



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
KATIUSCIA ANGÉLICA MICAELA DE OLIVEIRA

**A RESSIGNIFICAÇÃO DO *GRAFFITI* E DA ARTE DE RUA NAS OBRAS DE
NINA PANDOLFO**

Tubarão
2015

KATIUSCIA ANGÉLICA MICAELA DE OLIVEIRA

**A RESSIGNIFICAÇÃO DO *GRAFFITI* E DA ARTE DE RUA NAS OBRAS DE
NINA PANDOLFO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Profa. Dra. Ramayana Lira de Sousa.

Tubarão

2015

Oliveira, Katiuscia Angélica Micaela de, 1976-
O45 A resignificação do *Grffiti* e da arte de rua nas obras de
Nina Pandolfo / Katiuscia Angélica Micaela de Oliveira; -- 2015.
110 f. il. color. ; 30 cm

Orientadora : Ramayana Lira de Sousa.
Dissertação (mestrado)–Universidade do Sul de Santa
Catarina, Tubarão, 2015.
Inclui bibliografias.

1. Arte. 2. Arte de rua. 3. Imagem. I. Sousa, Ramayana
Lira de. II. Universidade do Sul de Santa Catarina – Mestrado
em Ciências da Linguagem. III. Título.

CDD (21. ed.) 751.73

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul

KATIUSCIA ANGÉLICA MICAELA DE OLIVEIRA

**A RESSIGNIFICAÇÃO DO *GRAFFITI* E DA ARTE DE RUA NAS OBRAS DE
NINA PANDOLFO**

Esta Dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 23 de julho de 2015.



Professora e orientadora Ramayana Lira de Sousa, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professora Maria de Fátima de Souza Moretti, Doutora
Universidade Federal de Santa Catarina



Professora Alessandra Soares Brandão, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

“O que se pode chamar propriamente de destino das imagens é o destino desse entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos de circulação da imageria e o discurso crítico que remete à sua verdade escondida as operações de um e as formas da outra. É esse entrelaçamento da arte e da não-arte, da arte, da mercadoria e do discurso, que o discurso midialógico contemporâneo busca apagar, compreender sob essa denominação, para além da disciplina declarada como tal, o conjunto de discursos que pretendem deduzir das propriedades dos aparelhos de produção e de transmissão as formas de identidade e de alteridade próprias da imagem.” (Jacques Rancière).

RESUMO

A arte do *graffiti* é uma forma de manifestação artística feita em espaços públicos, é um tipo de inscrição feita em paredes ou muros que reflete a realidade das ruas. As imagens que aparecem e desaparecem como ressurgências, desde civilizações clássicas, nas pinturas feitas em paredes, também são denominadas *graffitis*. Esta pesquisa fundamenta-se nas argumentações da partilha do sensível, teoria do filósofo francês Jacques Rancière, e da resistência e sobrevivência da imagem em suas ressurgências, teoria do filósofo francês Georges Didi-Huberman, para refletir sobre essas imagens do *graffitis*, ênfase nos *graffitis* da artista Nina Pandolfo, imagens da arte urbana que chamam a atenção do espectador às questões de ordem política, social e artística. Essas obras se ressignificam no tempo e no espaço, da rua para as galerias de arte, da produção plástica com spray para inúmeras técnicas e objetos de consumo; ressurgindo, assim, a cada dia novas propostas de imagem.

Palavras-chave: *Graffiti*. Imagem. Arte urbana. Nina Pandolfo

ABSTRACT

The graffiti art is a form of artistic expression in public spaces, is one type of entry made in walls or walls that reflect the reality of the streets. The images that appear and disappear as resurgences, from classical civilizations, the paintings done on walls, also called graffiti, emphasis on graffiti artist Nina Pandolfo. From the mural painting, a contemporary model, which differs in name but has the same style and the same language of graffiti. The research uses the arguments of the distribution of the sensible, theory of French philosopher Jacques Rancière and the strength and survival of the image in their resurgence theory of French philosopher Georges Didi-Huberman. Graffiti images of urban art drawing the viewer's attention to the issues of political, social and artistic order. Giving new meaning in time and space, from the street to the art galleries, the plastic production with spray for numerous technical and consumer goods. Resurfacing every day new image proposals.

Keywords: Graffiti. Image. Urban art. Nina Pandolfo

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Arte Rupestre - Caverna de Altamira.	20
Figura 2 - Pintura em parede – Egito.....	21
Figura 3 - Pintura, Capela funerária de Tutmes III.	21
Figura 4 - Pintura, A tumba de De Horemheb.....	22
Figura 5 - Estandarte de Ur.	23
Figura 6 - História em Quadrinho - Hagar, o Horrível.....	23
Figura 7 - Pintura Romana.....	24
Figura 8 - Pompéia. Anterior a 79 d.C.	25
Figura 9 - Afresco em Paestum, século V a.C.....	26
Figura 10 - Islâmica – sec. IV a VII.	26
Figura 11 - Mesa de café Arabesco.	27
Figura 12 - Arte fractal.	27
Figura 13 - Arte fractal.	28
Figura 14 – Padmapani.	28
Figura 15 - Imagem da ressignificação da flor de lótus.	29
Figura 16 - Imagem da ressignificação da flor de lótus.	30
Figura 17 - Imagem da ressignificação da flor de lótus.	30
Figura 18 - Imagem da ressignificação da flor de lótus.	30
Figura 19 - <i>Lotus Temple</i>	31
Figura 20 – “East Side Gallery” – Berlin.	33
Figura 21 - Fragmento do muro de Berlim.....	33
Figura 22 - A e B: Imagem atual do muro.....	34
Figura 23 - Ficheiro: Berlin-wall.....	34
Figura 24 - Muro de Berlim.....	35
Figura 25 - Fragmento Muro de Berlim.	35
Figura 26 - Muro de Berlim pintado por Haring.	36
Figura 27 - Galeria a céu aberto.	37
Figura 28 – <i>Graffiti</i>	37
Figura 29 - Keith Haring.	38
Figura 30 - Muro de Berlim pintado por Haring.	39
Figura 31 – Tuttomondo - Keith Haring Foundation.	39
Figura 32 - <i>Boys Club</i>	40

Figura 33 - Luta contra o <i>crack</i>	40
Figura 34 - Jean-Michel Basquiat.....	41
Figura 35 - Jean-Michel Basquiat e Andy Warhol.	42
Figura 36 - Hannibal – Basquiat, 1984.....	42
Figura 37 - Muralismo mexicano.	45
Figura 38 - Muralismo mexicano.	45
Figura 39 - Muralismo Mexicano - Diego Riveira.....	46
Figura 40 - Muralismo mexicano.	47
Figura 41 - Muralismo mexicano.	48
Figura 42 - Mural-Diego-Rivera.	48
Figura 43 - Mural da Cidade do México.	50
Figura 44 - Mural no Hotel Jaraguá, Emiliano Di Cavalcanti.....	51
Figura 45 - Portinari pinta os painéis “Guerra” e “Paz”.....	53
Figura 46 – Vallauri.....	54
Figura 47 – Bota preta - Alex Vallauri 1978.....	54
Figura 48 – A Rainha do Frango Assado - Vallauri, 1983.....	55
Figura 49 - Vallauri e seus <i>Graffitis</i>	56
Figura 50 - Estilo cafona.	56
Figura 51 - Entes (Joan Jiménez) e Pésimo (Edwin Higurashi).	58
Figura 52 - Entes e Pésimo – <i>graffiti</i>	59
Figura 53 – Sé Cordeiro. ST.ART Delhi 2014 - Foe. ST.ART Delhi 2014.....	60
Figura 54 - Cérebro Mash, Brain-Mash.	61
Figura 55 - City of Philadelphia’s Mural Arts.....	62
Figura 56 - Grosse: suas montanhas pintadas com spray de solo.....	63
Figura 57 - Zhang Dali.	64
Figura 58 - Projeto Lata 65.....	65
Figura 59 - Buenos Aires.....	66
Figura 60 - Graffitis escritos enlacalle.	66
Figura 61 - Simetria Espectral.	67
Figura 62 - <i>Night Graffiti</i>	68
Figura 63 - Coletivo Rueiras.	69
Figura 64 - Shoe Street Art.....	69
Figura 65 – Graffiti Ren Worth 1000.	70
Figura 66 - Arte na faixa.....	71

Figura 67 - PENSO Moda: <i>Air Force 1 Graffiti Customs</i>	73
Figura 68 – Keit Haring: precursor do <i>graffiti</i> em mercadoria.	74
Figura 69 – <i>Istituto Europeo di Design</i>	75
Figura 70 - <i>Essential Arts</i>	76
Figura 71 - Silvano de Paula.....	76
Figura 72 - <i>Graffiti</i> de Eduardo Kobra Brasil.	79
Figura 73 – Eduardo Kobra.	79
Figura 74 - Escultura - Zumbi dos Palmares Rio de Janeiro.	81
Figura 75 - Indonésia- Crânio (Fabio – SP).	81
Figura 76 - Nina Pandolfo no <i>graffiti</i> nas ruas.	86
Figura 77 - Nina Pandolfo.	87
Figura 78 - Nina Pandolfo “em ação”.	87
Figura 79 - Presença feminina.	88
Figura 80 - <i>Graffiti</i> de Rua.	89
Figura 81 - Blog 2013- Nina Pandolfo.	90
Figura 82 - Blog 2013 – Nina Pandolfo.	90
Figura 83 - Nina Pandolfo ateliê e exposição.....	91
Figura 84 - Nina Pandolfo ateliê e exposição.....	92
Figura 85 - Esculturas inspiradas nas imagens do <i>graffiti</i>	93
Figura 86 – <i>Serendipidade</i>	93
Figura 87 - <i>Graffiti</i> na rua.....	94
Figura 88 - Menina com ideias e inspirações.	95
Figura 89 - Cidade cinzenta grafitada.	96
Figura 90 - <i>Graffiti</i> em conjunto com outros grafiteiros - São Paulo.....	97
Figura 91 - Jardim <i>Graffiti</i>	98
Figura 92 - A luz do sol.....	99
Figura 93 - A luz do refletor.....	100
Figura 94 - Galeria Maskara.....	100
Figura 95 - Galeria Leme.....	101

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Diferenças entre pichação e <i>graffiti</i>	82
---	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	IMAGEM: PARTILHA SENSÍVEL E SOBREVIVÊNCIA.....	14
3	ORIGENS DO <i>GRAFFITI</i>.....	20
3.1	RECONHECIMENTO DO <i>GRAFFITI</i> COMO ARTE.....	32
3.1.1	Keith Haring e Jean Michel Basquiat	38
3.2	MURALISMO	44
3.2.1	Muralismo mexicano.....	44
3.2.2	Muralismo no Brasil.....	51
3.3	<i>GRAFFITI</i> NO BRASIL	53
4	RESSIGNIFICAÇÕES DO <i>GRAFFITI</i>	58
4.1	INSTITUCIONALIZAÇÃO DO <i>GRAFFITI</i>	72
4.2	ARTE E MERCADO.....	73
4.3	<i>GRAFFITI</i> NO BRASIL CONTEMPORÂNEO	77
4.3.1	De pichação ao <i>graffiti</i>	80
4.3.2	Suporte e técnicas	84
5	NINA PANDOLFO.....	86
6	CONCLUSÃO.....	102
	REFERÊNCIAS	106

1 INTRODUÇÃO

De modo geral, esta dissertação propõe-se instigar a percepção de como o mundo é repleto de imagens e de como as imagens são repletas de mundos.

Desde os primórdios, o ser humano sente a necessidade de deixar registros gráficos, desenhos, de sua presença. Assim, partindo de observações e de criações artísticas, consegue deixar sua marca em diversos segmentos da sociedade, seja na política, na natureza e até mesmo na evolução tecnológica, isto é, na cultura de uma civilização. Esses registros estão espalhados pelo seu campo óptico, pois em cada olhar é possível se deparar com imagens que ajudam a constituir sua identidade e a localizar-se no tempo e no espaço.

Nesse sentido, o *graffiti*, um registro gráfico, modifica-se com o passar do tempo, mas mantém suas principais características. Diante do exposto, este trabalho dissertativo propõe-se observar, analisar e entender a importância da imagem e sua ressurgência com aparecimentos e desaparecimentos através da apreciação da ressignificação do *graffiti* entre o passado e o presente. Ainda, propõe-se analisar os fatos que determinaram os novos exemplares do *graffiti* contemporâneo em suas renovações de espaço físico e produção plástica.

Como essa arte possui suas multiplicidades, variadas técnicas foram criadas e muitos materiais alternativos são utilizados, possibilitando diversas formas de linguagens visuais capazes de proporcionar ao homem o conhecimento de civilizações do passado e do presente, cada qual com seus conceitos políticos e estéticos.

Sendo assim, esse trabalho busca relacionar imagens que aparecem desde as civilizações clássicas, com ênfase as pinturas feitas em paredes denominadas graffitiis, com imagens contemporâneas, mostrando que existem modelos, estilos e linguagens que se diferem no nome, mas que estão ligadas com suas especificidades, como o muralismo e o graffiti.

Quanto ao acesso, o *graffiti* das ruas possibilita inserção da arte às pessoas mais carentes. A grande massa da população não tem o hábito de frequentar museus e galerias de arte, por estar enraizada a proposta de espaço elitizado ou, muitas vezes, por ter um custo econômico. Sendo assim, o contato com a arte urbana é importante. As pessoas têm acesso ao *graffiti* diariamente, e como é uma arte efêmera, com o tempo, o mesmo espaço físico vai se modificando com diferentes graffitiis. Quanto à linguagem, o *graffiti*, algumas vezes, tem uma linguagem inteligível aos transeuntes, uma vez que as imagens resgatam histórias, lutas

sociais, entretenimento, dentre outros. Além disso, eles revitalizam com imagens os espaços físicos negligenciados pelos governos.

Comparando e confrontando a proposta do *graffiti* de rua, essa pesquisa enfatiza Nina Pandolfo, uma das primeiras mulheres brasileiras a produzir *graffiti* e a expor em instituições de arte, museus e Galerias no Brasil. Mesmo sofrendo preconceito quanto à linguagem de arte, o *graffiti* e o fato de ser mulher deixam bem claro seu estilo e conceitos sobre essa arte de rua. Em suas obras, os principais elementos visuais são figuras de meninas e mulheres, sempre com olhares instigantes entre a infância e a sensualidade da mulher, que trazem várias etnias, cores, raças, idades e estilos. Seu *graffiti* e outras linguagens de arte, como esculturas, telas, tapumes, paredes de prédios, muros, paredes de galerias de arte e outras formas de transformar seus desenhos em novas mídias, buscam sempre diferentes formas para expressar suas ideias, levando a sua obra a obter reconhecimento de críticos da arte internacional, sendo, inclusive, convidada para fazer inúmeras produções fora do Brasil. Nesse sentido, essa dissertação sugere valorar o reconhecimento da arte feminina brasileira vista em galerias e em ruas de diversas partes do mundo através das obras dessa grafiteira, justificando que o *graffiti* também é uma arte produzida por mãos femininas e é reconhecida mundialmente.

Quanto ao texto dessa pesquisa, de forma geral, ele apresenta a ressignificação da arte na linguagem do *graffiti* possibilitando o surgimento de novas formas de apreciar a imagem: o *graffiti* de rua que se institucionaliza em galerias de arte, a arte que vira mercadoria e o *graffiti* que se transforma em escultura, entre outras.

No que se refere à motivação para essa dissertação, ela surgiu a partir do seguinte questionamento: Que fatos determinaram a ressignificação do *graffiti* contemporâneo em suas ressurgências? Portanto, esse trabalho tem como objetivo geral aprofundar o conhecimento sobre a ressurgência da imagem na linguagem do *graffiti*, entre o passado e o presente, e analisar a ressignificação do *graffiti* nas obras de Nina Pandolfo. Para tanto, tem-se os seguintes objetivos específicos: pesquisar a origem da pichação e do *graffiti*, diferenciando-os; discutir o reconhecimento do *graffiti* como arte; listar suportes e materiais usados pelo *graffiti* e suas substituições decorrente da contemporaneidade; analisar e identificar as novas significações do *graffiti* a partir de um olhar crítico das obras de Nina Pandolfo; apontar a apropriação da linguagem do *graffiti* pela mídia e material de consumo; perceber a partilha do sensível no *graffiti*; estabelecer ligação entre o *graffiti* e o reaparecimento da imagem na contemporaneidade; associar revisões teóricas sobre imagem à linguagem da arte do *graffiti*.

Para dar conta de tais objetivos, essa dissertação está organizada em mais cinco capítulos. O capítulo 2, “imagem: partilha sensível e sobrevivência”, apresenta a revisão teórica com Georges Didi-Huberman, mostrando a resistência e a sobrevivência da imagem em suas ressurgências, e com Jacques Rancière, apontando a imagem como presença sensível. O capítulo 3, “origens do *graffiti*”, constitui-se de um apanhado geral do *graffiti* de forma anacrônica, desde suas origens, mostrando como o *graffiti* foi reconhecido como arte, alguns movimentos históricos, os principais artistas, a importância do muralismo mexicano e brasileiro, além de seu aparecimento no Brasil com breve relato do artista precursor. O capítulo 4, “ressignificações do *graffiti*”, apresenta o surgimento da ressignificação do *graffiti* e sua institucionalidade, e como ele passa de arte a mercadoria. Além disso, esse capítulo trata do *graffiti* no Brasil Contemporâneo e a possível diferença de pichação. O capítulo 5, por fim, “Nina Pandolfo”, objetiva analisar obras de Nina Pandolfo como instâncias de ressurgência da imagem na contemporaneidade; pesquisar a sua origem e diferenciar pichação, *graffiti* e arte de rua; discutir as várias posições ocupadas pelo *graffiti* e pela arte de rua no mundo das artes; entender o *graffiti* e a arte de rua como manifestações de uma partilha do sensível que tornam complexos os lugares próprios das artes.

2 IMAGEM: PARTILHA SENSÍVEL E SOBREVIVÊNCIA

A arte é elemento fundamental estético e político da humanidade. Mesmo com formas diferentes, contextos distintos, a obra de arte promove apreciação crítica, gerando desejos de aquisição e de conhecimento, evidencia partilha do sensível, identificando os espaços dos possíveis entrelaçamentos e sedimentando resultados, proporciona adesão para politização, muitas vezes, expressa no próprio suporte plástico escolhido pelo artista, no próprio espaço da arte, na expressão gráfico-visual escolhida, por vezes, com imagens inseridas do cotidiano. Sobretudo, a imagem da arte nem sempre comunica seu significado de forma direta, ela resulta da necessidade de uma percepção crítica.

Nesse contexto, a imagem possibilita ao observador fazer várias suposições, pois seu olhar político e estético ocasiona a falência de um conceito único do dizível. Mesmo tendo um senso comum sobre o que se vê, o sentido imposto no visto pode ser uma projeção mental do que se quer ver. Segundo Jacques Rancière (2005, p.20), “a imagem nos fala no momento em que se cala, em que não nos transmite mais mensagem alguma”.

Na arte, a imagem é elemento fundamental, pois é a representação dialógica, ou seja, ela promove debate provocante às discussões. A imagem materializa o invisível onde cada observador percebe algo diferente ou/e em comum. Georges Didi-Huberman (2011, p. 128) refere-se à teoria de Walter Benjamin afirmando que todo esse emaranhado de imagens propõe uma organização:

Organizar o ‘pessimismo’ no mundo histórico, descobrindo um ‘espaço de imagens’ no próprio vazio de nossa ‘conduta política’, como ele diz. Essa proposta se refere à temporalidade impura de nossa vida histórica, que com o início de redenção. E é nesse sentido que é preciso compreender a sobrevivência das imagens, sua imanência fundamental: nem seu nada, nem sua plenitude, nem sua origem antes de toda memória, nem seu horizonte após toda catástrofe. Mas sua própria ressurgência, seu recurso de desejo e de experiência no próprio vazio de nossas decisões mais imediatas, de nossa vida mais cotidiana.

Percebemos, assim, que as imagens estão ligadas entre o passado e o presente nas formas ressignificadas com uma temporalidade impura. Essa relação pode ser apreendida nos roteiros repetidos e nas histórias recontadas com forma e com detalhes diferentes.

Quanto à inserção, as imagens estão inseridas no cotidiano das pessoas mesmo que, por vezes, elas não as percebam. Contudo, ressaltamos que, se de alguma forma elas se ausentarem do espaço físico, sentiremos a sua falta, pois essas imagens estão enraizadas na memória coletiva como peça fundamental de uma engrenagem de contexto visual.

Cabe destacar que a mídia lança uma grande quantidade de imagens provocando uma despotencialização da imagem da arte. Então, a arte, em meio a essas imagens, tenta instigar o olhar do espectador a perceber uma significação a ser compreendida ou subtraída, possibilitando expressões que descrevam o sensível ou/e obscurecem propositalmente a ideia da própria imagem.

A arte estabelece uma relação de semelhança na imagem, favorecendo uma afinidade imediata com o observador. Essa relação se redefiniu no final do século XIX, início do movimento de arte Moderna, com o surgimento da troca da imagem da arte pelo grande comércio da imageria coletiva, imagens que socializam o mercantilismo.

É fascinante observar que em cada movimento da arte, mesmo em suas especificidades, há semelhanças entre as projeções de imagens. Didi-Huberman ao analisar o método de Warburg, chamado de “fórmula da phatos”, afirma que memórias sócio-coletivas que transportam elementos visuais, repetições involuntárias e imagens possuem uma raiz em comum. Em decorrência disso, a história da arte não propõe periodização, pois é um tempo anacrônico das imagens.

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer veleidade de periodização. E uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve ‘um outro tempo’. Assim, desorienta, abre torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a ‘anacroniza’. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes ‘vêm depois das coisas menos antigas’. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69).

Enquanto expressão artística, a imagem no *graffiti* pode-se apresentar de diversas maneiras. É uma linguagem que possui suas multiplicidades, uma vez que muitas técnicas já foram criadas a partir dela, que muitos materiais alternativos são usados e que as suas imagens possuem diversas formas visuais. Em decorrência disso, muitas técnicas e linguagens artísticas se misturam, e, em cada espaço de tempo, o *graffiti* aparece, desaparece e reaparece em suas ressurgências. Por isso, é considerada uma arte efêmera que pode desaparecer a qualquer momento, contudo, felizmente, ele reaparece quando os artistas persistem e produzem novamente a arte que fora apagada. Didi-Huberman (2011, p. 86) confirma isso quando diz que “a imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimento, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes”.

Quanto ao surgimento do *graffiti*, há o seu registro desde as mais antigas civilizações, mas ele é considerado pelos críticos da arte uma manifestação artística contemporânea, uma arte que parte de manifestações urbanas em espaços físicos públicos.

Nesse contexto, Rancière (2010) discorre a respeito dessas manifestações contemporâneas em "Política da Arte", texto publicado na Revista Urdimento criado a partir da conferência realizada por ele no ano de 2005 em São Paulo.

A primeira é extraída do universo da arte pública, a arte que se inscreve na paisagem da cidade e da vida em comum, distinta da que é vista nos museus. Há alguns anos vem se desenvolvendo uma nova forma de arte pública: uma arte que intervém em lugares mais ou menos marcados pelo abandono social e pela violência, e que age modificando a paisagem da vida coletiva no sentido de restaurar uma forma de vida social. (RANCIÈRE 2010, p. 45).

No que tange à classificação da imagem do *graffiti*, ela é, muitas vezes, uma opção de gosto, não sendo definida como “belo” ou “feio”. Logo, o artista proporciona ao espectador sua participação permanente e ativa, pois essa forma de arte está ligada diretamente ao meio, à política e à estética. Ela configura o espaço e o tempo em que o indivíduo está inserido. Segundo a teoria de Rancière (2010), ela é política, pois serve como um aparato sensorial para medir, sentir e interpretar o meio ambiente, somando-se à forma com que o artista percebe e sente o lugar, e, ao mesmo tempo, ao modo com que o fruído sente o ambiente recriado.

[...] A arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensor e um espaço temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de [...]. (RANCIÈRE 2010, p.46).

Nesse sentido, o *graffiti* de “rua”, diferente da arte apresentada em museus, é acessível à sociedade. Ele se incute no meio visual dos transeuntes das cidades. Logo, mesmo com muitas imagens surreais e até abstratas, ele é absorvido pela população das mais diversas classes sociais através da visão. Assim, a ação do grafiteiro retrata a busca de seus próprios sentidos provocando admiração e estranhamentos, muitas vezes, com conotações de protestos ou simplesmente pictóricos. Contudo, infelizmente, o espaço físico em que se encontra, na rua, aciona questionamentos e provocações dos espaços negligenciados nas metrópoles.

Se a arte é política, ela é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que definem uma comunidade política. (RANCIÈRE 2010, p.46).

Assim, a arte em questão, o *graffiti* de rua, torna-se político porque ocupa o espaço público negligenciado pelo próprio público e pelo governo, acionando uma visibilidade ao transeunte de textos visuais críticos. Quando o *graffiti* é apagado pelo governo no afã de limpar os muros da cidade, o grafiteiro vai ao muro e pinta-o novamente, ressurgindo uma nova imagem, redefinindo o espaço físico. Essa imagem terá a sua ocupação no local físico por um espaço de tempo, e, assim, sucessões de ocupações desse espaço acontecerão com a expressão da arte, uma arte efêmera.

No início do ano de 2015, Fernando Haddad, prefeito da cidade de São Paulo, autorizou e incentivou a produção de *graffitis* nos Arcos do Jânio (tombado como patrimônio histórico), de quase cem anos, localizado sob o viaduto da Rua Jandaia, no centro da capital paulista. Para tanto, o prefeito pediu autorização ao Conselho Municipal de Preservação (Conpresp), que concedeu a licença com o argumento de que isso ajudaria na conservação do próprio monumento. Contudo, houve críticas negativas quanto à concessão do Conpresp e à ação do prefeito, principalmente por parte de arquitetos e urbanistas que justificaram que os *graffitis* não poderiam ser feitos em “qualquer lugar”. Assim, esse caso ilustra que o *graffiti* surge como uma intervenção a alguns espaços rejeitados, ignorados, mas que participam da memória da história da cidade. Nesse exemplo, acontece uma dicotomia entre a agregação da arte ao patrimônio histórico e a legitimação do *graffiti* como arte, e o *graffiti* como algo que macula o patrimônio histórico.

Essa dicotomia possibilita-nos uma reflexão mais apurada sobre a “liberdade de indiferença” do *graffiti* no espaço público com uma comunicação política. Jacques Rancière (2010), em *Política da Arte/Urdimento*, exemplifica, com a imagem da estátua grega mutilada, políticas estéticas alternativas: a liberdade e a igualdade. Assim, o autor mostra-nos duas razões opostas: a primeira, como algo “extremamente inútil”, mas que define a experiência do sensível no espaço do museu; a segunda, uma manifestação de vida coletiva que não foi destinada ao museu. Então, se é “extremamente inútil”, para que serve uma estátua? Ela serve, de forma geral, para retratar a vida do ponto de vista do artista (mesmo que idealizada), não tendo, assim, preocupação sobre qual espaço físico será inserida.

Visto por esse raciocínio, o *graffiti* que está nas ruas é possivelmente a partilha do sensível da vida pública que pode ser apreciada, que tem a liberdade da indiferença e que possui a diferenciação entre a arte e a vida.

ociosidade, de um movimento e de uma imobilidade, de uma atividade e de uma passividade, de uma solidão e de uma comunidade. (RANCIÈRE 2010, p.50).

Sobre a estátua grega na segunda razão da política estética alternativa, Rancière (2010, p. 50) acrescenta que “[...] ela não foi produzida como obra de arte destinada a um museu, mas como manifestação de uma vida coletiva para a qual a arte não existia como categoria separada, em que a arte não se separa da vida pública nem a vida pública da coletividade da vida concreta de cada um”. De forma semelhante, quando o grafiteiro produz a sua obra, ele não tem noção de quantas pessoas vão apreciá-la, nem preocupação com o interesse do apreciador pela sua arte.

Assim, o espaço em que o *graffiti* de rua se inseriu propõe que a arte vá ao encontro do espectador, diferente do museu, em que o espectador vai até a arte. Nas palavras de Rancière (2010, p.52), “é preciso não fazer arte para fazer arte e não fazer política para fazer política”. Logo, com o intuito de colocar para fora a sua expressão artística, o grafiteiro não se prende a estilos acadêmicos artísticos, movimentos fechados históricos. Ele, muitas vezes, não se intitula artista e tem pouco conhecimento sobre a história da arte.

Desse modo, o *graffiti* de rua está exposto à experiência coletiva, fazendo política, partilhando o sensível. Sobrevive à efemeridade da técnica e do espaço, sobrevive e ressurgue quando apagado pelo governo, sobrevive como pequenos lampejos no emaranhado visual das imagens. Didi-Huberman (2011) mostra que, muitas vezes, por nos depararmos com uma avalanche de imagens ao nosso redor, somos incapazes de ter o nosso próprio olhar sobre ela. “Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejos a nossa frágil imanência, os ‘ferozes projetores’ da grande luz devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença – na transigência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 115).

Logo, perceber na mais singela inscrição gráfica uma forma de partilha e a política inserida na obra depende do olhar de cada transeunte das ruas ao se deparar com os *graffitis* expostos nas paredes por onde passa. Além disso, os *graffitis* podem ser comparados aos vaga-lumes de Didi-Huberman que, em meio a tantas luzes, desaparecem, tornam-se invisíveis no meio de um grande conjunto de luzes. “Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível” (DIDI-HUBERMAN, p.154 -155).

Nesse sentido, a sobrevivência da imagem é o principal estudo de Didi-Huberman de continuidade à obra de Warburg; a sobrevivência fantasmagórica da imagem e os tópicos

da antiguidade com a relação anacrônica da história. A sobrevivência da imagem é a capacidade de ressurgência. Consciente das limitações impostas pelo espaço visual poluído, em função da numerosa quantidade de imagens banalizadas, as imagens sobrevivem apresentando exemplos factíveis aos olhares que detectam a ressurgência da imagem. Observar uma imagem em meio a tantas outras é propor um significado e uma importância a ela.

Enfim, a arte contemporânea abrange várias linguagens, uma delas é o *graffiti*. Hoje, por sua vasta visibilidade, o *graffiti* também é exposto em galerias de arte, e essa abertura nas instituições de arte levou os grafiteiros a ressignificar, reinventar e inovar produções artísticas que trouxessem ao público elementos visuais inovadores. Por esses motivos, essa linguagem sobrevive em meio a tantas imagens, seja nas ruas, seja nas galerias de arte.

3 ORIGENS DO GRAFFITI¹

No passado, as pinturas não eram consideradas obras de arte, mas objetos que tinham uma função definida, algumas estranhas finalidades que se serviram da arte. Para os povos primitivos, no que se refere à utilidade, não havia diferença entre edificar e fazer imagem. As imagens eram feitas para protegê-los contra outros poderes. Logo, a imagem era tão real quanto à força da natureza; elas serviam para fazer magia, não eram criadas para serem contempladas. Além disso, as imagens pintadas nas paredes representavam o desejo pela posse do elemento pintado, algo que seria feito ou adquirido. Assim, de forma mágica, o que era desenhado estava a caminho da conquista ou da realização.

No século XIX, imagens descobertas nas paredes de cavernas e rochas na Espanha e Sul da França surpreenderam os arqueólogos pela perfeição dos desenhos e dos elementos gráficos. Alguns pesquisadores demoraram a acreditar que as representações de animais naturais tinham sido feitas pela humanidade no período Paleolítico (40.000 a.C) através de desenhos com tanto requinte em detalhes.

Figura 1 - Arte Rupestre- Caverna de Altamira².



Fonte: Disponível em: <<http://terraeantiquae.com/profiles/blogs/pintaron-los-neandertales-altamira>>.

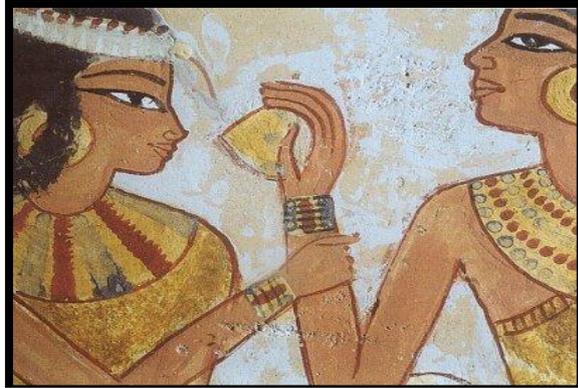
Conforme Gombrich (2013), a história da civilização antiga do **Egito** está muito bem contada por meio de pinturas e de anotações existentes nas paredes das ruínas de palácios, túmulos, pirâmides e hipogeus. Os pintores egípcios tinham um modo de representar

¹O termo *graffiti* é o plural de *graffito*, que, em italiano, significa rabisco. Os primeiros a utilizar a palavra no sentido que é conhecido internacionalmente foram os arqueólogos, no século XIX, para designar as inscrições e desenhos realizados nas paredes, muralhas e monumentos das antigas cidades. Disponível em: <<http://www.dicionarioetimologico.com.br>>.

²Altamira é o nome de uma caverna na qual se conserva um dos conjuntos pictóricos mais importantes da Pré-História. Fica no município espanhol de Santillanadel Mar, Cantábria, num prado do qual tomou o nome. As pinturas e gravuras da caverna pertencem ao Paleolítico Superior.

a vida real muito diferente do nosso. O que eles consideravam mais importante, não era a beleza da imagem, mas a interação com a realidade da época. Logo, eles incluíam na imagem tudo o que consideravam importante na forma humana.

Figura 2 - Pintura em parede – Egito.



Fonte: Disponível em: <http://opassadoemarte.blogspot.com.br/2008_05_01_archive.html>.

As pinturas e os modelos encontrados em túmulos egípcios estavam associados à ideia de suprir a alma no outro mundo. Toda pessoa que se prezava, tinha que tomar providências para a vida no além, encomendando uma dispendiosa tumba que abrigasse sua múmia e sua imagem, e onde sua alma pudesse habitar e receber oferendas de alimento e de bebida que eram feitas ao morto.

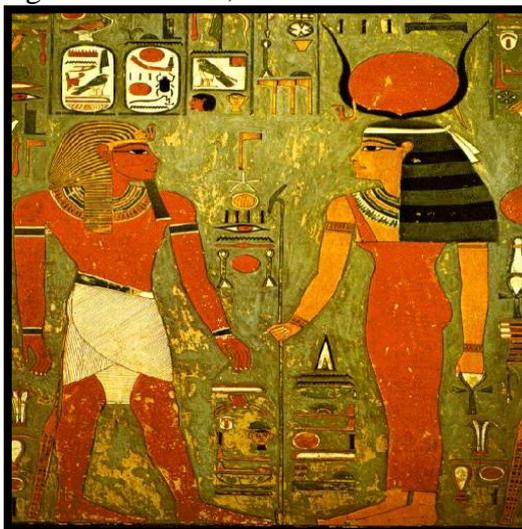
Figura 3 - Pintura, Capela funerária de Tutmes III.



Fonte: Disponível em: <<http://lealuciaarte.blogspot.com.br/2012/01/em-vista-da-obsessao-da-sociedade.html>>.

A pintura egípcia apresenta características muito marcantes. Quanto ao desenho, a visão frontal das figuras humanas aparece em quase todas as pinturas. Conforme Lima (2014), chamamos de lei da frontalidade o hábito de desenhar os olhos e os ombros das pessoas sempre de frente para o observador, mesmo que os pés e a cabeça estejam de perfil.

Figura 4 - Pintura, A tumba de De Horemheb.



Fonte: Disponível em: <<http://lealuciaarte.blogspot.com.br/2012/01/em-vista-da-obsessão-da-sociedade.html>>.

Além do mais, a imagem pintada nas paredes tem um sentido de ordem em todos os detalhes; é tão forte que qualquer variação desorganizaria o conjunto inteiro da representação. As pinturas e o desenho do Egito antigo revelam uma rede de informações sobre as práticas diárias, sentimentos e gostos. Revelam a imaginação dos antigos egípcios em relação ao que representavam.

Ato contínuo, segundo Gombrich (2013), há outro tipo de arte menos conhecida do que a arte do Egito que é a arte da Mesopotâmia. Por volta de 3200 e 2900 a.C., a Mesopotâmia foi habitada pelos Sumérios. Esse povo produziu, além de monumentos arquitetônicos, outras formas de arte, como a arte em relevo, a escultura e a pintura. Na pintura, uma arte que ganha grande destaque é a chamada “Estandarte de Ur” (espécie de história em quadrinhos da antiguidade).

Além disso, conforme Mella (2004), os povos da Mesopotâmia costumavam representar na arte o seu cotidiano em paredes, placas de pedra ou argila, além da escrita. Na pintura, eles glorificavam os senhores da guerra do passado. Todavia, a guerra não chegava a ser um problema, pois bastava o herói aparecer para o inimigo ser disperso como palha de vento. A seguir, temos um exemplo dessa arte mesopotâmica, a título de ilustração. A primeira tira mostra uma cena de celebração; a segunda apresenta uma cena de um banquete com animais; e a terceira exhibe homens transportando mercadorias.

Figura 5 - Estandarte de Ur.



Fonte: Disponível em: <<http://www.historiadelarte.us/artes-mesopotamico-primitivo/primeras-dinastias-sumerias/>>.

Essa arte “Estandarte de Ur” proporcionou a observação histórica primitiva e inspirou a técnica de HQ, história em quadrinhos. Uma história em quadrinhos é uma narração contada por desenhos organizados, normalmente, em linhas horizontais. Os desenhos habitualmente são separados uns dos outros e ficam dentro dos quadros retangulares chamados de vinhetas.

Figura 6 - História em Quadrinho - Hagar, o Horrível.



Fonte: Disponível em: <<http://historiasecontossemfim.blogspot.com.br/2011/09/hagar-o-horrivel.html>>.

À sua maneira, os primitivos contaram a primeira história do mundo através de pinturas nas paredes; e contar histórias é o que todos os quadrinhos fazem atualmente. Assim, a organização das imagens nas paredes inspirou a evolução das HQ para imagens e textos, principalmente no século XV quando a xilogravura começou a ser utilizada para ilustrar livros. No século XVI, a técnica passou a desempenhar um notável papel, constituindo-se num elemento essencial da conjugação imagem/texto.

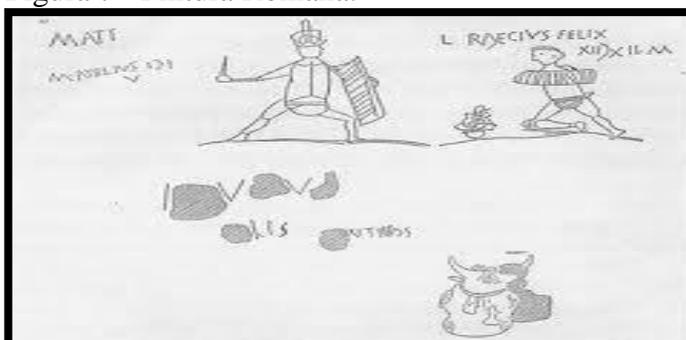
O formato e a organização das HQ são mantidos pela origem dos Ur através de linhas horizontais com imagens que contam histórias, mas que agora também são auxiliadas por pequenas frases. Ao contar a história, a imagem na HQ continua sendo o foco principal, mas a técnica e o suporte mudaram, de modo à ressignificar Ur, pintura de parede, para HQ, papel e xilogravura.

Posto isso, vamos à apresentação de uma arte de outro povo: os Romanos. A maior parte das pinturas **Romanas** que conhecemos hoje provém das cidades de Pompéia e Herculano, que foram soterradas pela erupção do Vesúvio em 79 a.C. As imagens que sobreviveram nas pinturas possibilitaram observar a história, mas não de forma organizada cronologicamente, pois não temos como identificar a realidade da época no período do soterramento ou os resquícios do passado referente à época da erupção do Vesúvio.

Em geral, as paredes estavam sempre cobertas com cartazes, inscrições e pinturas de lutas de gladiadores que ilustravam cenas do contexto do dia a dia ou, até mesmo, representavam o passado anacronizado. Pedro Paulo Funari (2011), historiador da arte, define as pinturas nas paredes de Pompéia como *graffitis* e inscrições, relatos visuais da história de uma civilização, conforme observaremos na citação que descreve a imagem apresentada a seguir.

Um grafite, ou inscrição feita na parede, mostra o momento final de uma luta de gladiadores: o lutador à esquerda, M. Atílio, vence L. Récio, que se ajoelha e depõe o capacete no solo, à espera da decisão popular. A platéia poderia mostrar o polegar para baixo, condenando o perdedor à morte ou, pela bravura do combatente, conceder-lhe a vida, levantando o polegar para cima. Neste caso, o perdedor lutou corajosamente e está escrito que lhe foi concedida a vida (CIL IV – 10.236³). (FUNARI, 2009, p. 111).

Figura 7 - Pintura Romana.



Fonte: (FUNARI, 2009, p. 111).

Na sequência, os mortos eram enterrados ou depositados em cinza fora da muralha da cidade; nas tumbas se encontravam inscrições e figuras. Nesse sentido, cabe destacar que a

³ Número de catalogação de pesquisa de imagem.

grande massa da população Romana, ainda que semianalfabeta, também gostava de escrever nas paredes.

De modo semelhante, ocorre a pichação na década de 60 quando a população se rebela contra o sistema social e escreve nas paredes de muros e metrô. Nesse contexto de escritas em paredes, Funari (2009, p. 121) refere-se aos *graffitis* que representam inscrições populares:

As paredes preservadas de Pompéia, cidade destruída pela erupção do Vesúvio em 79 d.C., trazem milhares de grafites populares, inscrições que tratam dos mais variados temas. Há poesia, desenhos, recados, trocas de impressões, até exercícios escolares podem ser lidos, dois mil anos depois de serem escritos. A língua usada nas paredes não era a mesma que se usava na literatura ou na oratória, era mais simples e direta, cheia de ‘erros’.

Figura 8 - Pompéia. Anterior a 79 d.C.



Fonte: Disponível em: <http://antoniodearaujo.blogspot.com.br/2013_02_01_archive.html>.

Além disso, os romanos utilizavam a pintura de forma decorativa e, muitas vezes, os painéis eram desenhados de forma linear. Nesses painéis, eram trabalhadas as técnicas de afrescos, nas quais o artista pintava sobre a massa da parede ainda úmida. Ademais, as imagens estavam tanto nas paredes de fora como nas de dentro dos edifícios.

Posto isso, vamos agora nos voltar para a arte **Grega**. Enquanto a arte Egípcia está ligada ao espírito, a arte Grega está voltada à inteligência, pois os seus reis não eram deuses, mas seres inteligentes e justos que se dedicavam ao bem-estar do povo. A arte Grega está voltada também ao gozo da vida presente. Assim, são características do artista grego: o racionalismo, o amor pela beleza, o interesse pelo homem- essa pequena criatura que é “a medida de todas as coisas” - e a democracia.

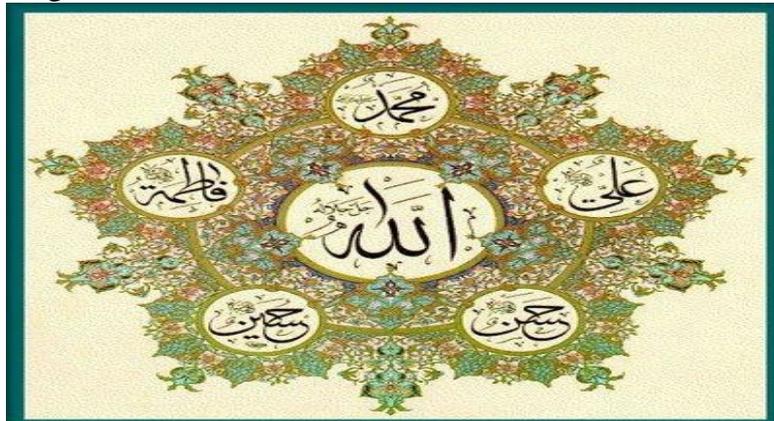
Figura 9 - Afresco em Paestum, século V a.C.



Fonte: Disponível em: <<http://www.acemprol.com/pintura-da-grecia-antiga-t5698.html>>.

Quanto à arte no **Oriente Médio**, ressaltamos que a realização de imagens era proibida. Assim, os artistas do Oriente, que não podiam representar seres humanos, criaram os arabescos nas ornamentações. Cabe destacar que essa nova composição artística possibilitou a recordação de uma história, mesmo estando amarrada a novas linguagens artísticas. Logo, essa nova arte permitiu outra forma de representar ideias, conjecturando possíveis diálogos históricos.

Figura 10 - Islâmica – sec. IV a VII.



Fonte: Disponível em: <<http://primeiroensinomedio.blogspot.com.br/2009/06/aula-de-artes-18062009.html>>.

Nas pinturas, a repetição dos arabescos transformava-se em símbolos que substituam as representações proibidas. Segundo Rancière (2012, p. 112), “um símbolo, em primeiro lugar, é um sinal de abreviação. Pode-se carregá-lo de espiritualidade e dar-lhe uma alma”. Na atualidade, o arabesco simbolista está em toda parte, em produções publicitárias, em *graffitis* e *designers* industriais. Alguns exemplos dessa resignificação das imagens dos arabescos pintados em paredes aparecem em *designer* de joias, tapeçaria e móveis. O

arquiteto e *designer* italiano Carlo Mollino (1905 - 1973), inspirado em arabescos, cria a mesa de café Arabesco. Já o *designer* britânico David Le Vasha cria uma coleção de móveis com elementos visuais de arabescos.

Figura 11 - Mesa de café Arabesco.



Fonte: Disponível em: <<http://designinnova.blogspot.com.br/2008/09/mesa-de-caf-arabesco-by-carlo-mollino.html>>.

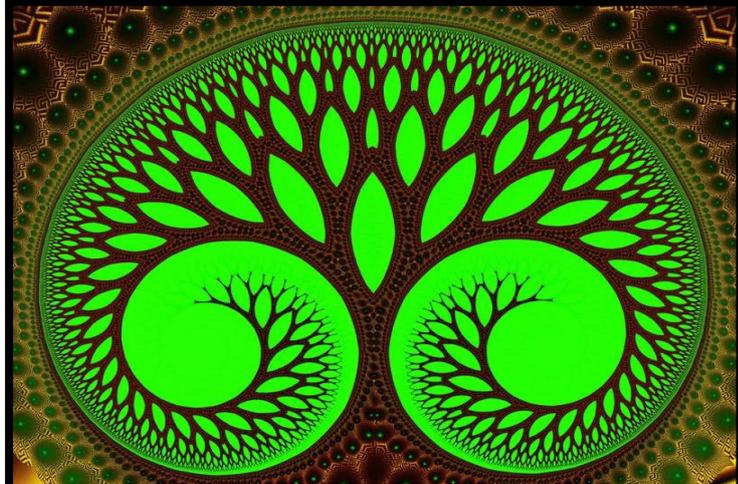
Os arabescos também podem ser percebidos na arte fractal que é criada com funções matemáticas, transformando cálculos em imagens produzidas no computador.

Figura 12 - Arte fractal.



Fonte: Disponível em: <https://blogdepelusita.wordpress.com/category/___arte-antidepressivo/arte-fractal-otra-vision-de-las-matematicas/>

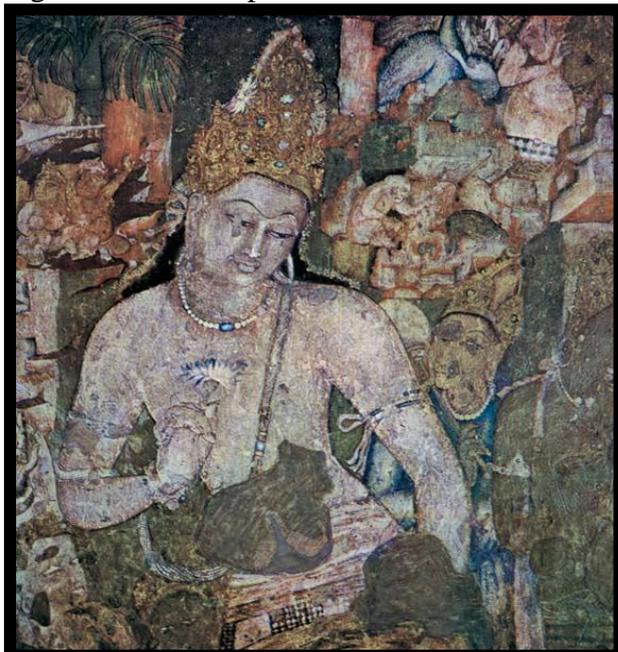
Figura 13 - Arte fractal.



Fonte: Disponível em: <<http://aarvorenapintura.blogspot.com.br/2010/12/arte-fractal-de.html>>.

Continuando nosso levantamento, trazemos agora as contribuições da **Índia** para esse estudo. Em especial, os subsídios vem de Ajanta, uma cidade da Índia com uma série de grutas que permaneceram escondidas pela selva durante 1300 anos. São ao todo vinte e nove grutas pintadas, esculpidas e talhadas na montanha de pedra, possivelmente no século II a.C. Conforme Gombrich (2013), a temática prende-se, sobretudo, em imagens da representação das vidas anteriores de Buda, isto é, são pinturas nas paredes que representam a religião budista.

Figura 14 – Padmapani.



Fonte: Disponível em: <<http://www.epochtimes.com.br/a-flor-de-lotus-na-cultura-indiana/#.UqCwq9JDuSo>>.

Cabe-nos destacar um elemento simbólico com referência religiosa na Índia: a flor de lótus⁴. Pintada nas paredes das grutas da cidade de Ajanta, a flor de lótus simboliza a pureza espiritual e o renascimento. Como as flores nascem em meio à lama, inspira-se um caminho de purificação e de transcendência em relação a tudo que é considerado impuro no mundo. A imagem da flor de lótus permanece no cenário coletivo atual em telas, mercadorias, logomarcas de empresas esportivas de ideologias orientais, desenhos de estamparias de roupas de camas e até mesmo nos corpos, em tatuagens. Essa imagem difundiu-se em vários países, mas seus significados se modificam a cada produção visual. Para Didi-Huberman (2011, p.117), “a imagem seria, portanto, o lampejo passante que transpõe tal um cometa, a imobilidade de todo horizonte”.

Assim, essas imagens, que antes eram pintadas em paredes na Índia, hoje são ressignificadas em vários lugares de diversas formas.

Figura 15 - Imagem da ressignificação da flor de lótus.



Fonte: Disponível em: <<http://www.muitochique.com/acho-chique/tatuagem-flor-lotus-feminina.html>>

⁴ A famosa pintura mural da divindade Padmapani no distrito de Aurangabad, estado de Maharashtra, Índia, nas cavernas de Ajanta, um conjunto de 30 cavernas esculpidas na rocha entre o séc. II A.C. até 480-650 d.C. Padmapani significa literalmente ‘o portador do lótus’ (ArchaeologicalSurveyofIndia). Um elemento simbólico é a associação da flor de lótus com a cultura indiana, modelando e nutrindo o espírito da Índia como uma civilização ancestral.

Figura 16 - Imagem da ressignificação da flor de lótus.



Fonte: Disponível em:

<http://adarshan.com/detalhes_produto.php?cod_produto=2121&cod_categoria=10&menu=sim>

Figura 17 - Imagem da ressignificação da flor de lótus.



Fonte: Disponível em: <<http://pintandoeicolorindo.com.br/wp-content/uploads/2012/11/flor-de-lotus>>

Figura 18 - Imagem da ressignificação da flor de lótus.



Fonte: Disponível em: <<http://www.preciolandia.com/br/abajur-flor-de-lotus-decoracao-luxuosa-3-7j2jaca.html>>.

Portanto, a imagem das paredes da flor de lótus se ressignifica em muitos objetos decorativos, a saber: joias, tatuagens, arquiteturas, entre outros. Como exemplo de arquitetura, temos o *Lotus Temple* que está localizado em South Delhi (Nova Deli). A construção (1978-1986), projetada por Fariborz Sahba - arquiteto canadense de origem iraniana -, possui vinte e sete 'pétalas' (três fileiras de nove) e é rodeada por nove pequenos lagos artificiais. O hall central do templo tem setenta e cinco metros de diâmetro e trinta e um metros de altura. As portas do templo estão abertas para seguidores de diferentes credos.

Figura 19 - *Lotus Temple*.



Fonte: Disponível em: <<http://bestmaps.ru/place/khram-lotosa>>.

Em suma, há sempre um processo de releitura no qual emergem diferentes formas e técnicas através de novas expressões artísticas baseadas em artes inspiradas em momentos sociais e resquícios da história passada. Assim, os artistas permitem à Arte, por meio da liberdade criadora, das possibilidades múltiplas, ampliar seu repertório com novos conteúdos impressos no cotidiano, com transformações vivenciadas no mundo atual.

Agora, na próxima seção, vamos discorrer sobre o reconhecimento do *graffiti* como arte.

3.1 RECONHECIMENTO DO *GRAFFITI* COMO ARTE

O *graffiti* nem sempre foi reconhecido como arte, uma vez que era uma expressão gráfica feita nas ruas em lugares inusitados e negligenciados pela sociedade. Inicialmente, foi relacionado com a pichação, considerada vandalismo pelas autoridades e forma de expressão para a sociedade que reivindicava seus direitos civis. Assim, as pichações aconteciam como forma de rebeldia contra a repressão, e eram apresentadas através de escritas, com frases e com palavras soltas. Com o tempo, as pichações apareceram em formas de desenhos, elementos visuais, que carregavam uma simbologia para a comunidade onde apareciam. Logo, as imagens foram aperfeiçoando-se em relação à forma gráfica e despertando ainda mais interesse nos observadores. Todavia, as imagens passaram a preocupar as autoridades, pois provocavam reminiscência negativa em quem as lia.

As primeiras pichações/*graffitis* (essas duas linguagens ainda unidas) de que se tem registro histórico aconteceram em Berlim, no muro construído para dividir a cidade, e em Nova York, nos metrô. Muitas pessoas fizeram inscrições gráficas no muro de Berlim, entre elas o artista Keit Hering, que na época já era reconhecido. Depois de o muro ser derrubado, muitos de seus fragmentos foram parar nos museus em várias partes do mundo e conseqüentemente as inscrições que estavam nesses fragmentos foram expostas e apreciadas, sendo reconhecidas como forma de expressão popular, trazendo uma carga política e exaltando a “voz do povo”. Isso, ressaltamos, propiciou o reconhecimento do *graffiti*/pichação.

Nesse sentido, a arte de rua surgiu como força, como resistência, como voz ativa de uma sociedade insatisfeita. Os *graffitis* feitos no muro de Berlim demonstravam à revolta se apropriando da linguagem da arte. Logo, artistas desconhecidos e conceituados uniram-se a um movimento de indignação e grafitaram e picharam um muro que delimitou fronteiras e dividiu famílias. Assim sendo, dificilmente se conseguirá minimizar a estranheza do muro que, de 1961 a 1989, rasgou Berlim em duas partes.

Além disso, os dados históricos não dão conta de relatar detalhes dos acontecimentos gerados em função da construção do muro, a saber: a derrubada, a reconstrução da cidade, os eventos de indignação do povo que foram acentuados em imagens grafitadas no muro de Berlim, dentre outros. Contudo, a comoção gerada com a derrubada do muro e a distribuição dos fragmentos de paredes e de tijolos pintados e grafitados, como ícone de lembrança da luta, contribuiu para reunir elementos capazes de resultar em uma ótima ficção.

Figura 20–“EastSideGallery” – Berlin.



Fonte: Disponível em: <www.lavanguardia.com/cultura/20130327/54370735683/excavadoras-retiran-fragmentos-muro-de-berlin.html>.

Figura 21 - Fragmento do muro de Berlim.



Fonte: Disponível em: <<http://pt.dreamstime.com/imagem-de-stock-fragmento-do-muro-de-berlim-image21036861>>.

Antes de avançarmos, cabe-nos retomar o contexto histórico em que se encontrava a cidade de Berlim antes da derrubada do muro. Durante o período do término da Segunda Guerra e do início da Guerra Fria, Berlim vivia um tenebroso confronto entre duas ideologias; uma guerra tratada no campo psicológico à sombra do terror nuclear. Os aliados (britânicos, franceses e americanos) transformaram Berlim Ocidental numa espécie de vitrine para exaltar as virtudes do capitalismo e da democracia. Já Berlim Oriental (46% de área), capital da Alemanha comunista, era a cidade autora e reprimida dominada por um regime autoritário de linha dura.

Figura 22 - A e B: Imagem atual do muro.



Fonte: Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pichacao>>.

Figura 23 - Ficheiro: Berlin-wall⁵.



Fonte: Disponível em: <<http://lucianacarpinelli.wordpress.com/category/turista-em-berlim/>>.

Logo, eram necessários muitos soldados orientais para manter a vigilância constante nos 165,7 quilômetros de muro que circulavam Berlim Oriental. Para os comunistas, este “muro de proteção antifascistas” se destinava a impedir o *braindrain* (evasão de cérebros), pois muitas pessoas ultrapassavam para o lado oriental em busca de uma vida melhor. Dessa forma, o muro conseguiu conter o êxodo que ameaçava a Alemanha comunista de esgotamento econômico.

Na noite de nove de novembro de 1989, uma quinta-feira, por volta das dezenove horas, autoridades da Alemanha Oriental anunciavam discretamente que os candidatos à emigração podiam passar por todos os postos fronteiriços entre a RDA e a RFA e por Berlim Oriental .

⁵Lado da Alemanha Ocidental do Muro de Berlim repleto de pichações. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pichacao>>.

Figura 24 - Muro de Berlim.



Fonte: Disponível em: <http://mfm-a-roda.blogspot.com.br/2009_10_18_archive.html>.

Figura 25 - Fragmento Muro de Berlin.



Fonte: Disponível em: <<http://alterdochao.olx.pt/fragmento-do-muro-de-berlin-original-e-certificado-iid-348909713>>.

Em poucas horas, uma verdadeira multidão tomou conta das ruas e, munida de todo tipo de ferramenta, desde marreta até britadeira, começou a demolição. Assim, a madrugada de nove para dez de novembro assistiu a uma das maiores festas da democracia, uma celebração de um momento de libertação humana. Em suma, o Muro de Berlim veio abaixo após diversas manifestações de cidadãos da Alemanha oriental em prol de liberdades democráticas e de uma equiparação econômica ao ocidente.

Quanto às pichações no muro, as primeiras foram feitas por volta de 1980, explicitando a revolta contra o muro e a atuação política vigente. Segundo Ramos (1994, p.13, **negrito no original**), alguns provérbios e desenhos apareceram no muro:

‘Poder é sempre sem amor, amor nunca é com poder’ ou **advertências tais como ‘O Muro deve permanecer’**, logo muitas imagens também foram surgindo. Figuras humanas, rostos, paisagens, animais e esqueletos na maioria das vezes se organizavam num discurso visual de protesto à presença do muro. Símbolos da paz, como a pomba ou a Estátua da Liberdade, ocuparam este espaço por algum tempo. Internacionalmente conhecido como Muro da Vergonha, esse espaço recebeu – entre muitos artistas, a maioria desconhecida do grande público – a visita do grafiteiro norte americano Keith Haring.

Assim, esses *graffitis* eram feitos por artistas que vinham de diversos lugares. Dentre eles, conforme cita Ramos (1994), temos Keith Haring, que grafitou do lado ocidental do Muro de Berlim três anos antes de sua queda.

Nesse contexto, cabe ressaltar que alguns fragmentos do muro foram vendidos e disputados por preços altos. Alguns ainda são vendidos nas mais diversas formas como recordação da história; outros fragmentos maiores estão em museus do mundo inteiro. A grande maioria deles contém imagens do *graffiti* e da pichação. Logo, a linguagem artística do *graffiti* foi, de certa forma, valorizada, principalmente nos fragmentos que continham as pinturas de Keith Haring, que foi reconhecido por sua performance nos *graffitis* feitos no muro.

Figura 26 - Muro de Berlin pintado por Haring.



Fonte: Disponível em: <<http://www.haring.com/!/art-work/104#.UuqbST1dWS0>>.

Desse modo, as manifestações e a queda do Muro foram analisadas de diversas formas pelos historiadores, cada qual com suas convicções políticas. Em síntese, a arte no meio urbano se apresenta como forma de intervenção e auxílio nas reivindicações do povo; e os *graffitis* feitos no muro de Berlim mostraram como a arte pode auxiliar a expressão política e social do cidadão. Ato contínuo, a chamada “maior galeria a céu aberto do mundo”, com 1,3 km de extensão, é atualmente o mais longo pedaço do histórico Muro que continua em pé.

Figura 27 - Galeria a céu aberto.

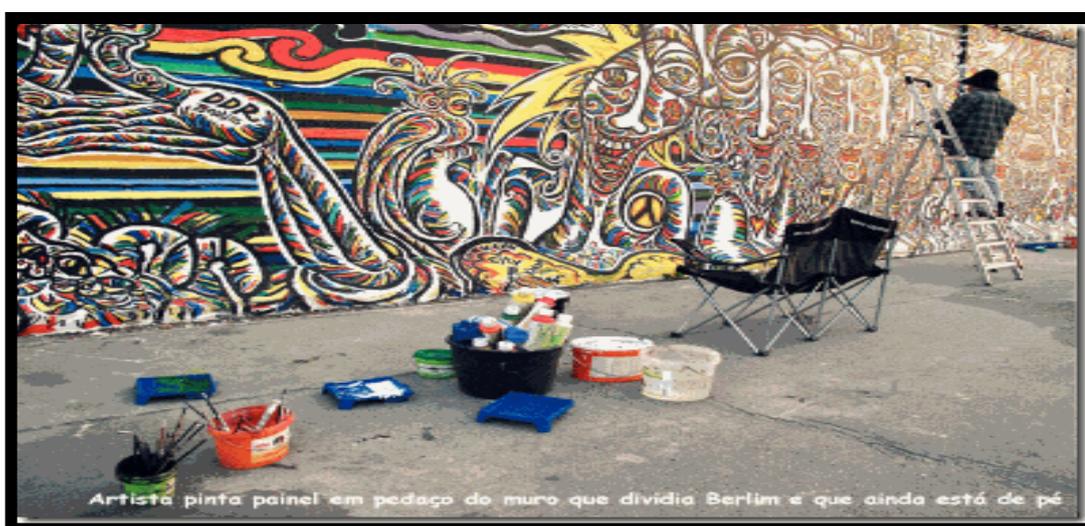


Fonte: Disponível em: <<http://lucianacarpinelli.wordpress.com/category/turista-em-berlim/>>

Entre as inscrições, podemos distinguir formas visuais mais elaboradas, como *graffitis* e as palavras aleatórias, mal organizadas, como pichações. O lado Oeste dele foi grafitado por artistas de todos os cantos do planeta com o objetivo de criar um memorial da liberdade. Atualmente há poucos fragmentos de muro não grafitados ou/e pichados, mas diversos artistas buscam deixar sua obra em evidência criando novas pinturas. Essas pinturas, com as especificidades gráficas e ideológicas de cada artista, compõem uma grande exposição de arte fora do espaço conceituado do museu.

Especulações imobiliárias já discutem com o governo a retirada dos resquícios do muro. Se isso ocorrer, mais uma vez os *graffitis* ali expostos passarão pela efemeridade da arte de rua.

Figura 28 – *Graffiti*.



Artista pinta painel em pedaço do muro que dividia Berlim e que ainda está de pé

Fonte: Disponível em: <<http://zequinhabarreto.org.br/?p=3649>>.

No que se refere à visibilidade do *graffiti*, ressaltamos que ele passou a ser reconhecido, primeiramente, nas ruas e, posteriormente, nas galerias de arte a partir das obras de Keith Haring e Jean Michel Basquiat. Esses grafiteiros possuíam linguagens visuais que diferiam em aspectos gráficos, mas que comungavam do caráter de “arte inferior”, muitas vezes, marginalizada como expressão artística de rua. Além disso, eles levaram para a população seus conceitos do fazer arte, uma arte alternativa que acabou por ser legitimada, reconhecida e valorizada.

A seguir, vamos discorrer sobre esses dois artistas. Primeiro trataremos de Keith Haring, na sequência de Jean Michel Basquiat.

3.1.1 Keith Haring e Jean Michel Basquiat

Keith Haring (Nova Iorque, 1958-1990) foi um artista gráfico. Seus primeiros *graffitis* foram feitos com giz nas estações de metrô de Nova Iorque. Com formas simples, eles expressavam suas inquietações sobre questões sociais. Certa vez, andando de metrô, ele percebeu que as lacunas vagas de espaços publicitários eram preenchidas apenas com a cor preta, e isso lhe possibilitou visões criativas. Assim, surgiu a ideia que ninguém havia tido na época: o anti-negro. Logo, painéis com performances de pinturas rápidas começaram a aparecer em toda continuidade das estações do metrô. Contudo, ele foi preso pela polícia por vandalismo ao produzir esses *graffitis*.

Figura 29 - Keith Haring.



Fonte: Disponível em: <<http://www.midiainteressante.com/2012/05/keith-haring-google-faz-homenagem-ao.html>>.

Como Haring tinha uma forte energia gráfica, quem o via pintando presenciava a performance do artista. Ele misturava a arte e o artista em uma mesma imagem, como se o artista fizesse parte física da obra em construção. Inevitavelmente, suas obras foram reconhecidas pelos apreciadores e apresentadas a mídia como obras de arte. Assim, seu

talento tomou uma proporção internacional, possibilitando a exposição de seus trabalhos em vários países, inclusive no Brasil.

Figura 30 - Muro de Berlin pintado por Haring.



Fonte: Disponível em: <<http://espionart.wordpress.com/2013/08/16/haring-paints-the-berlin-wall/>>.

No Brasil, em 1983, Keith Haring participou da Bienal da Arte de São Paulo. Nessa época, ele influenciou muitos brasileiros com a linguagem do *graffiti*. Ele defendia o combate às drogas e falava a favor do sexo seguro. Este último tema, em decorrência de ser portador do vírus HIV, fez com que ele fosse um forte ativista da conscientização de seus perigos, abordando várias vezes o tema em suas obras. Seus personagens possuíam arquétipos intemporais, passando para o público as preocupações sociais. Em seus *graffitis*, visivelmente, percebe-se a liberdade de expressão e a igualdade entre as pessoas.

Figura 31–Tuttomondo- Keith Haring Foundation.



Fonte: Disponível em: <<http://radarx.com.br/blog/2010/07/s-paulo-ganha-mostra-de-keith-haring/>>

Nesse sentido, suas obras incutiam a voz das ruas, dos jovens. Em decorrência dos constantes aparecimentos na mídia, Keith Haring tornou-se uma estrela; passou a fazer anúncios publicitários e a transformar suas pinturas de rua em arte mercantilizada em artigos como: tênis, camisetas e *buttons*, produtos de acesso às culturas de massa.

Figura 32 - *Boys Club*.



Fonte: Disponível em: <<http://www.haring.com/PublicProjectsDetailViewdetailsofBoysClubMura>>.

Em meados dos anos 80, o *crack* invadiu as cidades e Keith sentiu-se na responsabilidade de falar sobre a questão, pois teve um amigo envolvido com a droga. Como conhecedor da luta contra o *crack*, grafitou painéis abertos ao público para conscientizar a população sobre a situação drástica dos usuários.

Figura 33 - Luta contra o *crack*.



Fonte: Disponível em: <<http://www.haring.com/>>.

Nesse contexto, o uso de formas humanas irreverentes e coloridas em sua arte ajudou-o a mostrar sua luta em campanhas de prevenção ao vírus HIV, em programas e campanhas de hospitais infantis, no Muro de Berlim pela liberdade e contra o *crack*. A arte na rua, a arte urbana, promovendo a vida.

Em função de complicações de saúde, morreu aos 31 anos.

Disse em entrevista à revista *Rolling Stone*:

Não importa quanto tempo você trabalhe, sempre vai terminar em algum momento. E há sempre coisas deixadas inacabadas. E não importa se você viveu até setenta e cinco. Ainda haveria novas ideias. Ainda haveria coisas que desejou ter concluído. Você pode trabalhar por várias vidas. Se eu pudesse me clonar, ainda haveria muito trabalho a fazer – mesmo se houvesse cinco de mim. E não há arrependimentos. Parte da razão de eu não estar tendo dificuldade em enfrentar a realidade da morte é que ela não é uma limitação, de certa forma. Poderia ter acontecido a qualquer momento, e isso vai acontecer algum dia. Se você vive sua vida de acordo com isso, a morte é irrelevante. Tudo o que estou fazendo agora é exatamente o que eu quero fazer. (KEITH HARING FOUNDATION).

Jean-Michel Basquiat (Nova Iorque, 1960-1988) foi outro artista que contribuiu para o reconhecimento do *graffiti* como arte. Basquiat tinha problemas familiares em função da separação dos pais, Gerard (Haiti) e Matilde (Porto-Rico). Suas revoltas levaram-no a muitas fugas de casa para pichar. Basquiat e Diaz, seu, amigo, inventaram a figura SAMO (*same old*, o “mesmo velho” ou a “mesma merda”), assinatura que usavam para espalhar as suas obras pelas paredes da cidade. Em 1979, ‘SAMO morreu’, após um conflito entre Basquiat e Diaz.

Figura 34 - Jean-Michel Basquiat.



Fonte: Disponível em: <<http://mundodepintor.blogspot.com.br/2011/09/basquiat-tracos-de-uma-vida.html>>.

Figura 35 - Jean-Michel Basquiat e Andy Warhol.



Fonte: Disponível em: <<http://arteseanp.blogspot.com.br/2012/03/jean-michel-basquiat.html>>.

Basquiat viveu na rua por algum tempo de sua breve vida, sobrevivendo com a venda de sua pintura em cartões e em camisetas. Sua carreira deslanchou a partir de seu aparecimento num programa de televisão, após conhecer Glenn O'Brien. Em seguida, foi convidado a participar do filme *Downtown 81*. Em 1982, realizou a primeira exposição intitulada *Anatomia*. Nesse mesmo ano, conheceu Andy Warhol que o auxiliou na produção de muitas exposições. Combinando música, dinâmica nas palavras, desempenho e escrita *graffiti*, a arte de Basquiat personificou o movimento *hip-hop* durante a sua infância, na década de 1970 e início de 1980.

Figura 36 - Hannibal – Basquiat, 1984.



Fonte: Disponível em: <<http://arteseanp.blogspot.com.br/2012/03/jean-michel-basquiat.html>>.

De pichador a grafiteiro. Ele iniciou com pichações de frases curtas que diziam muito de uma época. As poéticas sarcásticas agrediam a sociedade de consumo e agradavam artistas consagrados. Seu *graffiti* é uma mistura de desenhos e palavras que se ajustam à expressão, diz algo secreto e que veio à tona de forma irreverente, audaz e criativa.

Nas pinturas de Basquiat, os meninos nunca se tornam os homens, eles se tornam esqueletos e caveiras. Presença é expressa como ausência - seja nos corpos espectrais e crânios desencarnados que pinta ou as palavras que ele cruza para fora.

Basquiat é obcecado por desconstruir as imagens e linguagem de seu mundo fragmentado. Sua obra é a expressão máxima de um profundo sentimento de ‘não existe lá’, um buraco profundo na alma (Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/first/h/hoban-basquiat.html>>, p. 1).

Em suas obras, aparecem muitas palavras repetidas promovendo ilusões ópticas, palavra e palavrões, algumas abreviadas ou/e gírias. Seus assuntos preferidos são: a cultura dos negros, os esportes, a política e a morte, sempre em forma de protestos e poesias sarcásticas. Um dos seus símbolos pictóricos mais importantes e frequentes era a coroa de três pontas, a qual é considerada por alguns críticos uma referência a ele mesmo como rei de Nova York.

A arte de Basquiat, chamada de ‘primitivismo intelectualizado’, uma tendência neo-expressionista, retrata personagens esqueléticos, rostos apavorados, rostos mascarados, carros, edifícios, policiais, ícones negros da música e do boxe, cenas da vida urbana, além de colagens, junto a pinceladas nervosas, rabiscos, escritas indecifráveis, sempre em cores fortes e em telas grandes. Quase sempre o elemento negro está retratado, em meio ao caos (Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/basquiat.jhtm>>, p. 1).

Assim, Basquiat seria o único artista negro a propor a sobrevivência da imagem na linguagem rotulada do *graffiti* com os resquícios da imagem da pichação. Logo, ele procurou encontrar um lugar permanente como um pintor negro em um mundo da arte feita por brancos. Durante sua vida, ele não foi adotado pelos críticos como afro-americano, porque ele era cercado por pessoas brancas, artistas com ideais semelhantes sobre o retorno do figurativismo.

Contudo, foi difícil para ele sobreviver ao sistema, tornando-se um mártir da arte “assassinado” pelo próprio sistema capitalista. Além do mais, o consumo de drogas proporcionou-lhe uma vida curta e uma trágica morte por overdose. Por outro lado, suas obras ainda causam profunda impressão em artistas contemporâneos. “Não ouço o que os críticos de arte dizem. Não conheço ninguém que precise de um crítico para saber o que é arte” (MOTERO, 2014, p. 1).

Em suma, Basquiat promoveu com sua produção artística uma nova forma de expressão visual, fazendo com que o *graffiti* ressurgisse com nova roupagem. Essa imagem, com ênfase nas obras de Andy Warhol, mesmo sendo frágil em meio à reprodutibilidade e à repetição da serigrafia, possibilitou um novo olhar, uma nova forma de perceber e criticar o consumo de massa, o capitalismo.

Tendo sido apresentados dois grandes artistas da arte do *graffiti*, a seguir articularemos a respeito do muralismo, da pintura mural.

3.2 MURALISMO

No livro *Culturas Híbridas*, Néstor García Canclini fala que a desterritorialização propõe-nos pensar uma arte da modernidade e da pós-modernidade como não autêntica e pura, principalmente os populares urbanos. Segundo Canclini (1997, p.309):

As buscas mais radicais sobre o que significa estar entrando e saindo da modernidade são as dos que assumem as tensões entre desterritorialização e reterritorialização. Com isso refiro-me a dois processos: a perda da relação 'natural' da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas.

Na arte urbana, acontece uma inter-relação inevitável com o espectador, pois são expostas em espaços físicos onde é forçoso percebê-la. Isso, então, possibilita o acesso à arte a quem não busca os espaços consagrados. Nesse sentido, esses espectadores difundem suas experiências com outras pessoas e acabam hibridizando novas propostas de produção de arte, de forma que há uma desterritorialização da cultura.

No subtítulo *Gêneros Impuros: graffiti e quadrinhos*, Canclini (1997, p.336) diz que “falamos de artistas e escritores que abrem o território da pintura ou do texto para que sua linguagem migre e se cruze com outras. Mas há gêneros constitucionalmente híbridos, por exemplo, o *graffiti* e os quadrinhos”. De modo semelhante, podemos nos referir ao muralismo, pois existe uma relação híbrida dos contextos políticos e sociais nos recursos visuais das obras de arte tanto do Brasil quanto do México, como também nos diversos tipos de murais existentes no mundo.

Em seguida, vamos tratar do muralismo mexicano, posteriormente do muralismo brasileiro.

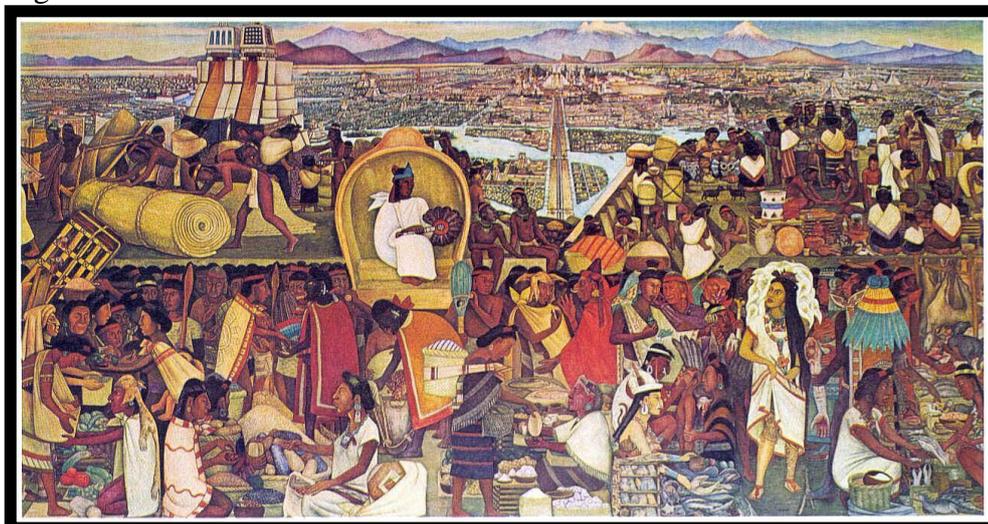
3.2.1 Muralismo mexicano

A tradição milenar da pintura mural, pintura em parede, praticada por algumas culturas pré-colombianas⁶, inspirou o ressurgimento da prática da linguagem artística para auxiliar o movimento revolucionário nas primeiras décadas do século XX no México. Os artistas da época viram no muralismo o melhor caminho para plasmar suas ideias políticas

⁶ O continente americano já abrigava diversas civilizações antes da chegada dos colonizadores europeus. No México, viviam os maias (100 a.C - século XVI) e os astecas (séculos XIII-XVI). Essas civilizações são chamadas de pré-colombianas.

através de uma arte nacional popular. As pinturas em parede eram relacionadas à história da sociedade da época.

Figura 37 - Muralismo mexicano.



Fonte:Disponível em: <<http://www.marcobeteta.com/blog/mundo/murales-que-identifican-a-la-ciudad-de-mexico/>>.

No século XX, os partidos comunistas e socialistas influenciaram intelectuais e artistas, além do movimento de trabalhadores. Após 30 anos de ditadura militar, cogitou-se uma nação moderna e democrática. Assim, eles reivindicavam mudanças sociais e políticas que criassem uma sociedade mais justa para trabalhadores e camponeses, principalmente.

Figura 38 - Muralismo mexicano.



Fonte:Disponível em: <<http://www.marcobeteta.com/blog/mundo/murales-que-identifican-a-la-ciudad-de-mexico/>>.

Nesse contexto, liderada por Francisco Mader, a Revolução Mexicana, iniciada em 1910, teve como causa a opressão sofrida pela população camponesa e pelos operários da cidade. Zapata e Pancho Villa, líderes das massas camponesas, apoiaram heróis na história do México. A Revolução tirou do poder o ditador e corrupto Porfírio Dias, que durante seu governo deixou a nação estagnada, sem desenvolvimento econômico algum. Isso permitiu que os camponeses se unissem aos revolucionários, intelectuais e artistas em prol de uma nação democrática.

Figura 39 - Muralismo Mexicano - Diego Riveira.



Fonte: Disponível em: <<http://www.marcobeteta.com/blog/mundo/murales-que-identifican-a-la-ciudad-de-mexico/>>.

Assim, os artistas muralistas consideravam as pinturas de cavalete “burguesas” e limitadas, pois representavam o prazer individual, mostrando, na maioria das vezes, lugares privados. Ao passo que o mural era concebido para lugares públicos e, por isso, podia conscientizar o povo mexicano sobre a grandeza de sua civilização pré-colombiana e da opressão estrangeira desde o início da colonização espanhola. Então, dirigido pelo escritor e filósofo José Vasconcelos, propuseram uma política cultural do novo ministério, a instituição de um Ministério da Cultura, que tinha como eixo o combate ao analfabetismo e a renovação cultural.

Figura 40 - Muralismo mexicano.



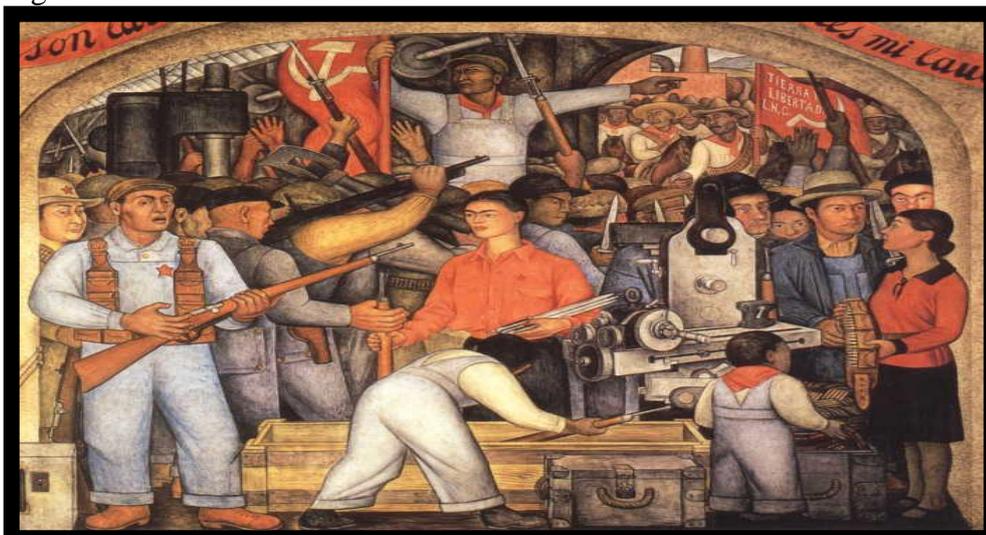
Fonte: Disponível em: <<http://www.marcobeteta.com/blog/mundo/murales-que-identifican-a-la-ciudad-de-mexico/>>.

Nesse cenário, o movimento muralista mexicano ocorreu nos anos do governo do reformista político e amante das artes Alvaro Obregón (1880-1928). Em seu governo, ele deu início a uma propaganda das pinturas de murais com o intuito de glorificar a história do México e de seu povo após a revolução de 1910. Ademais, esse governo revolucionário teve José Vasconcelos como Secretário de Educação Pública. Ele acreditava na educação através da arte pública e, por isso, encomendou pinturas e murais para os prédios do governo. Assim, esse movimento teve como bases a arte mexicana pré-colombiana e a ideia de arte para falar com as multidões sobre as imagens dialéticas e simbólicas que levavam a refletir sobre a realidade da época.

Além do mais, um dos principais expoentes do muralismo mexicano foi Diego Rivera (1886 - 1957), um artista politicamente ativo. Rivera considerava que a arte é uma arma, um instrumento revolucionário de luta contra a opressão (O LIVRO, 1997). Suas obras foram influenciadas por dois fatores: sua convivência com Leon Trotsky, exilado político da União Soviética no México, e seu casamento com a artista Frida Kahlo, militante do partido comunista.

Cabe destacar que ele adotava, com muita frequência, temas do folclore e da arte popular mexicana.

Figura 41 - Muralismo mexicano.



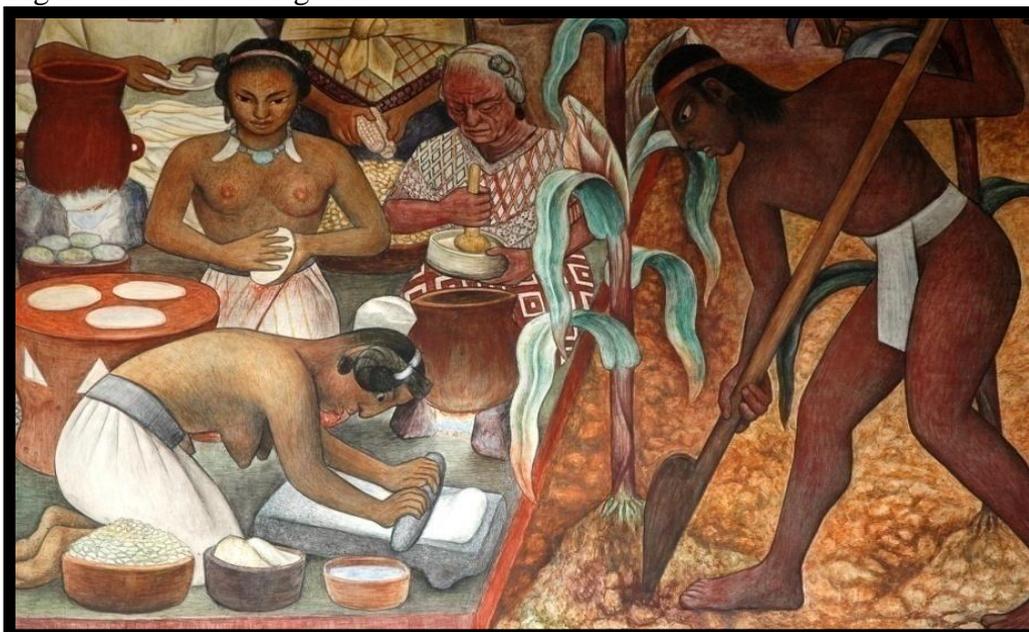
Fonte: Disponível em: <<http://www.marcobeteta.com/blog/mundo/murales-que-identifican-a-la-ciudad-de-mexico/>>.

Assim sendo, pintava em seus murais a terra, o agricultor, o trabalhador, os costumes e a luta do povo contra o controle do governo, resgatando o passado colombiano como o momento mais significativo da história do México.

Logo, os murais que ele pintou foram decisivos para a arte moderna mexicana. Por ser um pintor revolucionário, utilizava-se de uma linguagem precisa e direta com conteúdo social e realista nas ruas e edifícios para atingir seu público.

Em suma, suas imagens sempre expunham seu caráter popular.

Figura 42 - Mural-Diego-Rivera.



Fonte: Disponível em: <<http://fr.fotopedia.com/items/anboto-2umoIxo9DBo>>.

Além disso, Rivera reeditou a pintura em afresco nos murais que realizava, usando como inspiração modelos vivos. Dentre seus modelos, está a sua esposa Frida Kahlo. Suas obras têm um forte cunho didático, comprometido com uma crítica vigorosa ao capitalismo e com a projeção de ideais revolucionários e socialistas. Os elementos figurativos contidos nas obras são repletos de acontecimentos sociais e políticos com temas modernos e motivos tradicionais da cultura mexicana. Entre eles, cena no dia a dia do trabalho árduo nas indústrias, figuras humanas algumas vezes nuas e/ou caracterizadas conforme sua profissão, ou tipos físicos nacionais representados como divindades antigas, na maioria das vezes, construindo narrativas históricas.

Ademais, suas obras são complexas, recheadas de informações, nas quais o expectador pode passar horas visualizando e ligando os elementos visuais. Assim, ele sobrepunha elementos visuais, acúmulos de imagens humanas, representando os seguimentos sociais, seus conflitos e associações. Rancière (2012, p. 143) afirma que “a acumulação de imagens cria o sentimento do sublime por sua multiplicidade e sua confusão, isto é, pela subdeterminação da ‘imagem’ que a palavra propõe”.

Dando sequência, outro muralista mexicano é José Clemente Orozco. Ele realizou desenhos intitulados *O México em Revolução*, com vistas a fornecer às massas elementos para a compreensão da guerra (O LIVRO, 1997). Ainda, ele mostrou que a pintura em sua mais alta expressão se difere da pintura como arte menor folclórica:

A pintura em sua mais alta expressão e a pintura como arte menor folclórica difere essencialmente nisto: a primeira possui imutáveis tradições universais de que ninguém pode separar-se. Segunda, tem apenas tradições locais. Uma pintura não deveria ser um comentário, mas a coisa em si, não uma reflexão, mas uma compreensão, não uma interpretação, mas uma coisa a ser interpretada. (Disponível em: <http://vivamexico.com.br/?page_id=136>, p. 1).

Nesse sentido, Orozco e Siqueiros (de quem falaremos a seguir) eram conhecidos como “Los três Grandes” e procuravam transmitir ao povo humilde as ideias nacionalistas e revolucionárias. Assim, mostravam a história do México, suas qualidades e seus defeitos através de críticas sociais e políticas.

Por esse ângulo, Rancière (2012) defende que através da arte se pode mostrar aos desprovidos que existe outro mundo que pode transformar suas vidas. “A potência da frase-imagem que une os heterogêneos, então é aquela da distância e do choque que revelam o segredo de um mundo, isto é, o outro mundo, no qual a lei por trás das aparências anódinas ou gloriosas” (RANCIÈRE, p. 2012, p. 67).

Figura 43 - Mural da Cidade do México.



Fonte: Disponível em: <<http://www.marcobeteta.com/blog/mundo/murales-que-identifican-a-la-ciudad-de-mexico/>>.

Além do mais, a estética dos artistas muralistas era liberal, de conceitos e de técnicas clássicas. Eles trouxeram a arte para as ruas, abandonando as galerias de arte, os cavaletes e as telas. A arte, para eles, estava a serviço das convicções da revolução política que o país estava passando. Assim, foram pintados murais em todo México, a saber: em igrejas coloniais, em palácios, em fachadas de prédios, em prédios do governo, em escolas e até mesmo em paredes de museus.

Nessa perspectiva, as características do muralismo se identificam com o *graffiti*, pois os artistas se diferenciavam nas suas especificidades de produção artística, mas tinham sempre o mesmo propósito.

Retomando os artistas muralistas, vamos discorrer sobre David Alfaro Siqueiros, que encontra no surrealismo uma de suas principais inspirações (O LIVRO, 1997). Em suas obras, observa-se o uso de cores vibrantes e a combinação de realismo e de fantasia. Assim, alguns de seus murais afastam-se das orientações político-ideológicas mais diretas, preferindo naturezas-mortas, retratos e animais. Além disso, diferentemente de outros artistas, Siqueiros raramente pintava temas ligados à história mexicana, mas temas ligados à luta de classe no México.

Muito lúcido, ele queria uma arte inovadora, que fosse dinâmica e construtiva. A sua linguagem artística tinha raízes na estética modernista do cubismo e do futurismo. As paredes eram modificadas visualmente com sua obra, de modo a permitir que toda a área pintada ficasse completamente envolvida pelo clima pictórico da criação. Ademais, ele se utilizava de tintas industriais e pistola de jato, assim como técnicas usadas no *graffiti*, além da utilização da técnica da fotografia usando projetor para distender as imagens sobre a parede.

Em suma, percebe-se que o movimento muralista mexicano tinha como um dos seus principais objetivos transmitir ideias nacionalistas às pessoas mais humildes através da imagem em paredes como forma de resgate da dignidade e da história. Dessa forma, inúmeros murais relatam não apenas sua história, como também seus problemas sociais e sua vida cotidiana. Assim, essa arte é um condutor aberto para críticas, tanto políticas quanto sociais. É uma arte popular e urbana, acessível a todos.

Após essa explanação sobre o muralismo no México, a seguir vamos tratar sobre o muralismo no Brasil.

3.2.2 Muralismo no Brasil

O Brasil tem grandes pintores na linguagem do muralismo. Arte mural é a obra executada sobre uma parede, diretamente em sua superfície, pintada como num afresco, por meio de técnicas específicas de cada artista. A técnica de uso mais comum é a do afresco, que consiste na aplicação de pigmentos coloridos sobre o cimento ou a argamassa ainda úmida, a fim de garantir maior durabilidade à obra. Há também a pintura feita em ladrilhos ou azulejos, entre outras técnicas e aplicações de relevos e objetos.

Quanto à linguagem, a arte muralista tem um diferencial em relação às outras linguagens da arte, pois é vinculada a área urbana na qual é produzida, podendo, assim, transformar o estilo arquitetônico do lugar. Além disso, a pintura na parede pode criar efeitos diversos, dependendo da técnica que é utilizada, proporcionando à arquitetura uma visibilidade estética diferenciada das demais construções arquitetônicas.

Figura 44 - Mural no Hotel Jaraguá, Emiliano Di Cavalcanti.



Fonte: Disponível em: <<http://www.arteforadomuseu.com.br>>.

No Brasil, os artistas muralistas inspiraram-se nos muralistas mexicanos e nos grandes precursores da arte moderna, como Pablo Picasso. Dentre esses artistas brasileiros, destacam-se Di Cavalcanti (1897 - 1976) e Candido Portinari (1903 - 1962), que trazem um legado conhecido internacionalmente (LEITE, 1999). Além desses, temos Athos Bulcão, Roberto Magalhães, Cláudio Tozzi, Emanuel Araújo, Yataka Toyota, Mário Gruber, Rubens Gerchman, Francisco Brennand, Haroldo Barroso, Maria Bonomi, Paulo Werneck, João Câmara, Lula Cardoso Ayres, João Rossi, Miguel dos Santos, Clóvis Graciano e Carybé, entre outros muralistas que marcaram a história Brasil.

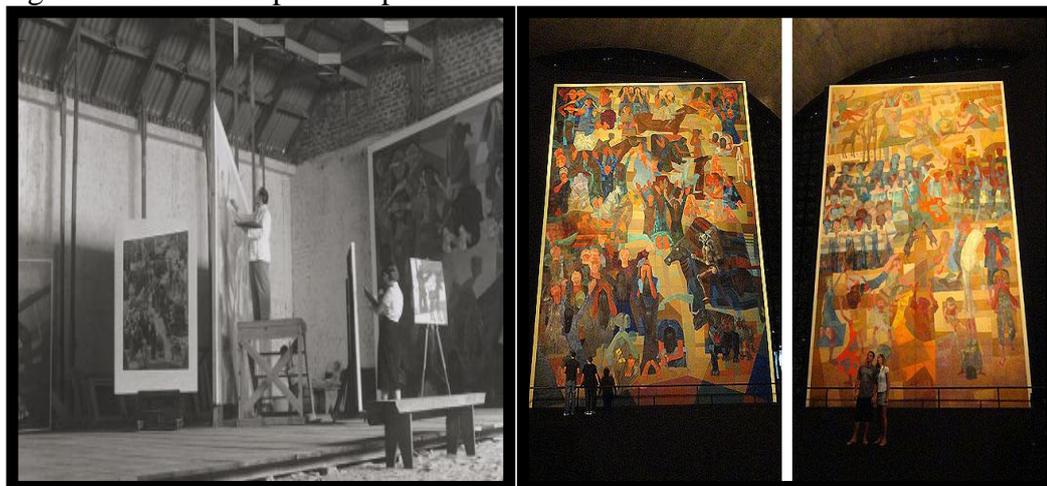
Assim, na sequência, a título de ilustração, vai nos debruçar sobre o contexto e sobre as criações de um desses artistas, Candido Portinari. Ele nasceu no dia 29 de dezembro de 1903, numa fazenda de café em Brodowski, no Estado de São Paulo. Era filho de imigrantes italianos, de origem humilde. Aos quinze anos de idade foi para o Rio de Janeiro em busca de um aprendizado em pintura, matriculando-se na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1928, conquistou o *Prêmio de Viagem ao Estrangeiro* da Exposição Geral de Belas-Artes, de tradição acadêmica. Foi para Paris, onde permaneceu durante todo o ano de 1930. Ao voltar para o Brasil em 1931, retratou nas suas telas o povo brasileiro.

Suplantando aos poucos a sua formação acadêmica, refluíu a pintura antiga por uma pintura antiacadêmica, moderna. Em 1935, foi reconhecido no exterior ao receber a segunda menção honrosa na exposição internacional do *Carnegie Institute* de Pittsburgh, nos Estados Unidos, com uma tela de grandes proporções intitulada “Café”, que retrata uma cena de colheita de café de sua região de origem.

Ademais, o final da década de quarenta assinala o início dos temas históricos através do muralismo nas obras de Portinari. Desse modo, os elementos artísticos com temas nacionais com forte acento social e político podem ser vistos em trabalhos como *Mestiço*, 1934; *Mulher com Criança*, 1938; e *O Lavrador de Café*, 1939. Nas décadas de 1940 e 1950, obras do artista receberam reconhecimento, a saber: *Catequese dos Índios*, 1941, foi para a Library of Congress (Biblioteca do Congresso), em Washington D.C.; e *Jangada do Nordeste*, 1953, e *Seringueiro*, 1954, foram encomendados pelos Diários Associados.

Dando continuidade, ele prosseguiu em suas produções focando-se em obras grandes em paredes ou painéis, recebendo encomendas com conteúdos temáticos. Em 1955, recebeu a medalha de ouro concedida pelo *Internacional Fine-Arts Council* de Nova York como o melhor pintor do ano. No final da década de cinquenta, Portinari realizou diversas exposições internacionais.

Figura 45 - Portinari pinta os painéis “Guerra” e “Paz”.



Fonte: Disponível em: <<http://servidoresjt.wordpress.com/2012/02/14/exposicao-dos-paineis-guerra-e-paz-de-candido-portinari/>>.

Em suma, possivelmente, as relações sociais que motivaram os muralistas brasileiros e mexicanos são as mesmas que motivam os grafiteiros atuais de diversas partes do mundo. A esse mote chamamos de hibridização cultural e, por vezes, desterritorialização ideológica da arte, pois propõe que questionamentos, críticas, protestos e, até mesmo, espaços físicos assemelhem-se.

Nessa perspectiva, a seguir vamos tratar do *graffiti* no Brasil. Cabe ressaltar que ele é uma forma de comunicação urbana, assim como a pintura mural, com uma linguagem que interfere esteticamente na paisagem urbana.

3.3 GRAFFITI NO BRASIL

No final dos anos de 1960, a pichação ganhou relevância no Brasil devido às frases irônicas e irreverentes contra o governo militar espalhadas pelos muros de várias cidades. Em São Paulo, grupos de estudantes e artistas faziam suas interferências gráficas por meio da pichação e do *graffiti*.

Assim, é nesse contexto que o *graffiti* chega ao Brasil em 1965 com Alex Vallauri (1949-1987). Vallauri foi grafiteiro, artista gráfico, pintor, desenhista, cenógrafo e gravador (LEITE, 1999). Nasceu no continente africano, na Etiópia, mas tinha nacionalidade italiana. Formado em Comunicação Visual pela Fundação Armando Álvares Penteado, especializou-se em Artes Gráficas no *Litho Art Center*, na Suécia. Estudou desenho no *Billy Accioli* na Inglaterra e frequentou o *Pratt Institute* nos Estados Unidos (estudando Artes Gráficas e

fazendo *graffitis* nos muros da cidade). Além disso, estudou também novas maneiras de aplicações de gravura. Exemplo disso é a xerografia.

Ademais, cabe ressaltar que Vallauri foi o primeiro artista do gênero a ter suas obras expostas em galerias e museus, como MAM-SP e Pinacoteca do Estado. Suas obras continham mensagens de indignação e protesto, contudo algumas eram mais sutis, se comparados aos *graffiti* de rua.

Figura 46–Vallauri.



Fonte: Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/pioneiro-do-grafite-no-brasil-alex-vallauri-recebe-homenagens-8099795>>.

Dentre suas obras, destacamos a imagem de uma bota preta, de salto fino e cano longo, inserida na paisagem urbana no anonimato.

Figura 47 – Bota preta - Alex Vallauri 1978.



Fonte: Disponível em: <<http://www.ideafixa.com/dialogos-pop-alex-vallauri-e-warhol-no-mam/>>.

Tamanha foi à importância de Vallauri para o *graffiti*, que os grafiteiros instituíram o dia de sua morte, 27 de março de 1987, como o *Dia Nacional do Graffiti*. Nesse contexto, Rogério Lima, professor pesquisador de história da arte, discorre sobre o autor e, em especial, sobre uma de suas obras:

No Brasil, foi compreensivelmente São Paulo a cidade onde os grafiteiros mais se sentiram à vontade, e ali também foi que surgiram, desde fins da década de 1970, os principais representantes do gênero, inclusive o mais típico deles - Alex Vallauri, o qual, chegando ao Brasil em 1965, daria início em 1978 a uma série de pichações a spray de silhuetas de cupidos, acrobatas e bruxas, ao lado de intrigantes botas pretas

de cano longo e salto pontiagudo, televisão, guitarras elétricas ou telefones, imagens - diz Maurício Villaça - "de símbolos que estão no inconsciente coletivo". A participação de Vallauri na 18ª Bienal de São Paulo, em 1985, com sua divertida manifestação ambiental Festa na Casa da Rainha do Frango Assado, seguida pouco depois pelo precoce desaparecimento do artista, em 1987, tiveram o dom de congregar uma legião de novos grafiteiros, exercitando-se sob os viadutos e à margem dos muros em comoventes homenagens à memória de seu paladino. O sucesso do personagem criado por Alex Vallauri foi tamanho, que a Rainha do Frango Assado deixou sua condição visual de representação bidimensional ou plástica para se transformar em bem sucedida personagem teatral. (LIMA, 2014, p. 1).

Figura 48 – A Rainha do Frango Assado - Vallauri, 1983.



Fonte: Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>.

No graffiti *Rainha do Frango Assado*, ele estimula a percepção dos ícones da sociedade de consumo.

Em 1985, apresenta na Bienal Internacional de São Paulo a instalação *A Festa da Rainha do Frango Assado*, uma reunião dos *graffitis* com os quais vinha trabalhando e aliada a objetos, simulando os ambientes de uma casa repleta de ícones da sociedade de consumo. A obra irônica trata-se de um espaço de frivolidades a partir de uma cenografia absolutamente precária, apontando para o caráter descartável da modernidade. (ITAÚ CULTURAL, 2015).

Além do mais, como foi o pioneiro na arte do *graffiti* no Brasil, Vallauri estampou sua arte em suportes como camisetas, *bottons* e adesivos, além dos muros urbanos. Ele considerava o *graffiti* a forma de comunicação que mais se aproximava do seu ideário de arte.

Ademais, seu interesse por objetos *kitsch*⁷ fez com que, em meados dos anos 70, ele passasse a fotografar painéis de azulejos pintados nos anos 50 e colados nas paredes de restaurantes de São Paulo. Ainda, seus registros fotográficos resultaram no vídeo *Arte para*

⁷ Utiliza-se a expressão *kitsch* para se referir ao mau gosto artístico e às produções consideradas de qualidade inferior por não serem autênticas, por serem cópias ou por serem artificiais.

Todos, mostrado na Bienal Internacional de São Paulo em 1977. Outro fato interessante da vida do artista é que ele montou uma coletânea com quatrocentos carimbos com desenhos da década de 50. Assim, suas obras passaram a ser compostas, através de técnicas experimentadas por ele, utilizando esses carimbos.

Como se pode observar, Vallauri tinha uma grade versatilidade. Logo, sua produção artística foi tomando as ruas da cidade através de seu ímpeto desbravador e de seu espírito inovador, enquanto o seu trabalho ganhava o *kitsch* como característica ao dialogar com o consumo e com o fetiche, por exemplo.

Nesse contexto, ressaltamos que as imagens apresentadas em seus trabalhos eram de simples e rápido entendimento, pois ele acreditava que uma vez expostas em meio ao caos da cidade, as imagens deveriam ser de imediata compreensão. Assim, suas obras remetiam ao cotidiano da sociedade ao trazer elementos como telefone, cachorro, botas com salto alto e uma representação feminina que se denominava a *Rainha do frango assado*.

Figura 49 - Vallauri e seus *Graffitis*.



Fonte: Disponível em: <<http://blog.arthurcasas.com/cultura/alex-vallauri-no-mam>>.

Além do mais, as principais características de seu trabalho eram o interesse pelo resgate do passado, a apropriação das imagens, a recontextualização dos significados e as intervenções no cenário urbano. Ademais, outra característica do autor é a utilização de imagens das histórias em quadrinhos e da história das artes.

Figura 50 - Estilo cafona.



Fonte: Disponível em: <<http://blog.arthurcasas.com/cultura/alex-vallauri-no-mam>>.

Ato contínuo, o artista tem alguns prêmios e exposições em seu portfólio, dentre as quais destacamos o prêmio *Arte Comunicação da Associação Paulista de Críticos de Arte*, e a exposição, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, da documentação audiovisual *Interferência Urbana-Graffiti*.

Por fim, é importante ressaltar que, ao longo de sua carreira, Vallauri contou com alguns companheiros de grafiteagem, dos quais destacamos Carlos Matuck. Matuck forma a segunda geração de grafiteiros, a geração 80. Essa geração popularizou o *graffiti* ao dar ênfase a personagens de histórias em quadrinhos, a valorização e a repetição da ilustração com características humorísticas e alegres, e com uma vertente questionadora. Ainda, a popularização dessa arte proporcionou-o convites para oficinas em casas de cultura da capital e do interior de São Paulo. Mais tarde, Matuck desenvolveu carreira paralela como ilustrador em revistas, jornais e editoras, e como produtor de histórias em quadrinho.

Após termos explanado, de modo geral, sobre o início do *graffiti* no Brasil e, de modo específico, de seu artista precursor, vamos tratar no capítulo seguinte das ressignificações dessa arte.

4 RESSIGNIFICAÇÕES DO GRAFFITI

A *internet*, através de sites especializados em divulgar e em difundir a arte urbana, oportunizou a divulgação e a proliferação da linguagem do *graffiti*. Dentre esses sites, podemos destacar “Art Crimes” e “Mistura Urbana”. Assim, definindo referências, estilos, técnicas e espaços físicos no mundo, eles divulgam o talento de muitos grafiteiros por meio de imagens, vídeos e entrevistas. Logo, essa mídia oportuniza a apreciação dos mais diferentes significados da linguagem do *graffiti*.

No que se refere às formas de representar o *graffiti*, temos, por exemplo, os *graffitis* de rua e os *graffitis* institucionais. O primeiro propõe uma discussão política diferente do segundo que, em sua maioria, é volta do para decorar ambientes ou propagar anúncios publicitários. Seguem alguns exemplos de *graffitis* atuais.

Entes (Joan Jiménez) e Pésimo (Edwin Higushi) representam o *graffiti* do Peru. A inspiração deles decorre das formas gráficas de pássaros, de famílias, de mulheres com seus filhos e de personagens com cores vibrantes. Além disso, esses artistas são influenciados pela cultura *hip hop*, e trabalham em conjunto desde 2004 organizando exposições e o festival de arte latino-americano chamado de Latido Americano. Seus trabalhos podem ser encontrados na França, na Espanha, na Argentina e nos EUA.

Figura 51 - Entes (Joan Jiménez) e Pésimo (Edwin Higushi).



Fonte: Disponível em: <<http://misturaurbana.com/2014/06/entrevista-da-arte-de-rua-peruana-para-o-mundo/>>.

Ademais, Entes e Pésimo relatam em seus *graffitis* de rua muitos problemas sociais, culturais e políticos do Peru. Eles, ainda, se preocupam com questões atuais como o vínculo familiar e a proteção dos recursos naturais relacionados à água e aos animais. Logo, seus interesses sociais são evidenciados em cada imagem ingerida no meio urbano. Além

disso, eles preservam as técnicas primárias do *graffiti* de rua, buscando sempre ênfase nos elementos visuais de contexto político. Enfim, foi essa preocupação social que motivou os dois grafiteiros a organizarem o festival de arte latino-americano que reúne grafiteiros do mundo inteiro.

Figura 52 - Entes e Pésimo –*graffiti*.



Fonte: Disponível em: <<http://misturaurbana.com/2014/06/entrevista-da-arte-de-rua-peruana-para-o-mundo/>>.

Outro festival de suma importância para a arte urbana é o *Street Art*, em Nova Delhi, na Índia. Nele, as telas são ao ar livre, isto é, nos muros e nas paredes de casas e de prédios. Nesse contexto, sessenta artistas foram convidados para produzir suas obras no *ST Art Delhi Street Art Festiva*, no vilarejo Shahpur Jat. Nas obras, os artistas tinham a preocupação de produzir imagens que fossem condizentes com a cultura do espaço, as relações sociais, e, ainda, alguns *graffitis* traziam fatos históricos e mitológicos, promovendo um resgate às lembranças comuns.

Arte de rua é sempre a melhor experiência em que é ambiente natural: a rua. Não há nada como ‘chancing’ a um belo novo mural ou ‘tag’ em uma das ruas que você está familiarizado. Estando lá apenas por alguns segundos e tendo talvez uma imagem ou duas antes de se mudar rapidamente para o resto do seu dia; isso é o que a arte de rua é para a maioria das pessoas e é provável que se mantenha assim. É um processo árduo para encontrar cada peça única por todos e cada artista único que pintou para este festival, por exemplo, mas não se preocupe porque não há outra maneira de fazer isso. Você pode pegá-los todos na Exposição ST.ART Delhi. (ST. ARTDELHI, 2014).

Figura 53 – Sé Cordeiro. ST. ART Delhi 2014 -Foe. ST. ART Delhi 2014.



Fonte: Disponível em: <<http://misturaurbana.com/2014/06/india-street-art/>>.

Apresentadas algumas especificidades do *graffiti* e de seus artistas, questionamos sobre o quanto deve ser perigoso comunicar assuntos sociais, ou, ainda, se a imagem é uma forma subjetiva e mais imparcial de comunicação. Assim sendo, cabe-nos refletir sobre essas indagações.

Tanto o *graffiti* quanto a pichação são linguagens da arte ligadas à comunicação visual de denúncia social, de modo semelhante à linguagem musical do *hip hop*. Nesse sentido, são artes urbanas capazes de provocar mudanças no espaço físico ao julgar e denunciar, unindo-se ao imaginário social a fim de aproximar-se dos mais diferentes estratos sociais, mas priorizando a grande massa popular, economicamente desprovida.

Logo, dado ao seu caráter polêmico, os *graffitis* não continham, e ainda não contém, assinaturas dos artistas, apenas pseudônimos. Além disso, há poucas escritas sobre essas imagens e, na grande maioria, são subjetivas e ambíguas. O que nos faz refletir que ainda há um resguardo quanto à palavra, à escrita.

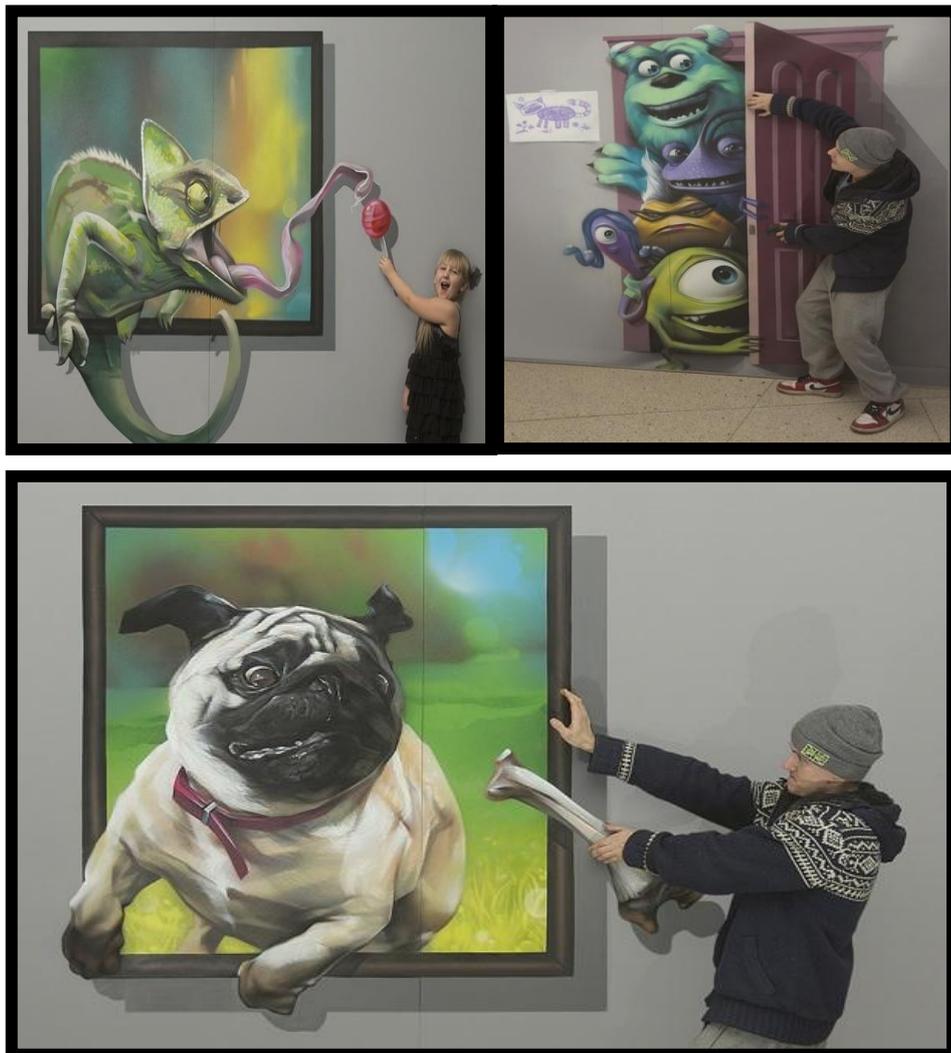
Além disso, ressaltamos que o *graffiti* é de suma importância por focalizar temáticas sociais através de uma linguagem subjetiva que faz com que o observador reflita sobre a mensagem, analise os elementos visuais e faça o julgamento da proposta exposta na imagem.

A título de exemplificação, seguimos com alguns exemplos de *graffitis*, mas agora feitos com recursos tecnológicos. Nesse contexto, apresentaremos as artes feitas no *Brain-Mash*, um estúdio de Arte. Lá, grafiteiros mostram uma nova proposta em 3D com gráficos impressionantes e com muitos detalhes. O profissionalismo e a vasta experiência de artistas e *designers*, cada um com sua visão de arte, compõem, assim, um novo visual à imagem.

Assim, o espectador pode e deve interagir com a obra, proporcionando sempre uma nova obra com a inserção de uma nova personagem agregada àquela obra. Personagens de histórias em quadrinhos e filmes, entre muitos outros, misturam-se entre fantasia e realidade. Criaturas tridimensionais e coloridas permitem ao espectador jogar com os elementos visuais.

Para tanto, o estúdio oferece mural interior, *design* de vários espaços interiores públicos, escritórios e projetos residenciais. Além disso, cabe ressaltar que, no caso, a publicidade é feita por meio *graffiti*. “Nós nos movemos para além de graffiti, e nossos especialistas estão prontos para realizar projetos interessantes do cliente” (BRAIN MASH, 2014, p. 1).

Figura 54 - Cérebro Mash, Brain-Mash.



Fonte: Disponível em: <<http://misturaurbana.com/wp-content/uploads/2014/05>>.

Agora, vamos apresentar a arte da grafiteira Katharina Grosse, radicada em Berlim. Suas obras se diferem não pelo uso de tecnologias, mas pelo lugar em que ela escolheu para criá-las. Assim, seus *graffitis* foram feitos em espaços onde o trem passa, possibilitando que novos locais se transformassem em galerias de arte a céu aberto.

Opondo-se a vários grafiteiros que produzem sua arte no suporte do trem, Katharina se preocupou com o espaço de deslocamento do trem, oportunizando uma imagem agradável aos transeuntes que se deslocam. Logo, os suportes do *graffiti* são totalmente alternativos, incluindo vegetação, árvores e arbustos.

Figura 55 - City of Philadelphia's Mural Arts.



Fonte: Disponível em: <<http://misturaurbana.com/wp-content/uploads/2014/05/31.jpg>>.

Nesse sentido, o *graffiti* supera sentidos e cria dimensões, proporcionando impacto sobre o espectador. A tinta sempre foi usada em grande quantidade em suas telas de grande escala, mas nesse projeto de criação superou as marcas de consumo. A imagem das telas e espaços físicos se redimensiona em campos ondulantes de intensidade e textura cromática. A imagem ressurgem com formas, gerando êxtase no espectador pelas dimensões e pelo colorido que invadem o olhar. Ademais, é importante dizer que Katharina Grosse criou um projeto de pintura diferente nos Estados Unidos, instalação grafitada, na galeria gigante no MASS MOCA, em North Adams.

Grosse [...] Suas montanhas pintadas com spray de solo pontilham a paisagem da galeria, da mesma forma que as pilhas de pigmento criam textura da superfície em uma tela, ao mesmo tempo empurrando os limites (e definições) de pintura, escultura e instalação. Um andar acima 'Mais altamente', sua exposição em grande escala para MASS MOCA, tem interesse de Grosse na função de pintura em um campo expandido e, como o título sugere, chuta-se um entalhe. - Evan J. Garz. (NEW AMERICAN PAINTINGS, p. 1).

Figura 56 - Grosse: suas montanhas pintadas com spray de solo.



Fonte: Disponível em: <<http://newamericanpaintings.wordpress.com/2011/01/12/massive-scale-katharina-grosse-at-mass-moca/>>.

Outro artista que merece o nosso destaque é o Zhang Dali. Em suas obras, ele costuma chamar a atenção para as mudanças que ocorrem na sociedade chinesa. Dali, reconhecido na década de 1990 por grafitar as ruas da capital chinesa com caricaturas de si mesmo, utilizou seu próprio perfil com desenhos de fuzis AK-47 com inscrições simples, mas com intuito transgressor, mostrando questões do regime comunista e do processo de desenvolvimento do país. Suas imagens se confundem entre pichação e *graffiti*, nas quais o espectador pode mensurar e nomear o valor de suas obras. O artista também trabalha com outras técnicas como fotografias e esculturas.

Os direitos de muitas pessoas não são uma preocupação para os grupos que têm poder. Estou preocupado com as mudanças na cidade e a transformação econômica, porque eles causam mudanças no destino das pessoas. [...] Eu os coloquei de cabeça para baixo para expressar que estas pessoas não têm como e nem ferramentas para mudarem suas vidas. (MISTURA URBANA).

No campo das esculturas, o artista traz trabalhadores anônimos e sem identidade, corpos criados para transmitir a sua mensagem. No caso, ele os coloca de cabeça para baixo em um limbo sem qualquer força interior para transformar seus corpos. Essas obras simbolizam a captura do espírito, ou a falta dele nos trabalhadores anônimos. Assim sendo, tanto as esculturas quanto os *graffitis*/pichações assemelham-se por estarem associados a situações de protestos dos trabalhadores migrantes.

Figura 57 - Zhang Dali.



Fonte: Disponível em: <<http://misturaurbana.com/2014/04/a-china-sem-censura-do-artista-zhang-dali-entrevista/>>.

Agora, voltamo-nos para um projeto criado durante o *Wool Festival* (Festival de Arte Urbana da Covilhã), em Portugal: o projeto *Lata 65*, idealizado por Lara Seixo. Durante a primeira edição do *Wool* havia muitos espectadores da terceira idade, e, então, surgiu a ideia de fazer um evento de *graffiti* voltado a esse público, por isso LATA 65.

O evento durou cinco dias e teve como atração uma introdução histórica sobre o surgimento do *graffiti* e a sua evolução até o que é hoje arte urbana. Apresentou-se também uma oficina para o desenvolvimento de estêncil e para formar habilidades com spray. Assim, surgiram os primeiros *graffitis* produzidos por pessoas da terceira idade. Logo, a proposta de criação artística de *graffiti* motivou os mais velhos por ser uma linguagem artística voltada para o público jovem. Dessa forma, despertou-se no grupo de terceira idade o gosto pela criação. A interação entre diferentes faixas etárias (os mais jovens ensinando os mais velhos) proporcionou novas ressignificações sobre a proposta inicial do projeto.

Figura 58 - Projeto Lata 65.



Fonte: Disponível em: <<http://misturaurbana.com/2013/10/lata65-projeto-incrivel-de-graffiti-para-a-terceira-idade/>>.

Outro fato relevante para o cenário do *graffiti* ocorreu em 2001, quando a Argentina passava por uma crise econômica e teve cinco presidentes em duas semanas. Nesse contexto, os grafiteiros transformaram as paredes da cidade comunicando às ideias que circulavam pelo povo. A cidade ficou repleta de intervenções urbanas que continham protestos sociais, políticos e culturais, algumas vezes, chamadas de “novo muralismo”. Assim, os *graffitis* também tiveram lugar em espaços culturais como a galeria *Hollywood in Cambodia*.

Desse modo, o ativismo nas ruas transformou as paredes da cidade em poderosas ferramentas de comunicação das ideias que circulavam, procurando novos formatos de expressão para protestos políticos, algumas expressões estavam associadas à linguagem do *graffiti* e outras ligadas à pichação. Assim, tanto uma quanto a outra tiveram a sua participação comunicativa dando voz à comunidade que buscava ser ouvida. Portanto, tudo isso deu início ao movimento intitulado “Boom Buenos Aires”. Os grafiteiros renomados do movimento foram: Pum Pum, DOMA, Jaz, Nerfe SAM, entre outros.

GRaFiTi es una construcción bierta y continua. La idea es ir registrando las inscripciones fugaces, como si fueran hojas sueltas de un libro colectivo. Graffiti é uma construção aberta e contínua. A ideia é gravar as inscrições fugazes, como se fossem folhas soltas de um livro coletivo. (GÜERRI; ÁITA; LUCADAMO, p. 1).

Figura 59 - Buenos Aires.



Fonte: Disponível em: <<http://misturaurbana.com>>.

Figura 60 - Graffitis escritos enlacalle.



Fonte: Disponível em: <<http://www.escritosenlacalle.com/index.php>>.

Outro método inusitado de criação do *graffiti* é o da Simetria Espectral, no qual ocorre a fusão de duas imagens idênticas. Assim, surge a série *Graffiti of Speed/Mirror Symmetry*, do fotógrafo japonês Shinichi Higashi. Nos cliques de longa exposição feitos por Shinichi, os rastros de luz espectrais fazem uma combinação fantástica com a arquitetura futurista do Japão. A primeira impressão ao olhar as imagens é o deslumbramento das formas urbanas seguidas pela simetria fotográfica feita com um posicionamento exato dos elementos.

Nesse sentido, flashes fantasmagóricos de luzes brilhantes e translúcidas, linhas abstratas e formas dos edifícios de concreto e metais na arquitetura da cidade mostram o

ponto de vista futurista do artista. Cabe ressaltar que esse ritmo rápido do mundo futurista lembra o movimento vanguardista chamado Futurismo, onde os artistas instigavam a busca da expressão da velocidade em suas telas e esculturas.

Além disso, os flashes fantasmagóricos das luzes brilhantes e translúcidas formam linhas curvas e elementos visuais abstratos que se movem através da imagem ressignificando e instigando a percepção óptica. Ademais, o artista utiliza os espelhos para elevar e/ou inverter suas fotografias/*graffitis* para sua série *Graffiti Velocidade/Espelho Symmetry*, fotografando no turno da noite e no crepúsculo, localizando-se de vários pontos altos, com visão de cima para baixo.

Dessa forma, os elementos visuais captados pela fotografia podem ser relacionados com os traços do *graffiti*. A pintura com suas linhas coloridas representam as cores luminescentes usadas pelos sprays. Dessa forma, obtém-se a ressurgência da imagem do *graffiti* da parede para a fotografia.

Figura 61 - Simetria Espectral.



Fonte: Disponível em: <<http://misturaurbana.com/2014>>.

Agora, vamos nos direcionar para a intervenção do *Night Graffiti* na cidade de cidade de São Paulo, que faz parte da plataforma digital da marca *Smirnoff*.

Locais como a fachada do *MUBE*, a lateral de um hotel na Rua Peixoto Gomide e também um escritório na Vila Madalena foram grafitados pelo coletivo *Acidum*, de Fortaleza. Para as criações, foram utilizadas tintas especiais luminescente, que brilham apenas a noite, e durante o dia as paredes se aparentam visualmente brancas. No caso, foi necessário montar um recurso técnico de lâmpadas que acendem apenas à noite proporcionando a visão dos *graffitis* luminescentes que de imediato chamam a atenção dos espectadores.

Desse modo, *graffitis* que têm como elemento visual criaturas da noite aparecem apenas no período noturno, pois são pintados com uma tinta especial e só podem ser vistos sob a luz negra montada de frente para a parede e acesa com um recurso técnico acionado automaticamente à noite, revelando o desenho. Assim, o espectador se surpreende com a imagem noturna, pois ao passar no período diurno, nada havia na parede naquele local. Logo, com cores vibrantes que se fundem à própria arquitetura e à paisagem urbana, o *graffiti* ganha apreço pelos espectadores.

Figura 62 - *Night Graffiti*.



Fonte:Disponível em: <<http://misturaurbana.com/2014>>.

Ainda em São Paulo, acontece o coletivo Rueiras, um movimento das grafiteiras que produzem arte contemporânea e produção cultural. O movimento tem por objetivo mostrar, registrar e documentar a arte urbana feita por mulheres da cidade de São Paulo. O coletivo é composto por quarenta e duas artistas de rua, entre elas: Carol Rodrigues, formada em Design como produtora, fotógrafa e pesquisadora; UukaIdi, formada em Jornalismo em produção de textos, pesquisa e fotografia; Katia Suzue, formada em Artes e cursando Técnico em Museu, integrante da *crew* noturna, grafiteira e coordenadora do projeto. As imagens vêm carregadas de elementos visuais que propõe a valorização feminina na sociedade.

Figura 63 - Coletivo Rueiras.



Fonte: Disponível em: <<http://misturaurbana.com/2012/08/conheca-o-coletivo-rueiras-sp/>>.

Outra exposição que merece nossa atenção é a *Shoe Street Art*, em Madrid, na Espanha. Inspirada na famosa exposição *Cow Parade*, ela se trata de uma coleção de esculturas de sapatos gigantes produzidas por diversos artistas locais, que utilizam técnicas urbanas do *graffiti*, da pintura e da colagem, com o intuito de enfatizar a importância e o valor do sapato espanhol, em uma visão mais contemporânea e jovem.

Nesse sentido, são vinte e cinco sapatos gigantes espalhados pela cidade. Cada sapato representa uma história, para homenagear a indústria *Calle Serrano*, em Madrid, e seus arredores. Possui cinco atributos: design, qualidade, marca, renome internacional e inovação. O Instituto Tecnológico do Calçado e Afins, *Industries* (INESCOP), em Elda, lançou essa ideia com intuito de produzir uma forma de publicidade diferenciada e inovadora, com suportes diferentes para os sapatos da Espanha.

Figura 64 - Shoe Street Art.



Fonte: Disponível em: <<http://misturaurbana.com/2012/06/shoe-street-art-em-madri/>>.

Agora, vamos discorrer sobre o concurso *Graffiti Ren*, no Worth 1000, um site que organiza diversos concursos de design, fotografia e ilustração. Nesse concurso, as pessoas deveriam acrescentar à pintura, obras de arte reconhecidas pelos cânones e inscrições de *graffiti*. Os suportes usados eram todos digitais e os resultados foram bem diversos. Os artistas procuraram intervir o *graffiti* em pareces expostas nas obras dando aparência de estar realmente fazendo parte da obra no original.

Assim, o fato de imagens de arte, em suas maiorias clássicas, ser imaculadas com inscrições gráficas visuais, *graffiti* e/ou pichação, propõe uma reflexão ou até mesmo uma discussão. Logo, ocorre a valoração do hibridismo, gerando uma ressignificação da imagem e promovendo ao “velho” uma fusão com o “novo”. Além disso, muitos outros poderiam ser os questionamentos na proposta *GraffitiRen*.

Figura 65–GraffitiRen Worth 1000.



Fonte: Disponível em: <<http://misturaurbana.com/2014>>.

Outro projeto interessante é *Arte na Faixa*, desenvolvido em parceria entre a Urbs, a Fundação Cultural e a Prefeitura de Curitiba. No caso, faixas de pedestres de Curitiba serviram como suporte artístico, e *graffitis* de diversos motivos visuais foram inseridos de forma divertida e irreverente para chamar a atenção das pessoas para o lugar onde o pedestre deve passar ao atravessar as ruas, desenvolvendo no cidadão a educação no trânsito.

Desse modo, vinte artistas e designers pintaram vinte faixas da cidade. Entre eles podemos citar: Mikosz, Andréia Las, Marcelo Lopes e Raphael Teles e Olho Wodzynski. As pinturas foram feitas apenas na primeira faixa, para não descaracterizar as regras de trânsito. Além disso, perto do meio-fio da calçada, junto da imagem, o pedestre também verá a mensagem: “Agora que você reparou, atravesse na faixa”.

Figura 66 - Arte na faixa.



Fonte: Disponível em: <<http://misturaurbana.com/2014>>.

Em suma, são inúmeros os recursos técnicos e suportes usados pelo *graffiti* nos dias atuais. Assim, a arte do *graffiti* já passou e passa por ressurgências e ressifinações constantemente em cada obra, conforme as especificidades de cada artista, proporcionando, então, ao espectador a beleza e o espanto de novas formas de apreciar a imagem.

Agora, a seguir vamos discorrer sobre a institucionalização do *graffiti*.

4.1 INSTITUCIONALIZAÇÃO DO *GRAFFITI*

Com o passar do tempo, o *graffiti* se ressignificou, ganhou novas condições de sobrevivência, abrangeu novos públicos e aperfeiçoou novas técnicas. Em algumas obras, distanciou-se das ideias iniciais que o inspiraram.

Assim, o *graffiti* saiu das ruas para entrar em outro espaço, de museus e de galerias, atingindo outro público alvo, um público que não era presente na partilha da expressão popular de rua. Nos museus, a forma da apresentação do *graffiti* é como uma arte espetacular contemporânea e mercantilizada, uma obra de arte possível de ser vendida como objeto de decoração de um ambiente elitista. Desse modo, o *graffiti*, além de continuar como arte de rua, passa a estar presente também em outro espaço, ressignificando-se em um novo contexto, com novos sentidos, com novos motivos gráficos e com novos suportes e técnicas gráficas. Contudo, nesse contexto, ele nem sempre é tão ousado e transgressor, pois caminha por um universo visual mais lúdico e imagético.

Alguns críticos de arte, artistas e admiradores de museus e de galerias, não apreciaram a linguagem do *graffiti* como arte institucionalizada, alguns nem mesmo aceitam o *graffiti* como arte.

Esta absorção do Graffiti pelo sistema de arte é condenada por muitos. Tim Rollins diz que o Graffiti é uma arte radical ilegal. 'Radical' porque, em sua maioria, os autores não são artistas e sua vitalidade está na sua forma primitiva. É difícil aceitá-lo nas paredes brancas de uma galeria. 'Ali ela se torna parte do mercado de comodidades'. Rollins garante que 'nós queremos preencher uma lacuna entre os artistas e a classe trabalhadora, dividimos um desejo de reconstruir as relações raciais, ligando a arte às comunidades'. (ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS).

Além disso, a agregação no espaço do museu e a apreciação do *graffiti* geram uma estranheza do público que aprecia as obras nas ruas, pois é como se o *graffiti* rompesse a lealdade com o público das ruas, uma vez que as pessoas da rua não são frequentadoras assíduas das instituições de arte. Logo, o rompimento da lealdade do *graffiti* com a rua remete-nos a um novo olhar sobre a linguagem da arte e suscita-nos alguns questionamentos, tais como: Será que todos os grafiteiros de rua se institucionalizariam? O *graffiti* do museu tem a mesma aura do *graffiti* da rua? O artista do *graffiti* do museu ainda conserva suas ideologias em relação aos movimentos políticos inseridos nas obras do *graffiti* de rua? Assim, esses questionamentos surgem a partir do momento em que essa arte passa a fazer parte de um novo público.

Em síntese, cabe destacar que, no contexto contemporâneo, o artista está livre para fazer suas escolhas de suportes, matérias, técnicas, espaços físicos de exposição, sem problematizar ou incutir novas regras como foi à arte clássica, mas não se deve perder a essência, a aura da arte já aclamada e apreciada, como no caso do *graffiti*.

Tendo sido apresentada essa nova ressignificação do *graffiti* através de sua institucionalização, a seguir vamos refletir sobre a relação do *graffiti* com a arte e com o mercado.

4.2 ARTE E MERCADO

O *graffiti* é uma arte urbana, pública, de rua, do povo. Uma expressão cultural de acesso a qualquer classe. A apreciação se dá, principalmente, pelos jovens ligados a movimentos sociais alternativos (tribos urbanas), aliando-se a outras linguagens da arte como música (*rap*), dança (*street dance e break*) e atividades (*hip-hop*). Nesse contexto, cabe ressaltar que grandes empresas adaptam a linguagem do *graffiti* na reprodução de artigos de consumo para atender a demanda das camadas sociais que participam dos movimentos sociais alternativos. Artigos como calçados, camisetas, mochilas, bonés, estamparias são comercializados para os geradores dessa identidade.

Figura 67 - PENSO Moda: *Air Force 1 Graffiti Customs*.



Fonte: Disponível em: <<http://www.pensomoda.com/bases/bases3.php?Id=316>>.

Air Force Graffiti Customs- Voltando ao assunto Nike Air Force 1, o tênis mais vendido de todos os tempos, vários artistas brasileiros foram recrutados para customizar peças em comemoração aos 25 anos do modelo. Os 10 ilustradores e grafiteiros criaram obras utilizando um par do tênis Air Force 1 branco como tela, em homenagem ao calçado e sua história. Pingarilho – spray e stencil. (PENSO MODA: Air Force 1, Graffiti Customs - Denise Rosa).

Adentrando por essa linha de pensamento, o *graffiti* passa para *exponibilidade da reprodutibilidade técnica*⁸. Assim, a imagem do *graffiti* começa a serem produzidos em larga escala em produtos de consumo, em meios midiáticos como *outdoors*, *banners*, comerciais de televisão, entre outros. Avalia Benjamin (1986, p. 173), “a exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase, um pólo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorre na pré-história”.

Nesse contexto, o apreciador do *graffiti* requisita uma relação da arte com sua identidade, sendo assim, usar, consumir artigos com imitações do *graffiti* fazem com que suas opções sejam vistas e percebidas, agregando uma identidade formadora de grupos afins, com a mesma linguagem ideológica.

Keith Haring, precursor da transformação do *graffiti* em mercadoria, completou numerosos projetos públicos na primeira metade dos anos 80. Produziu desde uma animação para o letreiro *Spectacolor* em *Times Square* até desenhos de cenários e de panos de fundo para teatros e boates. Desenvolveu também estampas para relógios da *Swatch* e uma campanha publicitária para a *vodka Absolut*, além de pintar murais por todo o mundo.

Figura 68 – Keith Haring: precursor do *graffiti* em mercadoria.



Fonte: Disponível em: < <http://www.haring.com/>>.

⁸ Esses termos são usados por Benjamin (1986).

Em abril de 1986, Haring inaugurou a *Pop Shop*, uma loja no *Soho* que vendia camisetas, brinquedos, pôsteres, *bottons* e imãs de geladeira ilustrados com suas imagens. Ele considerou a loja como uma extensão do seu trabalho e pintou todo o interior dela com um mural abstrato em preto e em branco, criando um ambiente comercial impactante e único. A loja visava permitir que as pessoas tivessem mais acesso ao seu trabalho, que agora estava pronto para o consumo em produtos de baixo preço. Por isso, a loja foi criticada por muitos do meio artístico, no entanto Haring permaneceu comprometido com seu desejo de tornar obras de arte acessíveis para o maior número de pessoas possível, e recebeu grande apoio nesse projeto de amigos, de fãs e de mentores, incluindo *Andy Warhol*.

Desse modo, destacamos que cada vez mais aparecem formas de colocar no mercado consumista produtos que levam inscrições que lembram os estilos gráficos do *graffiti*. Trata-se de um mercado certo, vender produtos para pessoas que têm estilo. Logo, o público alternativo, com preferências musicais por *hip hop* e por esportes radicais, aprecia produtos que levam o traço de desenhos do *graffiti*. Exemplo disso foi o festival promovido pelo IED (*Istituto Europeo di Design*), em São Paulo, que aposta na arte do *graffiti* e nas intervenções urbanas, e trouxe inspirações para criação de capas para *smartphones* da marca *Youts*.

Figura 69–*Istituto Europeo di Design*.



Fonte: Disponível em: <<http://misturaurbana.com/2014>>.

Nesse contexto, a *Essential Arts* apresentou ao mercado a quarta edição limitada de *Tequila Fim do Mundo*. Assim, foram produzidas 1.800 unidades por artista, que se utilizou de diferentes técnicas para criar estampas em suas garrafas em forma de *graffiti*, quadrinho, moda, *design* gráfico, publicidade e animação.

Figura 70 - *Essential Arts*.



Fonte: Disponível em: <<http://misturaurbana.com/2013/02/1800-tequila-apresenta-a-quarta-edicao-limitada-essential-artists/>>.

Outra forma de usar a arte do *graffiti* para fins lucrativos foi a do artista Silvano de Paula que mostrou sua arte com areografia na feira *Brasil Mostra Brasil*, em João Pessoa. Com performance corporal e musical, o artista pinta peças únicas de roupas grafitadas em frente ao consumidor do produto, que as adquire depois de pintadas. Ele intitula seu trabalho como artesanato *Clothes handcrafted*⁹.

Figura 71 - Silvano de Paula.



Fonte: Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HVMMK4xZJ9A>>.

Sendo assim, os *graffitis* se tornaram imagens constantes nos mais diversos suportes artísticos e propõem familiaridade com as pessoas que consomem os produtos com suas afinidades pós-moderna. Logo, a linguagem do *graffiti* se ressignifica na forma de mercadorias e de utilitários, como na arte clássica produzida em lugares inusitados como utensílios domésticos, roupas, etc.

E o momento em que a Arte começou a ser nomeada com um A maiúsculo, no início do século XIX, foi também o momento em que começaram a se desenvolver a reprodução, a arte industrial e a indústria literária, o momento em que as obras de

⁹ A escrita consta no panfleto de divulgação.

arte começaram a se banalizar em objetos comerciais e em decoração do mundo profano, o momento também em que os objetos do mundo ordinário começaram a ultrapassar a fronteira no sentido inverso para produzir novas possibilidades de distância artística a partir da própria proximidade e da mistura das coisas da arte e das coisas do mundo. A mistura é consubstancial ao regime estético da arte. O que está em questão hoje em dia é a natureza dessa mistura. Não é a perda da arte nos objetos e trabalhos do mundo. (RANCIÈRE 2010, p.54).

Nesse sentido, deparar-se com uma imagem de reprodução, de uma obra de arte em um utilitário, como uma camiseta com a estamparia, proporciona a divulgação da própria Arte; e essa deve ser uma necessidade crescente, isto é, uma maior disponibilidade das obras de arte, acessível a todos. Contudo, essa divulgação maçante da imagem das obras de arte traz questionamentos sobre a banalização da própria Arte. Assim, quando Rancière (2005, p. 46) propõe pensar “a mistura é consubstancial ao regime estético da arte”, isso nos remete a uma profusão necessária a essa época atual cultura, mesmo que havendo uma fronteira entre a arte e as “coisas do mundo”.

Feitas as reflexões a respeito de novas ressignificações do *graffiti*, na sequência, trataremos do *graffiti* no Brasil contemporâneo.

4.3 GRAFFITI NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

A década de 90 foi uma época de muita repressão para a linguagem artística do *graffiti*. Essa forma de expressão era mal vista e mal interpretada, por estarem relacionados aos espaços físicos de abandono e exclusão social, lugares onde continham lixões e moradores de rua abandonados pelo sistema econômico. Nesse sentido, alguns grafiteiros escolhiam esses lugares para levar uma proposta de arte através de mensagens positivas ou para mudar o espaço urbano. Desse modo, em São Paulo, durante a gestão da prefeita Luiza Erundina (1989 a 1992), grafiteiros foram convidados a produzir sua arte em intervenções coletivas da cidade, com o incentivo a uma proposta de arte na rua através do *graffiti*.

Essa iniciativa da prefeita Luiza Erundina em proporcionar que os grafiteiros produzissem sua arte de forma livre (sem ter que correr das autoridades por estar num espaço público imaculado) colaborou para superar o preconceito da sociedade que confundia o *graffiti* com pichação. Projetos sociais foram se multiplicando em várias capitais e a produção do *graffiti* foi, então, utilizada como linguagem expressiva de produções artísticas feitas por jovens em ações de cidadania. Em São Paulo, destacam-se o Projeto Pixote – ONG vinculada a Universidade Federal de São Paulo, a ONG Escola Aprendiz e a ONG Ação Educativa.

Com a repercussão do *graffiti*, o mais importante era a expressão artística como fator de inclusão social. Logo, o espaço urbano era modificado de forma consciente, valorizando toda arte de rua: o *hip hop* (música), o *break* (dança) e o *graffiti*, entre outras. Assim, o *graffiti* ampliou seu comparecimento nas periferias, despertou a habilidade artística de muitos jovens e incorporou-se na imagem física urbana das cidades, fazendo parte de sua identidade.

Desse modo, a democratização política auxiliou nas propostas de ações culturais nas quais associações de moradores reivindicaram oficinas de arte, entre outras atividades. Então, as secretarias de cultura criaram projetos culturais proporcionando oficinas de *graffiti* aos grafiteiros, dando oportunidade a novos artistas urbanos. Assim, o *graffiti* surgiu com artistas de rua que produziam sua arte nas periferias das grandes cidades, propondo em suas obras o registro de suas vivências e, muitas vezes, a memória cultural, mesmo sabendo da efemeridade das obras e da não garantia de permanência nos espaços físicos.

A título de exemplo, temos Eduardo Kobra, grafiteiro muralista, que produz sua arte no projeto *Muro da Memória* em espaços físicos espalhados pela metrópole de São Paulo. O principal objetivo do projeto é transformar a paisagem urbana através da arte, funcionando como túneis do tempo, misturando nostalgia e modernidade por meio de reprodução de imagens com elementos visuais em tamanho real do início do século XX.

Nesse contexto, Didi-Huberman (2013), em seu livro *A imagem sobrevivente- História da arte e tempos de fantasmas segundo Aby Warburg*, fala sobre a sobrevivência anacrônica da história:

É que a sobrevivência realmente abre uma brecha nos modelos usuais da evolução. Neles detecta paradoxos, ironias do destino e mudanças não retilíneas. Ela *anacroniza o futuro*, ao mesmo tempo em que é reconhecida por Warburg como uma 'força formadora para a emergência dos estilos. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.71).

Retomando Kobra, em suas técnicas artísticas ele usa o traço da aerografia, pintura em látex e *graffiti* 3D's compostos por detalhes visuais entre sombra, luz, perspectiva, composições coloridas e preto e branco, tornando perceptível o deslocar no tempo a partir das formas e das cores.

Figura 72 - *Graffiti* de Eduardo Kobra Brasil.



Fonte: Disponível em: <<http://eduardokobra.com/muro-de-memorias/>>.

Sua principal influência foi dos murais Mexicanos dos anos 20 pelos artistas Diego Rivera, David Siqueiros e José Orozco, além da inspiração do *design* americano Eric Grohe. Produziu murais tridimensionais, onde as obras se destacam por parecerem reais, como se as imagens se movessem chamando a atenção do público. “As pessoas que antes não prestavam atenção nos muros passaram a admirar. Alguns senhores parecem matar a saudade da SP da infância deles” (KOBRA, Folha de São Paulo, 2010).

Figura 73 – Eduardo Kobra.



Fonte: Disponível em: <<http://eduardokobra.com/muro-de-memorias/>>.

Em suma, o *graffiti* atualmente no Brasil percorre todo país, não estando apenas nas capitais, mas na grande maioria das cidades, chegando até mesmo nos interiores. Nesses casos, nas cidadezinhas bem afastadas dos grandes centros urbanos, intitula-se *graffiti* rural. Além disso, cabe ressaltar que os artistas brasileiros possuem excelentes níveis técnicos de grafia e de desenho, sendo reconhecidos internacionalmente. A maioria é talentosa e criativa, cada um com sua especificidade na composição gráfica. Como exemplo, podemos citar: OsGêmeos, Nunca, Nina Pandolfo, Crânio, Speto, Minhau, Fefê, AKN, Magrela, Mateus Grimm, Kboco, Stephan e Téia.

Agora, a seguir, vamos tratar das relações e das diferenças entre a pichação e o *graffiti*.

4.3.1 De pichação ao *graffiti*

A pichação tem inscrições de predominância verbal ou de protesto, mas também se encontram palavras de amor e humor nos desenhos ou pinturas feitas em muros e paredes, geralmente de avenidas públicas. Dessas pichações, surgiram os primeiros *graffitis* que se propagaram para as principais cidades do mundo ocidental.

Não há nada tradicional nos conceitos de arte acadêmica ou menção à arte Moderna, os grafiteiros (na grande maioria) são revolucionários estéticos que se recusam a atuar nos estreitos limites institucionais das galerias e dos museus, necessitando apenas do espaço urbano para realizarem seu trabalho. Do mesmo modo, dispensam o *Marchand*, ou colecionador, por se dirigirem diretamente ao cidadão comum usando uma linguagem gráfica simples e condizente com o espaço social e político do lugar, gerando uma nova estética da arte.

Nesse sentido, tanto os pichadores quanto os grafiteiros tinham o intuito de interagir com a cidade e não agredi-la. Contudo, infelizmente, na pichação, a incitação à transgressão de inscrições de contexto político tomou uma proporção maior, pois gangues de tráfico de drogas apropriaram-se dessa técnica para demarcação de espaço, fazendo com que o objetivo da pichação, antes, política, social e deliberativa, tornasse-se vandalismo.

Assim, a pichação feita por gangues de tráfico de drogas demarca o nome da gangue como símbolo de poder daquele espaço para o tráfico. Os lugares preferidos desses pichadores são espaços públicos como monumentos, teatros, igrejas, escolas, prédios recém-

restaurados ou prédios privados muito altos. Logo, toda essa inserção de grafia, rabiscos, palavões, deixa as cidades cheias pela poluição visual.

Desse modo, percebemos que há duas formas de pichação: uma com o contexto político (que carrega toda expressão histórica) e outra como demarcação gráfica do tráfico de drogas.

Figura 74 - Escultura - Zumbi dos Palmares Rio de Janeiro.



Fonte: Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/>>.

Em geral, aos pichadores não interessa a produção artística, pois sua produção é feita por meio de rabiscos, garatujas, palavras mal escritas, com interpretação duvidosa, uma vez que seu interesse é apenas aparecer e desafiar os padrões culturais. Nas ruas, os pichadores costumam respeitar o *graffiti*, ou seja, um pichador não rabisca em cima de um *graffiti*. Portanto, há certo compromisso e respeito com a inscrição alheia, até porque, em sua maioria, eles se conhecem e compartilham o mesmo suporte, como muros e viadutos, além de usar o mesmo instrumento gráfico (a lata de spray). No caso dos pichadores, eles se encontram na noite para fazerem suas produções clandestinas.

Figura 75 - Indonésia- Crânio (Fabio – SP).



Fonte: Disponível em: <http://link-to-think.blogspot.com.br/2009_10_01_archive.html>.

Cabe destacar que os grafiteiros, mesmo separados dos pichadores, são considerados marginais, pois dispensam patrocínio de empresas particulares ou de organismos oficiais, preferindo manter sua independência a todo custo. Caracterizam-se pela liberdade de expressão, possibilitando desenhos bem-humorados, fantásticos, folclóricos, políticos, cômicos, entre outros. Seus nomes (identidades) não são mencionados, então, são substituídos por pseudônimos (apelidos) que servem como uma nova identidade no submundo das ruas.

Ademais, procuram despertar o espectador para os problemas sociais, desprezam o descaso cultural e social, e propõem um melhor aproveitamento dos espaços urbanos negligenciados como muros maltratados, túneis, viadutos, casas abandonadas em processo de demolição e tapumes de obras. Nesses espaços, criam composições gráficas gigantescas e bem elaboradas, com um olhar crítico social, cultural e político, propondo uma estética visual. Assim sendo, lugares que eram feios, sujos, com lixos e, muitas vezes, ocupados por pessoas que vivem na rua, a partir do *graffiti* recebem um tom visualmente agradável.

Além disso, cabe destacar algumas diferenças entre a pichação e o *graffiti*, uma vez que, mesmo sendo heterogêneos, eles são confundidos por se apropriam da mesma essência da arte urbana.

Tabela 1- Diferenças entre pichação e *graffiti*

	PICHAÇÃO	GRAFFITI
SUPORTE	Muros, monumentos, propriedades particulares, igrejas, escolas, parte mais alta dos edifícios, placas de trânsito, fachada de lojas, banheiros públicos, viadutos, túneis.	Muros maltratados, tapume de construção civil, fachadas de lojas, construções em demolição, viadutos, túneis.
MATERIAL DE PINTURA	Giz, carvão, piche, spray, caneta hidrográfica, tintas aleatórias.	Giz, spray, pincel, rolinhos, máscara de estêncil, tintas (em geral) próprias para o suporte.
TEMA FORMA OU ASSUNTO	Protesto, mensagens políticas, rabiscos, letras aleatórias.	Personagens de história em quadrinhos, letras organizadas, criaturas imagéticas, caricatura declaração de amor poético.
OBJETIVO	Protesto lúdico.	Lúdico ¹⁰

Fonte: Elaborado pelo autor 2014.

¹⁰ Na arte, o lúdico indica criatividade, jogo de palavras, brincadeira, forma divertida de criação que evoca os sentimentos de liberdade e de espontaneidade de ação.

Com o tempo, criou-se um vocabulário próprio da linguagem da rua, já que sua simbologia é compreendida pelos dois grupos.

- **3D**- Estilo tridimensional, baseado em um trabalho de brilho/sombra das letras.
- **Asdolfinho**- Novo estilo de graffiti desenvolvido por norte-americanos no qual é visada a pintura animal.
- **Background** - Fundo de um *piece* ou de uma produção.
- **Backjump** – Graffiti realizado enquanto a composição do metrô para numa estação.
- **Bite** - Cópia, influência direta de um estilo de outro autor.
- **Biter** – É aquele que copia o desenho ou até mesmo o estilo dos outros.
- **Bomb** – Graffiti rápido ou ilegal, geralmente feito à noite.
- **Bomber** - quem faz o *bomb*.
- **Bombing** – Sair pra fazer graffiti ilegal.
- **Bubblestyle** - Estilo de letras arredondadas, mais simples e “primárias”. Ainda é muito utilizada no graffiti.
- **Cap**- Cápsula aplicável às latas para a pulverização do spray. Existem variados caps, que variam a pressão, originando um traço mais suave ou mais grosso (ex: “Skinny”, “Fat”, “NY Fat Cap”, etc.).
- **Characters** – São os personagens presentes nos murais que podem ser retratos, caricaturas ou bonecos.
- **Crew** – Equipe ou grupo de amigos que habitualmente pintam juntos e que todos usam o mesmo nome. É regra geral os grafiteiros assinarem o seu *tag* e a qual *crew* pertencem (normalmente sigla com duas a quatro letras) em cada obra.
- **Cross** - Pintar um graffiti ou assinatura por cima de um trabalho de outro grafiteiro.
- **Degradé** - Passagem de uma cor para a outra sem um corte direto. Por exemplo, uma gradação de diferentes tons da mesma cor.
- **Endtoend** – Composição de vagões de metrô pintado de uma extremidade a outra, sem atingir a parte superior do mesmo (por ex. as janelas e parte superior do comboio não são pintadas).
- **Fanzine** – Uma mini revista de graffiti, sem fins lucrativos, apenas pra divulgar e divertir.
- **Fill-in** - Preenchimento (simples ou elaborado) no interior das letras de um graffiti.
- **Hall offame** – Trabalho, geralmente legal, mais trabalhado realizado por mais de um grafiteiro, explorando as técnicas mais evoluídas.
- **Highline** - Contorno geral de todo o graffiti.
- **Hollow** - Graffiti ou Bomb que não tem *fill-in* (preenchimento).
- **Inline**- Contorno realizado na parte de dentro das letras.
- **King** - Grafiteiro que adquiriu respeito e admiração dentro da comunidade do grafite. Um status que todos procuram e está inevitavelmente ligado à qualidade, postura e anos de experiência.
- **Outline** - Contorno das letras cuja cor é aplicada igualmente ao volume das mesmas, dando uma ideia de tridimensionalidade.
- **Piece** – Graffiti feito por um *writer*, com mais de três cores.
- **Roof-top** - Graffiti aplicado em telhados, outdoors ou outras superfícies elevadas. Um estilo associado ao risco e ao difícil acesso, mas que é uma das vertentes mais respeitadas entre os grafiteiros.
- **Spot** - Denominação dada ao lugar onde é feito um graffiti.
- **Stickers** – Adesivos que foram produzidos e tagueados antes.
- **Tag**- Nome/Pseudônimo do artista.
- **Taggingup** – Taguear algum lugar difícil.
- **Throw-up** - Estilo situado entre o “tag” /assinatura de rua e o bombing. Letras rápidas normalmente sem preenchimento de cor (apenas contorno).

- **Toy**- Inexperiente, iniciante ou que não consegue atingir um nível de qualidade e respeito dentro da comunidade.
- **Train** - Denominação de uma composição de metrô pintada.
- **Wholetrain** – Vagões de metrô ou trem inteiramente pintados de ponta a ponta e de cima a baixo.
- **Wild style** - Estilo de letras quase ilegível. Um dos primeiros a ser utilizado no surgimento do graffiti.
- **Writer** - Escritor de graffiti.
- **Spot** – lugar onde é praticada a arte do graffiti. (Disponível em: <<http://www.casapark.com.br/grafiteiros-muralistas-modernos/>>, p. 01).

Na sequência, vamos tratar do suporte e das técnicas utilizadas pela arte urbana.

4.3.2 Suporte e técnicas

A pintura com spray é feita em suporte de paredes de prédios, em muros, em tapumes, e é, sem dúvida, versátil e prática em relação às inúmeras técnicas artísticas existentes em grandes perímetros e espaços gráficos. Ela permite a realização de uma obra de grandes dimensões em um período de tempo mais curto possível. Logo, o spray oferece ao grafiteiro a possibilidade de criar formas gráficas inúmeras como hachuras, tracejados, esfumaçados, sobreposição, transparência, linhas finas, linhas grossas e fundas de planos extensos com ou sem perspectivas. Isso tudo é possível apenas variando a pressão do jato de tinta ou modificando a incidência da ação sobre a superfície.

No *graffiti*, há vários estilos e técnicas desenvolvidas, tais como: 3D (técnica que consegue criar uma ilusão de profundidade e volume, tem perspectiva equilíbrio), *Wild Style* (desenho de letras retorcidas em formato de setas), e *bomber* (pintura de letras gordas que parecem ter vida). Contudo, na impossibilidade de catalogar todos esses estilos e técnicas, nessa breve iniciação a pesquisa, falaremos de modo geral da representação do *graffiti*, pois seus *designs* ousados permitem interação em ambientes externos e acessíveis ao público.

Uma prática comum e geralmente usada em todas as modalidades técnicas é o uso do estêncil (*stencil*), que é um desenho de rápida execução, feito em um molde resistente, por exemplo, chapa de raio-x, papel paraná. Após desenhar no molde, ele é vazado, recortado, de modo que a imagem possa ser pintada várias vezes. O estêncil também é chamado por alguns grupos de máscara; o uso rápido do estêncil é associado à pintura com tinta *spray*.

Além disso, alguns artistas utilizam misturas de técnicas e também costumam trabalhar em equipes. Os *graffitis* podem ser artísticos, uma organização prévia de produção de imagem, ou de livre figuração à mão livre e de livre imaginação, compondo figuras realistas, caricaturas, personagens de histórias em quadrinhos e elementos abstratos.

Ademais, o *graffiti* de rua usa um suporte que não lhe pertence, sendo que, por ação do tempo ou descarte de quem é dono do espaço, pode vir a desaparecer com o tempo. Tem sua exposição em um tempo cronológico que pode variar. Feito em tapumes, sua degradação é mais rápida e pode haver um possível recolhimento da obra. Pensando nesse descarte, muitos tapumes foram recolhidos e solicitados por galerias de arte, motivadas a expor uma arte urbana, possibilitando que grandes telas dessa natureza pudessem ser transportadas para vários lugares e posteriormente vendidas. Dessa forma, podemos categorizar a linguagem do *graffiti* como uma arte efêmera.

Nesse contexto, em decorrência dos novos suportes necessitarem de novos materiais de pintura, surgiu novas formas de produções. Assim, o spray ainda é preferencialmente usado, mas não é único, pois o que vale é a ousadia e a criatividade na escolha de suportes e de materiais para produzir o *graffiti*. Hoje, uma camiseta, um tênis ou utilitários de decoração podem ser usados como suporte para grafitar.

Em suma, com o passar do tempo surgiram novas formas de *graffiti*, tais como: *graffiti* no bueiro, intervenção que muda o visual de um espaço físico não agradável; *graffiti* 3D, pintado não nas paredes, mas na rua onde os transeuntes pisam, proporcionando uma ilusão de óptica; e luz *graffiti*, uma técnica fotográfica na qual exposições são feitas geralmente à noite ou em um quarto escuro, movendo uma fonte portátil de luz ou pela movimentação da câmera com o desenho/pintura posteriormente produzida e registrada; entre outras formas de produção de imagem.

Tendo sido apresentadas noções que fundamentam a arte do *graffiti*, no próximo capítulo nosso foco estará sobre Nina Pandolfo, uma grafiteira que merece nossa atenção nesse estudo.

5 NINA PANDOLFO

Nina Pandolfo nasceu em Tupã, interior de São Paulo, em 1977. É a filha mais nova de cinco irmãs. Sempre gostou de desenhar e colorir livros enquanto criança. Nessa fase, experimentava outras texturas, e, mesmo sem entender bem o que estava fazendo, desenhava em folhas de plantas mortas. Em sua adolescência, as ilustrações e o teatro de rua era seu alvo artístico. Em várias entrevistas, comentou que com quatorze anos falava que queria ser desenhista. Mais tarde, ao entrar em um curso técnico de comunicação visual, na fase colegial, descobriu o *graffiti*. Assim, teve o contato inicial com o *graffiti* em 1992, em ruas de sua cidade. Morando em São Paulo, em 2002, iniciou e aperfeiçoou seus *graffitis*, inclusive no bairro em que morava, Cambuci. Além disso, Nina casou-se com o grafiteiro Otávio, um dos integrantes da dupla OsGêmeos.

Figura 76 - Nina Pandolfo no *graffiti* nas ruas.



Fonte: Disponível em: <<http://atualiar.te.blogspot.com.br/2012/04/arte-de-nina-pandolfo.html>>.

Cabe destacar que nos mais diversos resgates históricos do *graffiti*, as produções plásticas eram masculinas. Logo, Nina Pandolfo teve dificuldades para iniciar nessa arte. Ela relata em diversas entrevistas para programas de televisão e revistas, nas quais usa a palavra *insight* (introspecção), que queria pintar nas ruas, mas que demorou um ano até que ela, de fato, fosse com os seus sprays para as paredes. “Costumo dizer que meu portfólio é a rua” (PANDOLFO).

Os olhares masculinos reprovadores instigaram e inspiraram ainda mais a produção de meninas em todas as obras, pois, como cresceu com suas irmãs, o elemento figurativo feminino era instintivo. Todavia, alguns meninos, ainda no tempo do curso técnico, deram estímulos para que ela continuasse com o *graffiti*; e lá ela conheceu OsGêmeos, o Tinho e outros grafiteiros que se tornaram amigos.

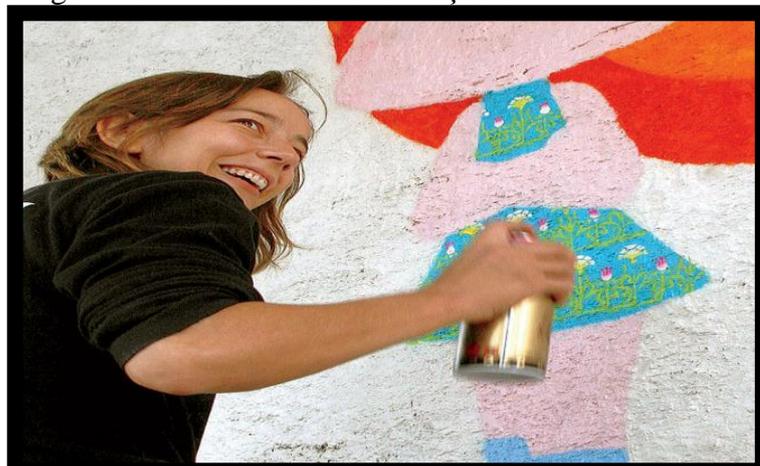
Nesse contexto, Nina Pandolfo cita em seu livro *Nina* a crítica que Steve Lazarides faz ao mundo machista, valorizando o lado feminino da produção artística nessa linguagem de rua: “[...] no mundo do graffiti, esmagadoramente machista e masculino, ela foi e ainda é uma mudança renovadora. Que continue assim por muito tempo [...]” (PANDOLFO, 2011, p. 11).

Figura 77 - Nina Pandolfo.



Fonte: Catálogodasartes.

Figura 78 - Nina Pandolfo “em ação”.



Fonte: Revistacriativa.globo

Os principais elementos visuais de seus *graffitis* são figuras de meninas com grandes olhos, com expressões secretas e ambíguas, que hora remetem à infância e outras à sensualidade. Nesse sentido, Mario Gioia (2011) afirma sobre as obras de Nina Pandolfo que, “o onírico e o fantástico são fortes na tela [...]. Contudo a protagonista exibe um ar

melancólico, pouco solar e mais dúbio, mesmo que uma paleta ‘alegre’ povoe a tela [...]” (apud PANDOLFO, 2011, p.17).

Além disso, uma das características de suas produções era a sensualidade nas meninas. Cabe-nos referenciar, segundo Pandolfo (2011), que a sensualidade das suas meninas era para enfatizar a presença feminina, tanto nas imagens como na própria artista que produzia o *graffiti*, como um sutil confronto às críticas pejorativas machistas que sofrera no início de sua carreira artística por ser uma grafiteira.

Figura 79 - Presença feminina.



Fonte: Disponível em: <<http://friendswelope.com/blog/nina-pandolfo-photos/>>.

Logo, essas meninas dividem espaço com elementos imagéticos representando a natureza com vaga-lumes, passarinhos, borboletas e gatos, entre outros. Essas imagens sempre são inseridas em contextos fantásticos e surreais com múltiplas possibilidades de preenchimento do desenho. Ademais, utiliza cores fortes contrastando com tonalidades quentes e frias, hachuras de várias espessuras e desenhos dentro do próprio desenho. Exemplo disso é o desenho dentro dos olhos das meninas. Ainda, suas figuras femininas, às vezes meninas, às vezes mulheres, possuem traços de várias etnias e descendência. Ela procura mostrar em suas obras a relação entre o olhar inocente das crianças e o olhar adulto. Assim, ao retratar meninas com cara de levadas e imensos olhos, procura expressar sentimentos secretos espelhados pela alma feminina.

Figura 80 - *Graffiti* de Rua.



Fonte: Disponível em: <<http://meusonhoamarelo.blogspot.com.br/>>.

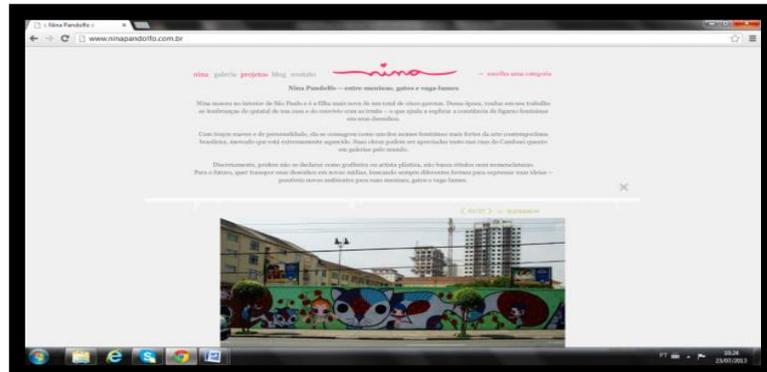
Nesse cenário, ressaltamos que a obra tem vida própria, separada do próprio artista, propõe uma experiência de gosto e de percepção individual de quem a observa. Logo, o observador define critérios de julgamento particular.

Na figura 80, podemos observar que o feminino ligado à natureza instiga pensar na mãe natureza, na fertilidade, na renovação e na perpetuação. As tramas de fios sugerem que tudo está ligado em algo maior. O próprio preenchimento do desenho com hachuras compõe a trama que se confunde com os elementos visuais, proporcionando ao espectador um olhar observador dos pequenos detalhes. Elementos fantásticos se unem a elementos humanos constituindo um conjunto harmônico. A importância da imagem é contida até mesmo dentro dos olhos do elemento maior da obra, meninas no olhar da menina.

Quanto à divulgação de suas obras, Nina Pandolfo divulga-as no *Facebook* e no seu *blog*, onde já relata as possibilidades de ressignificação do *graffiti*. Assim, com a globalização de informações via *internet*, a divulgação das produções artísticas de artistas de rua se propagou, propiciando apreciações diversas.

Seguem alguns escritos das páginas *online*:

Figura 81 - Blog 2013- Nina Pandolfo.



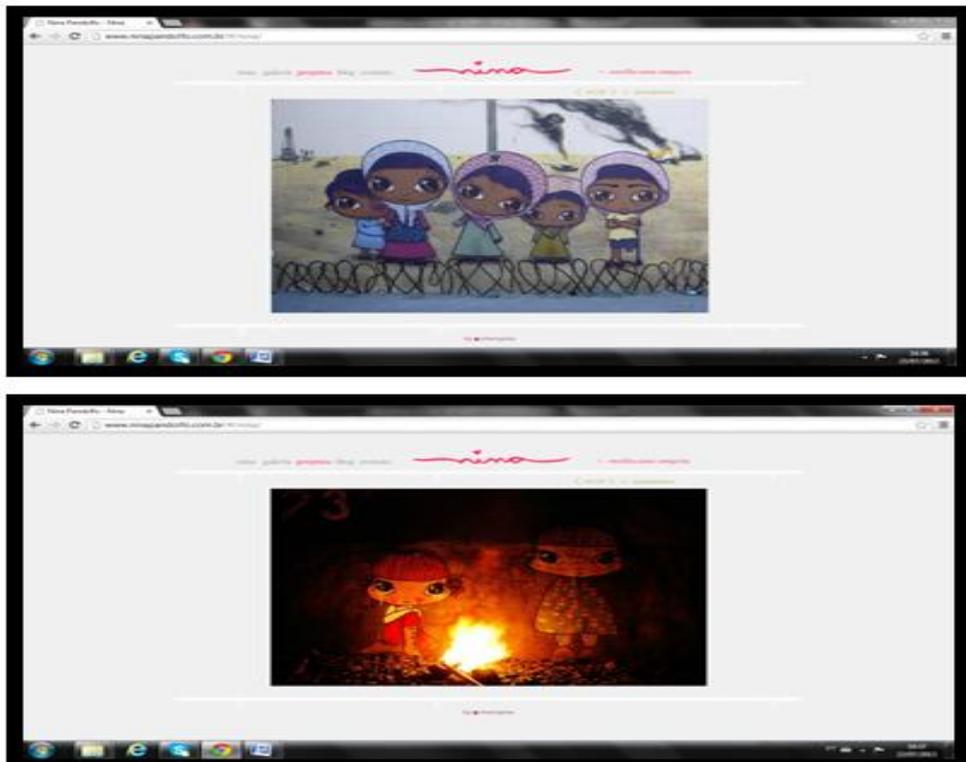
Fonte: Blog 2013 - Nina Pandolfo

Segundo o Blog 2013 – Nina Pandolfo:

Nina Pandolfo — entre meninas, gatos e vaga-lumes.

Nina nasceu no interior de São Paulo e é a filha mais nova de um total de cinco garotas, desta época, traduz em seu trabalho as lembranças do quintal de sua casa e do convívio com suas irmãs – o que ajuda explicar a constância de figuras femininas em seus desenhos. Com traços suaves e de personalidade, ela se consagrou como um dos nomes femininos mais fortes da arte contemporânea brasileira, mercado que já está extremamente aquecido. Suas obras podem ser apreciadas tanto nas ruas de Cambuci quanto nas galerias pelo mundo, discretamente, prefere não se declarar grafiteira ou artista plástica, não busca rótulos ou nomenclaturas. Para o futuro, quer transformar seus desenhos em novas mídias, buscando sempre diferentes formas para expressar suas ideias - possíveis novos ambientes para suas meninas, gatos e vaga-lumes.

Figura 82 - Blog 2013 – Nina Pandolfo.



Fonte: Blog 2013 – NinaPandolfo.

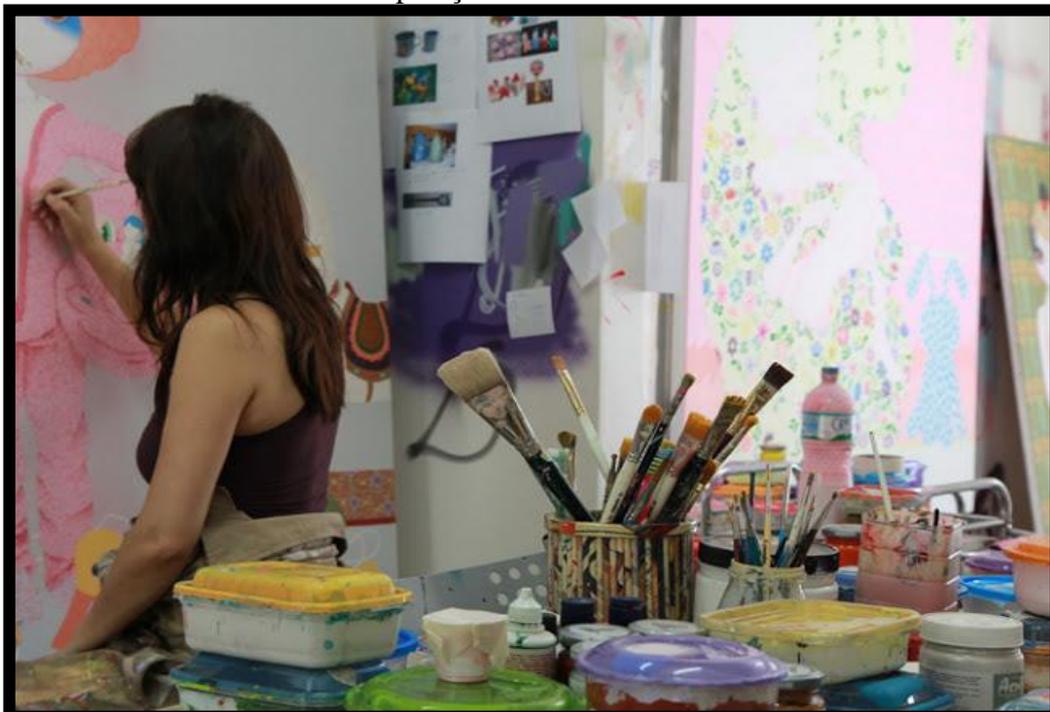
Segundo descrição de Perfil- *Facebook* 2013:

Com traços suaves e de personalidade, ela se consagrou como um dos nomes femininos mais fortes da arte contemporânea brasileira. Discretamente, prefere não se declarar como grafiteira ou artista plástica, não busca rótulos nem nomenclaturas. Para o futuro, quer transpor seus desenhos em novas mídias, buscando sempre diferentes formas para expressar suas ideias.

Nesse contexto, enfatizamos que Nina Pandolfo foi uma das primeiras mulheres brasileiras a expor o *graffiti* em uma instituição de arte, museus e galerias. Em 2008, fez sua primeira mostra solo na Galeria Leme em São Paulo intitulada ‘Aos nossos olhos’, onde apresentou a ressignificação do *graffiti*, propondo novos suportes: telas e paredes internas. Propôs apreciação da materialização de suas imagens contidas no *graffiti* através de esculturas de meninas brincando em uma paisagem pictórica, feitas com material alternativo, resina, látex, tecidos, rendas e cristais.

[...] e gerando uma interessante fricção entre o tecnológico do equipamento e o traço algo artesanal que baseia a maioria de suas pinturas. As telas também têm um interessante caráter híbrido entre o desenho que fundamenta as figuras (mesmo que sejam feitos com pincéis) e a escolha de cores pouco silenciosas para uso nas composições. O universo infantil está presente, mas as figuras exibem um tom mais sensual. (GIOIA apud PANDOLFO, 2011, p.21).

Figura 83 - Nina Pandolfo ateliê e exposição.



Fonte: Disponível em: <http://ondeacinderelaperdeuoscarpin.blogspot.com.br/2013_01_01_archive.html>.

Figura 84 - Nina Pandolfo ateliê e exposição.



Fonte: Disponível em:

<http://3.bp.blogspot.com/mEeOYkWT4sA/UTeUY_RksWI/AAAAAAAAACBE/PPQ1vfmJLNw/s1600/nina.jpg>.

Além disso, cabe ressaltar que o *graffiti* nas galerias possibilitou uma promoção¹¹ no meio da arte, propondo a divulgação do artista da rua, ou seja, as obras na galeria promovem as obras da rua. Assim, ela afirma que “aqui no Brasil é engraçado: quando eu entrei na galeria, um monte de gente me reconheceu mais. Dessa forma, sempre produzi pinturas, desenho, objetos, esculturas, mas me associavam sempre à rua, essencial na minha formação, mas que não é minha única produção” (PANDOLFO, 2011, p. 21).

Dentre essas produções de Nina, destacamos a escultura que é a imagem retirada das telas, das paredes, como um ressignificação do *graffiti* para uma nova linguagem. A ideia das esculturas vem ao encontro de uma exposição interativa na qual os espectadores, adultos e crianças, podem tocar nas obras e sentir entre seus dedos as formas. A partir dessa percepção, surge a inovação de suas obras, propiciando a ressignificação da imagem.

Ademais, a imagem dos *graffitis* de Nina Pandolfo constitui seu inconsciente infantil. Assim, a busca da artista por novas texturas e experiência com materiais diversos faz surgir esculturas imagéticas inspiradas em imagens pintadas. Logo, ambas se misturam e se fundem em uma mesma composição. Nesse contexto, Gioia (2011) apud Pandolfo (2011, p. 19) afirma que, “de certa forma, a vontade do tridimensional perpassa a carreira da artista. Inspirada também pelo costurar de roupas como atividade de lazer da mãe [...]”.

¹¹ Palavra usada por Nina Pandolfo para falar de suas obras nas galerias.

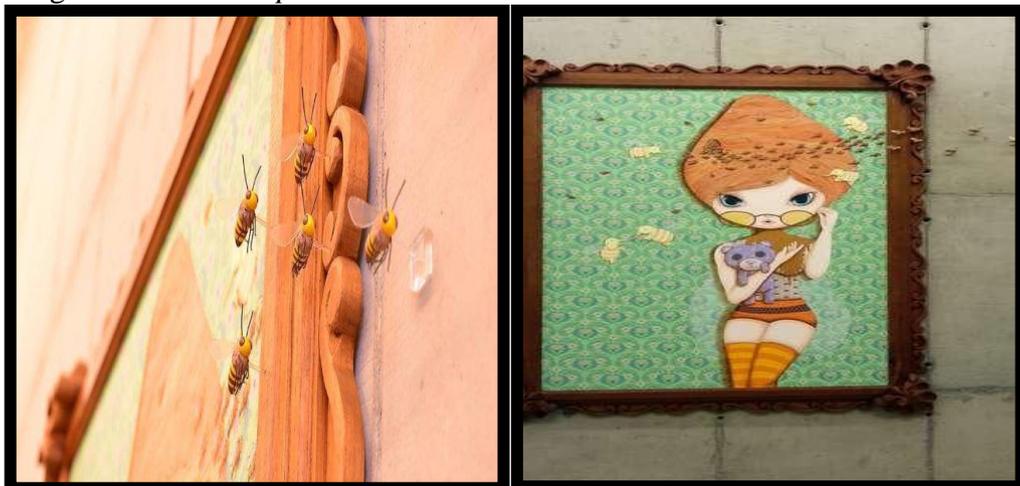
Figura 85 - Esculturas inspiradas nas imagens do *graffiti*.



Fonte: Blog 2013 – NinaPandolfo

Nesse contexto, desafiando sonhos, ela traz um mundo criado por sua imaginação na exposição intitulada *Serendipidade*, um universo lúdico e fantástico em que as telas dão ideia de tridimensionalidade. Mesmo que suas obras apareçam de forma exacerbada, seu foco maior é a natureza. Dessa forma, suas obras possibilitam um novo olhar sobre a arte do *graffiti*, pois elas contêm características bem específicas da autora, não reproduzindo, assim, apenas os ideais defendidos por outros grafiteiros.

Figura 86 – *Serendipidade*.



Fonte: Disponível em: <<http://www.guiadasemana.com.br/artes-e-teatro/galeria/nina-pandolfo-apresenta-serendipidade>>.

Outro ponto interessante da vida da artista é que ela recebeu a proposta de organizar os seus arquivos (*graffitis* de rua, *graffitis* em galerias, desenhos rascunhados, desenhos de infância, estudos de formas gráficas e fotografias de infância) em um livro chamado *Nina-Nina Pandolfo*, em 2011. A obra é um breve relato pessoal de suas vivências e

um vasto relato visual, na qual suas fotos de infância têm uma relação aparente com suas obras. Além disso, traz reflexões e críticas de terceiros que analisam suas obras e atitudes enquanto grafiteira. Ainda, enfatiza sua obra visual e apresenta um texto poético que faz reminiscência às imagens.

Segue um fragmento:

Era uma vez [...] A garotinha não se cansa de explorar os recantos do jardim à procura de novas cores. Sempre encontra algo novo. Agora, por exemplo, percebe um brilho estranho em meio às pedras azuis. É uma chave dourada. Uma chave! Ela busca abrir todas as portas das árvores que encontra em seu caminho. Mas em nenhuma porta a chave serve. (PANDOLFO, 2011, p. 139).

Presume-se que Nina Pandolfo, nessa fala, considera difícil o início de sua carreira artística, onde muitas foram às linguagens artísticas. Desse modo, não foi fácil para ela encontrar a linguagem que fosse ao encontro de seus anseios criativos. Assim sendo, podemos perceber visivelmente que a maioria de seus *graffitis* contém árvores como elemento visual, uma metáfora de sua busca pelo lugar ou lugares que inspirassem sua motivação criadora.

Figura 87 - *Graffiti* na rua.



Fonte: Blog 2013- NinaPandolfo.

Nesse contexto, a imagem dialética da árvore destaca a árvore da vida e a árvore da sabedoria, ambas representadas no *graffiti* como uma essência majestosa. Muitas árvores, muitas vidas, cada qual com uma porta de entrada, onde somente se entra com a chave certa.

Nas árvores grafitadas, todas as partes se destacam: os galhos, as raízes, as folhas, os frutos e os seres que a afetam. Algumas partes se remetem à força visível e invisível que transpõe o limite do que foi manifestado. Ainda, as árvores estão ligadas à figura feminina que, recoberta de floração, representa a fertilidade da inspiração artística.

Além disso, em suas imagens, em especial na figura 88, Nina Pandolfo mostra que tem muitas ideias e inspirações artísticas. Assim, ela demonstra que há uma menina que tem ideias, inspirações (tem a chave), mas não acha a porta certa (os suportes para sua produção artística). Então, procura um grupo de artistas (as árvores) que tenham afinidade com seu estilo, mas nem sempre encontra a porta para a sua chave. Quando ela consegue encontrar, ela se insere a esse grupo e compartilha inspirações artísticas e criações. Entre os grafiteiros em que ela se uniu para criar, podemos citar *Os Gêmeos*, *a Minhau* e *o Nunca*.

Figura 88 - Menina com ideias e inspirações.



Fonte: Disponível em: <<http://www.theoutsiders.net/exhibition/98,nina-pandolfo-feelings>>.

A garota está agora no meio da cidade cinzenta. Pessoas passam apressadas ou são levadas na barriga metálica de enormes serpentes deslizantes. Há um relógio sobre uma torre, há um muro, e um rapaz encanador que lhe ensina como transformar a paisagem urbana. (PANDOLFO, 2011, p. 141).

Nesse trecho, ela nos mostra que as cidades são geralmente quadradas, escassas de belezas naturais. São cinzentos com prédios, muros, tapumes, metrô, trens e espaços ociosos. Na cidade cinzenta, vivem pessoas apressadas, desprovidas de tempo, que se deslocam através

dos transportes públicos como os metrô e os trens. Os transportes públicos, então, são comparados às serpentes deslizantes, criaturas frias, sem patas, sem pelos, numa imagem dialética misteriosa e obscura. O relógio na torre representa “medir o tempo” e propõe que as pessoas se apressem. O rapaz encantador lhe ensina a grafitar e transformar os muros cinzentos em paisagem urbana colorida, com imagens imagéticas que dialogam entre si, trazendo informações da infância de quem as produziu. Desse modo, os *graffitis* alegram o espaço físico negligenciado, abandonado de cor.

Figura 89 - Cidade cinzenta grafitada.



Fonte: Blog 2013 – NinaPandolfo

Em um lugar onde construções com formato de caixas são iluminadas por luzes frias e máquinas rasgam as ruas para ir a lugar nenhum, onde semáforos incitam à pressa e sinais desenhados nas placas desorientam os passantes – a esse lugar incompreensível, a garota volta muitas vezes para transformar a paisagem, plantando no cerne da cidade as cores mágicas de seu jardim (PANDOLFO, 2011, p.141).

Na citação acima, Pandolfo mostra que as construções possuem formatos de caixas (os prédios) que são iluminadas por luzes frias (as pessoas insensíveis, tristes, vazias). As máquinas que rasgam as ruas são os automóveis com pessoas apressadas, ultrapassando umas as outras e competindo o tempo ditado pelo semáforo. As placas de trânsito, em linguagem não verbal, desorientam os passantes apressados. Nesse contexto, a grafiteira transforma a paisagem desse lugar incompressível (a cidade) num jardim de cores mágicas (os *graffitis* com imagens de bichinhos, de figuras femininas, de árvores e flores coloridas). O cerne da cidade seria o centro, o coração de uma cidade cinzenta. Com isso, ela mostra que o seu *graffiti* é capaz de colorir e embelezar uma cidade sem cor, sem vida. A figura 90 é exemplo disso.

Figura 90 - *Graffiti* em conjunto com outros grafiteiros- São Paulo.



Fonte: Blog 2013 –NinaPandolfo.

Há quem diga que esse jardim não existe que é apenas fruto da imaginação. Mas imaginar é tornar visível o que antes era invisível. Com menos pressa e mais atenção, é possível enxergar um jardim único e avistar entre suas cores uma garotinha eternamente curiosa e com as mãos sujas de tinta (PANDOLFO,2011, p.141).

A menção acima se refere ao passante apressado que, ao observar os muros grafitados, passa a ter menos pressa, pois começa a enxergar a beleza que existe atrás da linguagem do *graffiti*. Assim, as imagens coloridas são capazes de tornar visível o que antes era invisível. Logo, esse passante tende a ter menos pressa e mais atenção, e a tornar-se mais observador, capaz de imaginar o que as imagens podem dizer, e criar um mundo fantástico, colorido. Além disso, Pandolfo mostra que os olhos grandes de cada menina desenhada

revelam sua curiosidade pelo desconhecido. E descobrir o desconhecido é ressignificar através do *graffiti* aquela imagem cinza e triste, transformando-a em um jardim, uma cidade repleta de cores e alegrias.

Figura 91 - Jardim *Graffiti*.



Fonte: Disponível em: <<http://fashiondesigntravel.blogspot.com.br/2012/11/design-graffiti-nina-pandolfo.html>>.

Cabe destacar que Nina Pandolfo projetou sua arte em várias cidades do Brasil e do exterior como Alemanha, Espanha, Cuba, Suécia, Inglaterra e EUA. Dentre os seus *graffitis* mais importantes, ou divulgados na mídia, está o *The Graffiti Project*, difundido na Escócia, ao lado dos grafiteiros brasileiros, Nunca e OsGêmeos.

Abaixo, temos uma relação das primeiras obras de *graffiti* expostas no mundo:

- Life's Flavour, Carmichael Gallery of Contemporary Art, Los Angeles, EUA (2010);
- Re-Criation II, Ogilvy & Mather, New York, EUA (2010);
- Graffiti Gone Global, Miami Beach, EUA (2009);
- Between Us, Gallery Maskara, Mumbai, Índia (2008);
- The graffiti Project –Castelo de Kelburn, Glasgow, Escócia (2007);
- BeyondStreetart, Düsseldorf, Alemanha (2007);
- The Graffiti Project, Glasgow, Escócia (2007);
- Wholetrain, Rio de Janeiro, Brasil (2006);
- 9º Bienal de Havana, Havana, Cuba (2006);
- OutSide, Wuppertal, Alemanha (2006);
- Ruas, Itaú Cultural, São Paulo, Brasil (2006);
- Sub-Glob, ÖrebroMuseum, Örebro, Suécia (2005);
- Lead Poisoning, New Image Art Gallery, Los Angeles, EUA (2005);
- Art Meeting in Tokyo, Japão (2005);
- Art Meeting, Atenas, Grécia (2005);
- Kusthpark, Munique, Alemanha (2005).

Dando continuidade, destacamos que as obras de Pandolfo trazem imagens de vagalumes e outras formas relacionadas à luz e ao fogo como forma de ressurgência da imagem. Assim, explorar e interpretar esses elementos visuais leva à ressignificação do *graffiti*. Seu processo criativo, tanto no *graffiti* de galeria quanto no *graffiti* de rua, em telas simples, em telas bidimensionais e em esculturas, propõe pensar na ausência de limites espaciais ou temporais propostos nas técnicas, como afirma Rancière (2012, p. 17), “semelhança que não fornece a réplica de uma realidade, mas testemunho imediato de outro lugar, de onde ela provém”.

Além do mais, o *graffitis* de rua tem a luz do sol, da lua ou das fogueiras feitas nas encostas de muros pintados, gerando um jogo de cores como se a obra fosse parte natural do ambiente. Por outro lado, o *graffiti* das galerias de Nina Pandolfo cria luzes artificiais com refletores na tentativa de harmonizar as obras com o ambiente.

Figura 92 - A luz do sol.



Fonte: Blog 2013 –NinaPandolfo

Figura 93 - A luz do refletor.



Fonte: Disponível em: <http://solucoesparainterores.blogspot.com.br/2013/11/nina-pandolfo-entre-meninas-gatos-e.html>.

Nesse sentido, os elementos visuais, tanto do *graffiti* de rua quanto do *graffiti* de galeria, são exaltados no ambiente que são inseridos. Logo, a artista tem a preocupação visual com que sua obra de arte faça parte do ambiente, formando uma só imagem. Mesmo na galeria de arte, a representação visual das obras tem um espaço físico grande, que muitas vezes remete as ruas das cidades.

Figura 94 - Galeria Maskara.



Fonte: Disponível em: <http://glamurama.uol.com.br/aquarela-9249/>.

Figura 95 - Galeria Leme.



Fonte: Disponível em: <http://geekd.com.br/nina-pandolfo-ganha-terceira-mostra-individual-na-galeria-leme-em-sao-paulo/>

Em suma, o *graffiti* de Nina Pandolfo é reconhecido como arte contemporânea pelos críticos de arte. Contudo, infelizmente, não tem o apreço das autoridades administrativas das cidades, pois ainda é associado à pichação, tanto no Brasil quanto no exterior. Um exemplo disso é a situação em que, na cidade de São Paulo, o político Gilberto Kassab autorizou a limpeza dos muros da cidade, em nome da Lei *Cidade Limpa*. Em decorrência dessa lei, iniciou-se a pintura dos muros na cor cinza e parte de um mural gigantesco, em um acesso da Avenida Vinte e três de Maio, foi apagado.

Enfim, contraditoriamente, para que a linguagem do *graffiti* seja preservada, é necessário expô-la em um espaço físico institucionalizado, pois, assim, ela deixará de ser efêmera e se ressignificará nas galerias.

6 CONCLUSÃO

A arte é uma atividade de produção pessoal de cada artista. Ela o permite exercer habilidades e expressar suas sensações e emoções, transcender da técnica e suportes materiais. Consideramos que o artista cria em si a forma que o exterioriza, o estilo, o tema, a cor, a linha e o volume sobre o suporte de produção artística a partir de suas emoções, de sua percepção, de seu sentimento espiritual e de imagético interior. Assim, ele possibilita ao espectador receptor da arte olhar para obra e enxergar além dela, sendo esse novo olhar gerador de uma nova experiência estética.

O artista é inundado por um desejo de criação artística, algo que ele mesmo não sabe explicar. Sua criação flui naturalmente sem um planejamento sistemático e técnico, transformando-se em arte. Sua arte é um movimento impulsivo, imediato de desejo simplesmente expurgado de si. Não é possível perceber e interpretar o que está dentro do artista, mas sim o que ele exterioriza a partir de sua arte.

A contemporaneidade caracteriza-se por um número avassalador de imagens, quantidade inigualável na história. Assim, essas quantidades de imagens geram uma problematização da definição real da informação contida nelas, sendo que todas essas imagens carregam informações. Selecionar quais carregam as informações que cada observador requer, proporciona um desgaste visual onde nem sempre a arte tem a visibilidade que favoreça ao espectador partilhar do sensível e constituir uma experiência agradável.

Quanto ao *graffiti*, o espectador interpreta e propõe uma relação com o ambiente, seja na rua, seja na galeria de arte. Então, a obra de arte só será compreendida por ele se houver uma possível *partilha do sensível*, conforme a teoria de Rancière (2010) que descreve a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais. A política, para ele, é essencialmente estética, ou seja, está fundada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística.

Assim, definir um lugar ideal para produzir a arte já não faz nenhum sentido, visto que ele se ressignifica a cada tempo social, com aparecimentos e desaparecimentos, com intermitências.

As ambiguidades do jogo e do inventário favorizam o projeto de uma arte que não mais jogaria com o dentro e o fora, a presença e a ausência, que não mais apresentaria duplos dos objetos ou das mensagens do mundo, mas que produziria diretamente coisas do mundo ou intervenções no mundo, uma arte que sairia inteiramente dos lugares tidos como seus ou que faria, ao inverso, o mundo entrar nesses lugares. (RANCIÈRE 2010, p.56).

Nesse sentido, a interação entre o espectador e a arte suscita uma experiência íntima e única, que possibilita ao espectador perceber a relevância da beleza do tema, a habilidade do artista, relações entre as diferentes obras de arte, seus estilos e meio de expressão como cor, forma e espaço. Assim, reinterpretada a obra, o espectador opta pela aceitação ou repulsa.

Na imagem da arte, o artista não foge do conjunto de informação do inconsciente coletivo, sendo que essas imagens dialéticas se diferenciam de um espaço social para outro. “A imagem é pouca coisa: resto ou fissura. Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.87).

Nesse contexto, encontra-se o *graffiti*, uma das intervenções artísticas urbanas mais difundidas atualmente. Trata-se de uma expressão de arte que saiu do “gueto”, das ruas, e foi para as galerias e museus de arte, instalando-se em coleções privadas ou cobrindo com seus rabiscos e elementos visuais os mais variados objetos de consumo.

Assim, o grafiteiro vai para rua, escolhe uma parede, um muro, um tapume ou um espaço institucionalizado e inicia sua criação, deixando fluir sua inspiração, sem se preocupar com a arte que vai produzir, pois o que quer realmente é mostrar ao mundo suas aspirações. Nos termos de Rancière (2010, p.56), “[...] fidelidade à ideia de uma obra que não busca fazer arte, ao mostrar a arte do seu autor, mas que, ao contrário, sai do mundo da arte pura, para fazer um trabalho de pesquisa reveladora de um mundo social e de suas contradições”.

Desse modo, a imagem do *graffiti* gera representação de sentido, algo que o artista remete ao espectador, proporcionando-lhe uma participação permanente e ativa na exposição dessa linguagem de arte, permeando uma relação política e estética com o meio. Além disso, há, por um lado, imagens de *graffiti* dispostas na internet com suas variadas ressignificações; e há, por outro, poucas palavras em linguagem verbal que de em conta de significá-las, até porque os artistas não fazem comentários a respeito de suas obras, tornando escassas as informações sobre elas. A pesquisa, muitas vezes, limita-se apenas na percepção das obras e na análise do pesquisador. Assim, o texto fica aberto para um olhar mais aprofundado que possa elucidar informações sobre as diversas formas de ressignificação e sobre a ressurgência da imagem do *graffiti*.

Nesse contexto, tudo depende da direção dada ao nosso olhar. O que pensamos da arte nem sempre é o que sentimos, nem o que entendemos “por arte”. Assim, o *graffiti* é uma manifestação que está certamente entrando e dando vazão a novas definições ao dialogar com os conceitos da arte e com a ressignificação da imagem.

Além do mais, cabe ressaltar que, assim como na pré-história, a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida, em primeiro lugar, como instrumento mágico. Só mais tarde ela foi conferida como obra de arte. Hoje, atribuiu-se o seu valor de exposição a funções inteiramente novas, entre elas, a “artística”, a única de que temos consciência. Talvez, ela se revele mais tarde como secundária.

Desse modo, a imagem traz brechas do passado individualizado de cada pessoa, onde é primordial o desejo de ver o que se caracteriza com cada ser humano. Cada imagem que carrega imagens que podem ser percebidas individualmente conforme interesses pessoais são como vaga-lumes que emitem seus lampejos e transmitem pensamentos. A citação de Didi-Huberman (2013, 154 - 155) corrobora isso:

Devemos, portanto, - em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro - nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca.

Nesse contexto, a importância em perceber qual é o lugar ideal para expor o *graffiti* já não faz nenhum sentido, visto que ele se ressignifica a cada tempo social, com aparecimentos e desaparecimentos, com intermitência.

As ambiguidades do jogo e do inventário favorecem o projeto de uma arte que não mais jogaria com o dentro e o fora, a presença e a ausência, que não mais apresentaria duplos dos objetos ou das mensagens do mundo, mas que produziria diretamente coisas do mundo ou intervenções no mundo, uma arte que sairia inteiramente dos lugares tidos como seus ou que faria, ao inverso, o mundo entrar nesses lugares. (RANCIÈRE 2010, p.56).

Assim, arte é como a estética do belo, isto é, incerta, ambígua, insegura, indecisa, indeterminada e ao mesmo tempo precisa certa, qualitativa e equilibrada. Possui muitos sentidos como o movimento criativo da *Arte pela Arte*.

Ademais, a imagem propõe oposições que revelam a realidade. Atinge o coletivo e o individual, as imagerias e a realidade, a atividade e a passividade, a alienação e a sanidade. Assim, ao perceber a imagem do *graffiti*, o espectador adquire novas experiências que ativam suas memórias históricas individuais e coletivas, aproximando-o do olhar dialético das metáforas partilhadas pelo artista. A imagem desloca-se, movimenta-se e libera novas imagens que estão dentro da própria imagem. Ela se ressignifica e ressurgem, com intermitentes aparecimentos e desaparecimentos.

Além disso, as narrativas existem no tempo; e as imagens, no espaço. Estas, com certo anacronismo. A imagem comunica uma memória e propõe uma experiência livre de vigilância formal de sua apreciação. Nem sempre a escrita explica a imagem. O espectador faz construções de suas narrativas, que não são necessariamente pertinentes a explicações. E o que falta, são textos acadêmicos e literaturas que falem mais sobre as imagens.

O *graffiti*, por sua vez, passa de uma imagem física local, para uma imagem que se movimenta para vários lugares do mundo, agregando interesses sociais, discursos diversos e multiplicando linguagens. Os *graffitis* feitos pelos movimentos sociais são exemplos disso, quando mostram a luta contra a fome, contra pobreza, contra a corrupção, entre outros problemas sociais. Logo, eles se ressignificam em cada produção artística, tornando-se *lampejos de luz contínuos e persistentes* para esses movimentos.

Nos *graffitis* de Nina Pandolfo, as imagens revelam seu lugar e seu tempo. Sua dialética possui muitos elementos visuais, entre eles, as meninas com olhos grandes que fitam o espectador assim como o espectador as observa. Assim, ambos, as meninas do *graffiti* e o espectador da imagem, são absorvidos por pensamentos. O relato desses pensamentos fica guardado na imaginação, com uma possível compreensão do que se vê, mas que continua no linear da consciência, no senso particular, íntimo.

Nesse contexto, ressaltamos que o *graffiti* ocupa lugar na arte contemporânea e está disponível para ser visto no espaço urbano, tanto nos museus quanto nas “ruas”, espaço privilegiado que proporciona a singularidade identificável.

Em suma, a experiência de observar uma imagem da arte dispensa revelações e compreensão do senso comum. A imagem emana significados que podem ser vistos apenas pelo olhar singular do espectador e percebida como uma ressurgência.

REFERÊNCIAS

ARTE: Artistas, Obras, Detalhes, Temas:/ [Dorling Kindersley]. - São Paulo: Publifolha, 2012.

ST-ART DELHI. **The ST.ART Delhi Exhibition:** you need to be there. Disponível em: <<http://www.st-artdelhi.org/blog/>>. Acesso em: 22 set. 2014.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas.** Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRAIN MASH. **Art & Design Studio.** Disponível em: < <http://brain-mash.com/en/>>. Acesso em: 22 out. 2014.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

CIPOLLA, Marcelo Brandão. **Dicionário Oxford de Arte.** 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

_____. **A imagem sobrevivente:** história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

KOBRA, Eduardo. **Passado e futuro nos muros da cidade.** Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS. **Graffiti.** Disponível em: <<http://dakshinamurti.tripod.com/graffiti.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2014.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Alex Vallauri.** Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=991>. Acesso em: 10 mar. 2015.

FOUNDATION KEITH HARING. **The Keith Haring Foundation.** Disponível em: <<http://www.haring.com/>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

FUNARI, Pedro Paulo. **Grécia e Roma.** 4. ed. 2º reimpressão. São Paulo: Contexto, 2009.

GANZ, Nicholas. **O mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes.** Nova revista e ampliada. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GÜERRI, Alejandro; AÍTA, Fernando; LUCADAMO, Tomy. **Graffiti:** escritos em la calle. Disponível em: <http://www.escriosenlacalle.com/que_es.php>. Acesso em: 20 mar. 2014.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** 4 ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2013.

GRAFFITI na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos. São Paulo: Instituto de Psicologia - USP, 2006.

LEITE, José Roberto Teixeira. **500 Anos da pintura brasileira.** CD-Rom, (C) Copyright 1999. Raul Luis Mendes Silva e Log On Informática Ltda.

LIMA, Rogério. **Introdução à História da Arte.** Disponível em: <http://rickardo.com.br/esthar/arquivos/ha_ph_renasc.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2014.

LINK TO THINK. Disponível em: <http://link-to-think.blogspot.com.br/2009_10_01_archive.html>. Acesso em: 22 out. 2014.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens:** uma história de amor e ódio. Traduzido por Rubens Figueiredo et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MELLA, Federico A. Arborio. **Dos Sumários a Babel- Mesopotâmia.** 2 ed. São Paulo: Hemus, 2004.

MENEZES, Paulo. **A Trama das Imagens.** São Paulo: Edusp, 1997.

MISTURA URBANA. Disponível em: <<http://misturaurbana.com/>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

MOTERO, Victor. **Basquiat.** Disponível em: <<http://pinterest.com/vite1986/basquiat/>>. Acesso em: 22 out. 2014.

NEW AMERICAN PAINTINGS. Disponível em: <<https://newamericanpaintings.wordpress.com/>>. Acesso em: 20 out. 2014.

O LIVRO da arte. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997

PANDOLFO, Nina. **Nina.** São Paulo: Editora Master Books, 2011.

PENSO MODA. Disponível em: <<http://www.pensomoda.com/>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

PROJETO PORTINARI. **Cândido Portinari.** Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/pagina/candido-portinari/apresentacao>>. Acesso em: 22 out. 2014.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Graffiti, Pichação e Cia.** São Paulo: Anna Blume. 1994.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. . Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **O destino das imagens.** Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **Política da arte.** Tradução de Mônica Costa Netto. Urdimento, Santa Catarina - Florianópolis (UDESC), v. 1, n. 15, out. 2010.

REVISTA CRIATIVA. **Nina Pandolfo**. Disponível em: <<http://revistacriativa.globo.com/Revista/Criativa/0,,EMI94731-17375,00-NINA+PANDOLFO.html>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

SP-ARTE. **Nina Pandolfo**. Disponível em: <<http://www.sp-arte.com/artistas/nina-pandolfo/>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. 2. ed Rio de Janeiro: Duetto, 1999.

TUMBLR. **Entesypesimo**. Disponível em: <<http://entesypesimo.tumblr.com/>>. Acesso em: 10 dez. 2014.