



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Raoni Moreno Rosa de Albuquerque

**Arte urbana: a voz que ecoa além dos muros**

Rio de Janeiro

2014

Raoni Moreno Rosa de Albuquerque

**Arte urbana: a voz que ecoa além dos muros**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Gueron

Coorientador: Prof. Dr. Aldo Victório Filho

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A345 Albuquerque, Raoni Moreno Rosa de.  
Arte urbana: a voz que ecoa além dos muros / Raoni  
Moreno Rosa de Albuquerque. – 2014.  
111 f.: il.

Orientador: Rodrigo Gueron.  
Coorientador: Aldo Victório Filho.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio  
de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte urbana – Teses. 2. Espaço urbano – Teses. 3. Arte  
e sociedade – Teses. 4. Violência urbana – Teses. 5. Vida  
urbana – Teses. I. Guéron, Rodrigo, 1968-. II. Victorio Filho,  
Aldo. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto  
de Artes. IV. Título.

CDU 7.067.26

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

\_\_\_\_\_  
Assinatura

\_\_\_\_\_  
Data

Raoni Moreno Rosa de Albuquerque

**Arte urbana: a voz que ecoa além dos muros**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Aprovado em 31 de março de 2014.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Rodrigo Gueron (Orientador)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Aldo Victorio Filho (Coorientador)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Alexandre da Silva Costa  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2014

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer e dividir os méritos desta conquista com pessoas que sem elas nada disso seria possível. Sem protelar, primeiramente quero agradecer a minha família, minha mãe Marcia e pai Raimundo, irmãs Morená e Fernanda (incluindo seus lindos filhos e meus sobrinhos Davi e Kalindi) que sempre me incentivaram e através deste amor incondicional, pude ter forças e determinação. Não obstante, agradeço imensamente a meu amigo, mestre e coorientador Aldo Victório, pelo incentivo, por acreditar no meu projeto, por me estimular a ser uma pessoa melhor, me dando um suporte substancial durante toda a pesquisa. Ao meu orientador e mestre Rodrigo Gueron, por acreditar no meu projeto e colaborar de forma primordial com esta pesquisa. Ao professor Roberto Corrêa, pela gentileza e interesse pelo meu tema. As professoras Maria Berbara, Regina de Paula, Cristina Salgado e Christiane Arcuri, pelo incentivo e disposição em ouvir sobre minha pesquisa, e por somar sempre com considerações pertinentes. Ao professor e amigo Ericsson Pires, que foi meu orientador na graduação, onde iniciei esta pesquisa sobre arte urbana, e na qual deixa muitas saudades. Aos professores Alexandre Vogler, Luis Andrade e Ricardo Basbaum pela atenção com minha pesquisa, incentivo e conversas pelos corredores do Instituto de Artes. Aos amigos da João Fortes Engenharia, que me incentivaram e auxiliaram com que eu me desligasse da empresa da melhor forma possível, para me dedicar ao mestrado. Ao querido amigo Alexandre Costa, pelas conversas sempre enriquecedoras, pela associação sempre gratificante e pela sua substancial colaboração para esta pesquisa desde os tempos de graduação, na qual vem me brindando com sua sabedoria e amizade.

Aos queridos amigos fruto do mundo das artes, que vão além dos corredores e invadem meu coração, vigilantes e colaboradores direto para esta pesquisa, com conversas, amor e amizade: Ailton Berberick, Gabriel Ferreira, Mariana Cantini, Leonor Resende, Mariana Schumacher, Alex Barbosa, Priscila Menezes, Aldene Rocha, Pedro Moreira Lima, Pilar Rocha, Priscila Duarte, Lin Lima, Magno Coube, Daniel Belion, Daniel Lopes, Geysa Gonsalves, Aline Perez, Armando Mattos, Amanda Mendes, Nina Barros, Thais Tostes, Gustavo Coelho e o grupo Norte Comum.

Não posso deixar de citar pessoas especiais de longa data, que tem contribuição direta nesta pesquisa, seja por citar algo, seja por me ouvir ou simplesmente por estar em

minha vida, colaborando com sua companhia, atenção e amor: Aos queridos irmãos Renato Troccoli e Marcos Troccoli; a querida Fernanda Dutra pelo incentivo e boa companhia de sempre; ao amigo Diego Henriques; a meus queridos primos Gabryel Rosa, Victor Rosa, Felipe Rosa, Dandara Rosa e Anderson Albuquerque; a queridíssima dançarina mineira Paola Zanol por sua doçura e incentivo; a querida sempre sorridente e carinhosa Hannah Carolina; ao querido amigo companheiro de pedaladas Victor Ribeiro; a querida Marcela Bartz por me apresentar Banksy, por me apresentar ao estêncil, pela paciência em me ensinar muito de *Photoshop* e *Illustrator*, sendo estas ferramentas fundamentais em toda minha produção, e por me incentivar e acreditar em mim quando nem eu sabia que seguiria o caminho da arte urbana; ao meu querido amigo mais engraçado de todos Dhira Krishna; e por fim ao meu mestre espiritual Dhanvanthari Swami, por ser uma fonte viva estimuladora de cultivo ao conhecimento, e que por seu próprio exemplo, visa a libertar da ignorância e ainda a permitir manter a conexão com Deus (Sri Krishna).

Agradeço também a CAPES por um ano que recebi de bolsa, sendo esta fundamental para o andamento da pesquisa.

Quero agradecer também a todos artistas urbanos que fazem a cidade mais justa, bonita e rica. Aos artistas que me servem como referência. A todos que de alguma forma colaboraram com a minha carreira e com esta pesquisa.

Tenho em mim um sentimento de gratidão enorme. Desta forma, gostaria de poder conseguir lembrar de todos que de alguma forma colaborou para esta pesquisa. Caso eu tenha esquecido alguém, peço desculpas pela falha. Todo o amor que recebo, e que acaba por transbordar em mim, se transforma em impulso para continuar. Mesmo com os obstáculos, continuo emergindo. Muito obrigado a todos, de coração.

## RESUMO

ALBUQUERQUE, Raoni Moreno Rosa de. *Arte urbana: a voz que ecoa além dos muros*. 2014. 111 f. Dissertação (Mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A presente pesquisa pretende realizar um estudo sobre a arte urbana e algumas das questões que compõem seu panorama. Imergindo em sua recente história, a pesquisa propicia maior destaque para a arte urbana que surgiu a partir a década de 1970 com proeminente viés crítico político-social. A “Arte Urbana” é descrita e problematizada por meio da tensão entre o domínio público e o privado, da violência urbana e do sistema das artes, de modo a se alcançar uma melhor concepção sobre esse fenômeno cultural em crescente evolução. Em seguida percorro por minha trajetória na arte e descrevo minhas experiências com intervenções urbanas. Efetuando uma análise sobre a minha produção como artista urbano, que conta, predominantemente, com trabalhos que intentam estabelecer interlocução com a dinâmica da vida urbana, realçando problemas práticos do cotidiano, tais como a violência, o hiato entre Estado e população e a desigualdade social. Atribuindo o devido destaque ao projeto de intervenção urbana realizado junto a esta pesquisa de mestrado, denominado: "*Status quo revolução*", que possui como tema principal, a esperança poética de transformação, tendo o amor, e seu maior ícone, o coração, como símbolos.

Palavras-chave: Arte urbana. Intervenção urbana. Pichação. Domínio público e privado. Revolução. Violência urbana. Cidade.

## ABSTRACT

ALBUQUERQUE, Raoni Moreno Rosa de. *Urban art: the voice that echoes beyond the walls*. 2014. 111 f. Dissertação (Mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This research aims to conduct a study about urban art and some of the issues that compose its panorama. By immersing in its recent history, the research provides a greater emphasis on urban art that emerged from the 1970s with a prominent socio-political critical vision. The "Urban Art" is described and problematized by the tension between the public and private domain, the urban violence and the art system, in order to achieve a better conception of this cultural phenomenon which is in an increasing evolution. Then, I explore my career in art and I describe my experiences with urban interventions. Performing an analysis based on my production as an urban artist, which counts, predominantly, with works that attempt to establish a dialogue with the dynamics of urban life, highlighting practical problems of everyday life, such as violence, the gap between state and citizen and the social inequality. Giving the appropriate emphasis to the urban intervention project realized with this master's research, entitled: "Status quo revolution", which has as its main theme, the poetic hope of transformation, and the love, and its greatest icon, the heart, as symbols.

Keywords: Urban Art. Urban Intervention. Public and private domain. Revolution. Urban violence. City.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	10
1	<b>UM MERGULHO NA ARTE URBANA.....</b>	13
1.1	<b>Uma breve história.....</b>	16
1.2	<b>A arte urbana nos dias de hoje.....</b>	26
1.3	<b>Outros instrumentos.....</b>	30
1.4	<b>No mercado .....</b>	34
1.5	<b>Um <i>rolé</i> para um <i>xarpi</i>.....</b>	37
1.6	<b>A Arte urbana que nasce da arte institucionalizada.....</b>	40
1.7	<b>Referências de artistas urbanos oriundos dos meios institucionalizados da arte.....</b>	45
2	<b>OS DOMÍNIOS PÚBLICO E PRIVADO.....</b>	48
2.1	<b>O público e o privado e o circuito de arte.....</b>	49
2.2	<b>Arte urbana e o domínio público e o privado.....</b>	54
2.3	<b>O domínio público nem sempre é para o bem comum - O Brasil como referência.....</b>	62
2.4	<b>Acesso a arte institucionalizada não é uma necessidade, sim um direito.....</b>	67
2.5	<b>A Cidade e os domínios público e privado.....</b>	70
3	<b>OBRAS E REALIZAÇÕES EM COLOCÁ-LAS EM AÇÃO.....</b>	75
3.1	<b>As primeiras intervenções não foram em espaços públicos.....</b>	77
3.2	<b>Primeira intervenção pública.....</b>	81
3.3	<b>Primeira experiência com intervenção urbana, série "Sinalização urbana I" .....</b>	83
3.4	<b>Realizações na ação de intervenção urbana - Série "Sinalização urbana I"</b>	85
3.5	<b>Portas se abriram - Série sinalização urbana II.....</b>	87

3.6	<b>Realizações na ação de intervenção urbana - Série "Sinalização urbana II</b>	89
3.7	<b>O primeiro lambe-lambe - "Rotina" .....</b>	93
3.8	<b>Colagem - "Brincadeira sem hora" .....</b>	94
3.9	<b><i>Status Quo Revolução</i> - A esperança poética de transformação, tendo o amor e o seu maior ícone, o coração, como símbolos.....</b>	96
3.10	<b><i>Status quo revolução</i> - lambe-lambe - metodologia.....</b>	98
3.11	<b>Realizações na execução de intervenções urbanas - Projeto "<i>Status quo revolução</i>" .....</b>	99
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	106
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	108



## INTRODUÇÃO

Ao andar pela cidade, procuro observar cada muro, poste, ou qualquer construção presente no meio público, buscando encontrar uma obra de arte. A cada dia que passa me atento cada vez mais para cada expressão artística presente no meio público. Vejo a cidade como uma imensa galeria, com as mais diversas expressões e com os mais diferentes estilos de arte. Desde 2008, quando comecei a pesquisar a arte urbana com mais diligência, passei a me atentar mais para as questões que a cercam. Desta forma, esta pesquisa se encarrega de tratar sobre esta expressão artística que se encontra em constante progresso. E ao abordar a arte urbana, por sua vez, irei realizar um apanhado de questões que a envolve, bem como: uma pesquisa histórica sobre expressões em espaços públicos; as transformações da arte urbana; a arte urbana oriunda da arte institucionalizada; a arte urbana nos dias de hoje e a sua relação cada vez mais próxima com o circuito de artes e a indústria cultural; a arte urbana oriunda das periferias de Nova Iorque (cidade conhecida como o berço da atual arte urbana); Alguns dos principais artistas urbanos (sobretudo aqueles que tenho como referência); artistas institucionalizados que tem grande parte da sua produção no domínio público; e por fim, os domínios público e o privado. Este último, tendo como base o conceito da filósofa Hannah Arendt. Em consequência disto, implicações no campo político-social, tal como o consumismo; as desigualdades sociais; os problemas políticos ligados a questões dos domínios público e privado; a cidade e seus domínios públicos e privados, serão debatidos. Para isso, irei voltar no tempo, e recorrer a expressões realizadas no domínio público quando ainda nem existia o conceito de domínios público e o privado. Contudo, meu principal interesse recai sobre a análise da arte urbana que se inicia nas periferias de Nova Iorque na década de 1970. Cidade em questão que é considerada o berço da arte urbana dos dias de hoje, servindo de referência para artistas urbanos de todo o mundo. A arte urbana que nasce em Nova Iorque, está ligada diretamente à questões político-sociais. Porém, para isto, considero significativo recorrer a uma pesquisa histórica da arte urbana, para desta forma, entendermos de forma eloquente sobre esse fenômeno cultural que se encontra em constante ascensão.

O grafite atual começou a se desenvolver no final da década de 1970, em Nova York e na Filadélfia(...)A configuração singular da cidade de Nova York - na qual se encontram lado a lado, as ruas sujas do Harlem e o ambiente glamouroso da Brodway - parece ter sido solo fértil para os primeiros artistas grafiteiros, reunindo diferentes culturas e problemas de classe em um único lugar. Esse ambiente alimentou uma batalha artística contra os donos do poder na sociedade (...) Por intermédio desses pioneiros nasceu o grafite, espalhando-se pelo mundo e arrastando milhares de jovens. (GANZ, 2010, p.8)

Em conjunto com esta pesquisa sobre a arte urbana, realizarei um apanhado sobre a minha produção como artista de rua, com destaque para o projeto realizado junto a esta pesquisa, denominado, "*Status quo revolução*". Tal projeto, tem como principal tema, o amor como esperança poética de revolução.

O processo metodológico desta pesquisa se dá da seguinte forma: O primeiro capítulo servirá como uma introdução ao mundo da arte urbana. Em seu título pode-se observar a sua intenção, pois ao denominá-lo "um mergulho na arte urbana", procurei evidenciar seu objetivo, realizando um passeio pela história da arte urbana. Isso posto, irei percorrer vários momentos da história, de modo a elucidar e apontar as constantes evoluções e vertentes da arte urbana. Neste percurso, chegaremos até os dias de hoje, na qual a arte urbana se encontra cada vez mais presente no circuito de artes e na industrial cultural, com obras de diversos artistas sendo vendidas a preços exorbitantes, e produtos, sobretudo voltados para jovens, ligados a arte urbana. Isso não quer dizer necessariamente que a arte urbana tenha se mercantilizado completamente a ponto de perder seus aspectos sociais e políticos iniciais. Mas sem dúvida a passagem da arte urbana para o "mercado" traz algumas questões e problemas.

Não há dúvidas de que grandes negócios e agências de publicidade estão utilizando o meio como uma maneira de fazer seus produtos mais "hip" e aumentando suas vendas para um público jovem, mas isso não é necessariamente uma coisa ruim. Apesar de tudo, eles estão reconhecendo os méritos das obras de arte assim como as preservando. (HUNTER, 2013, p.132)

No segundo capítulo, realizarei uma análise dos domínios público e privado, utilizando como base os conceitos da filósofa Hannah Arendt. Desta forma, examinarei os domínios público e privado relacionando-os às questões que envolvem a arte urbana: o circuito de artes; a história dos domínios público e privado no Brasil; a cidade e os elementos que a compõe; questões político-sociais, etc. A análise dos domínios público e privado se dá, com a finalidade de obtermos uma melhor compressão relativa aos motivos que impulsionam a realização da arte urbana. Como exemplo, o fato do domínio público poder ser utilizado legitimamente por quem se encontra no poder, por exemplo, grandes empresas, bancos, que todos os dias entulham o espaço público com suas propagandas, com o propósito de vender algo que quase nunca precisamos, ou que sequer conseguimos ter. Desta forma, o fazer artístico no espaço público também se faz pertinente, pois trata-se de uma reação natural e autêntica.

Para muitas pessoas, invadir propriedade e pintar parece uma atividade criminal. Mas na realidade, os 30cm<sup>2</sup> do teu cérebro são trespassados diariamente por equipas de peritos em marketing. Os graffiti são uma resposta perfeitamente proporcionada ao fato de nos serem vendidos objetos inatingíveis por uma sociedade obcecada pelo status e pela infâmia. Esta é a visão dum mercado livre e não regulado, tendo o tipo de arte que merece. E de qualquer modo, podes dizer que é tudo uma perda de tempo, mas ninguém se importa com a tua opinião, porque o teu nome não está escrito com letras enormes na ponte da cidade. (BANKSY, 2010, p.06)

No capítulo três, recorro a minha memória para buscar as razões que me impeliram à arte urbana. Sendo assim, realizo um conciso apanhado histórico da minha vida, referente às questões que tenham, em alguma medida, relação com o meu percurso como artista. Considero significativo discorrer sobre minhas obras, na medida em que estas se materializam tanto a rede de sensações que as precedem, quanto se tornam objeto do meu interesse investigativo, interesse que envolve o artista e o pesquisador acadêmico. Minhas obras nascem de minhas ideias que decorrem de instigações, estímulos, experiências e frustrações. Com isso, considero interessante escrever sobre as inquietações que me tomam e que movimentam tanto meu fazer poético, quanto o registro dos questionamentos e suas possíveis, e sempre provisórias, respostas do investigador intelectual. Para isso, serão apresentados trabalhos de minha autoria em conjunto com as questões que me levaram a suas efetuações, e também as minhas realizações em colocá-los em ação, através de intervenções urbanas. Contudo, darei uma maior evidência ao projeto "*Status quo e revolução*". Este que tem como principal tema o amor. Onde o "*Status quo*" faz referência ao estado atual na qual vivemos, com graves problemas sociopolíticos. O represento através de trabalhos realizados por mim nos últimos anos, tais como: a série "Sinalização urbana I", a série "Sinalização urbana II", o lambe-lambe "Rotina", e a série "Brincadeira sem hora". Enquanto que a "*Revolução*" surge através de três séries produzidas juntamente a esta pesquisa. Tal projeto tem como base o amor como cura para tais problemas sociopolíticos. Em outras palavras, é como se os trabalhos anteriores ao projeto "*Status quo revolução*", retratassem secamente uma realidade dura e crua da situação em que nos encontramos. Enquanto que o projeto "*Status quo revolução*", por sua vez, representa a esperança poética de transformação, tendo o amor e o seu maior ícone, o coração, como símbolos. Contudo, esta pesquisa não se propõe em fazer um estudo sobre o amor, tendo em vista, ser este um tema com uma complexidade elevada, logo se fazendo necessária toda uma pesquisa dedicada a este tema. Desta forma, ao tratar sobre o amor, irei apresentar, não mais que a minha intenção em utilizá-lo no projeto "*Status quo revolução*".

## 1 UM MERGULHO NA ARTE URBANA

Neste capítulo me ocuparei em abordar sobre a intervenção urbana, no intuito de compreender melhor esta prática que está em constante evolução. Para isto, é pertinente uma reflexão sobre os artistas de rua, que ao realizar o seu trabalho, busca empregar sua arte sem estar preso aos limites dados pelo circuito de arte (o circuito de artes será melhor abordado no capítulo dois), este que por sua vez é, antes de qualquer coisa, um comércio muito lucrativo. Desta forma, a maioria dos artistas urbanos executam suas obras, não tendo a questão financeira como principal combustível, pois, sobretudo em sua origem, a arte urbana tem um viés crítico político-social proeminente, o que faz com que ela tenha um papel significativo em dar voz aos pertencentes a classe de baixa renda. Concedendo a estes o meio público, para que se expressem e tenham o direito a voz. Depois de mais de 40 anos de existência, a arte de rua com essa característica "tradicional", por mais que seja mais tolerada pelo poder constituinte, ainda precisa conquistar sua "legalidade" e conseqüentemente superar preconceitos. Muitos artistas de rua ainda são vistos como vândalos, delinquentes e, talvez aqui esteja a maior aproximação com o vandalismo, quando este impõe a sua arte onde não é permitido. Com isso, quase sempre fazem sua arte de forma "ilegal". Isto é relatado em um texto de McCormick, que está no Livro *Trespass* (a história da arte urbana não encomendada):

Os grafites são a forma mais antiga de arte pública sem permissão da qual evoluíram todas as formas de afirmação estéticas ou radicais feitas na geografia do espaço público (...) os grafiteiros são uma ofensa social, criminalizados e perseguidos não por serem particularmente perigosos ou danosos, mas porque ignoram as fronteiras pessoais do corpo político. Os artistas que praticam a sua arte para um público inocente e relutante irritam mais precisamente pela virtude da sua presunção, uma arrogância duchampiana para lá de mera declaração - isto é arte porque eu digo que é - ; não, eles vão mais além, afirmando que a esfera dos outros é a sua própria tela, numa forma moralmente perigosa de apropriação.  
(MCCORMICK, 2010, p.50)

O artista de rua que utiliza o muro alheio como sua tela, como seu suporte para produzir seu pensamento, quase sempre de repúdio ao sistema que oprime as minorias, utiliza-se de uma forma autêntica e válida para que tenha o seu direito de voz alcançado e praticado. Mesmo que seja de forma ilegal, segundo leis criadas pela classe dominante, logo, leis que não favorecem o artista de rua, para que este tenha a possibilidade de se expressar com relação ao poder constituinte. Desta forma, os artistas transgressores que invadem o espaço urbano transpondo as fronteiras da legalidade expressam o que pensam. Situados numa sociedade onde apenas os poderosos; os que tem dinheiro; ou seja, num mundo de aparências: onde apenas quem tem acesso a mídia tem o direito de empurrar goela abaixo o que bem

entende para todos. Estes mesmos indivíduos se sentem ofendidos quando alguém que consideram insignificante para a sociedade, pintam muros alheios externando sua indignação de forma autêntica. Tal sujeito que faz este tipo de protesto "legítimo" não teria direito a voz. O direito que ele teria, seria o de gerar dinheiro para os segmentos dominantes da sociedade, ou seja, o seu "direito" seria apenas o de produzir, ou trabalhar sem reclamar ou hesitar, o "direito" de ser eternamente servo e se contentar com as migalhas que lhe são ofertadas, e em seguida, ser impulsionado a gastar toda a pouca migalha que ganhou com os próprios que tanto lhe oprimem. Trata-se de uma consideração básica para compreender o panorama no qual se insere aquele que é útil e ao mesmo tempo excluído, útil como força de trabalho, e excluído das benesses sociais viabilizadas pela exploração de sua própria energia vital. No livro *Arte sob pressão*, Joost Smiers explica sobre o fato de sermos impulsionados pelo consumismo:

A cultura corporativa tem um único propósito: eles vendem, nós compramos. Isso cria um ambiente em que o consumo é mais importante do que os valores e necessidades humanas. (SMIERS, 2006, p.196)

Por fim, para avançarmos no entendimento do pensamento ou lógica do artista de rua, utilizarei um texto de um famoso artista urbano da atualidade. Neste caso, falo de Banksy, artista londrino, que mesmo não tendo sua identidade revelada, tem uma grande fama. Ninguém sabe dizer ao certo se é um único artista ou um grupo de artistas. O fato é que ele produz muito e tem um trabalho muito consolidado, admirado e valorizado. Suas palavras podem nos fornecer uma melhor impressão sobre o seu pensamento com relação à arte, ao grafite e a tudo que envolve este tema:

Eu vou falar o que penso, então isto não vai ser nada demorado. Ao contrário do que dizem por aí, o grafite não é a mais baixa forma de arte. Embora seja necessário se esgueirar pela noite e mentir para a mãe. Grafitar é, na verdade, uma das mais honestas forma de arte disponíveis. Não existe elitismo ou badalação. O grafite fica exposto nos melhores muros e paredes que a cidade tem a oferecer e ninguém fica de fora por causa do preço do ingresso.

Um muro sempre foi o melhor lugar para divulgar seu trabalho.

As pessoas que mandam nas cidades não entendem o grafite porque acham que nada tem o direito de existir se não gerar lucro, o que torna a opinião delas desprezível.

Essas pessoas dizem que o grafite assusta o público e é um símbolo do declínio da sociedade. O perigo, porém, só existe na cabeça de três tipos de indivíduos: políticos, publicitários e grafiteiros.

Quem realmente desfigura nossos bairros são as empresas que rabiscam slogans gigantes em prédios e ônibus tentando fazer com que nos sintamos inadequados se não comprarmos seus produtos. Elas acreditam ter o direito de gritar suas mensagens na cara de todo mundo em qualquer superfície disponível, sem que

ninguém tenha o direito de resposta. Bem, elas começaram a briga e a parede é a arma escolhida para revidar.

Algumas pessoas se tornam policiais porque querem fazer do mundo um lugar melhor. Algumas pessoas se tornam vândalos porque querem fazer do mundo um lugar *visualmente* melhor." (BANKSY, 2012, p.08)

Neste capítulo também busco apresentar um estudo sobre a história da arte urbana que é o tema principal da pesquisa. Portanto, neste e nos próximos capítulos discorro sobre seus principais aspectos, sendo eles: a cidade, os domínios público e o privado, as principais linguagens da arte urbana bem como o grafite, a *pixação* (vou utilizar o X pois é esta grafia que os *pixadores* utilizam, e por isso acredito ser a forma ideal, e não a que a norma da língua portuguesa diz ser), os estêncil, os pôsteres, entre outras. Discorro também sobre minhas obras, dando ênfase ao projeto "*Status quo revolução*" que é o principal trabalho prático feito junto à pesquisa de mestrado, e por fim, sobre a história da arte urbana e os principais artistas que ajudaram a construí-la e os que continuam a sua construção. Tudo isto no intuito de compreender melhor esse fenômeno cultural que se expande cada vez mais. Para tanto, é significativo observar sua origem, ramificações, mutações, ampliações e constantes inovações.

Na realização deste estudo sobre a História da arte urbana, me baseei em quatro livros nos quais observei a ausência de referências a artistas como Mata Clarck, Anish Kapoor ou Richard Serra. Artistas que normalmente não são considerados artistas urbanos, apesar de terem grande parte de sua produção artística feita para ser exposta na rua. E embora suas obras predominem em bienais, galerias, e nas instituições de arte mais reconhecidas do mundo. Contudo, é quase que certo encontrar estes mesmos artistas nos principais livros de história da arte mais recentes, assim como é improvável encontrar artistas de rua nos livros institucionalizados da história da arte. Esta segregação ainda existe, porém a arte de rua está cada vez mais em voga e de certa forma adentrando na história da arte "oficial". Entretanto, podemos dizer que artistas como Anish Kapoor, Mata Clarck e Richard Serra "migraram" das galerias (o meio institucionalizado da arte) para as ruas, fazendo com que suas obras nas ruas fossem consideradas arte. Enquanto que, nos dias de hoje há uma migração cada vez maior de artistas de rua internacionalmente reconhecidos, como Banksy, os Gêmeos, ou Adam Neate (artista urbano que teve um de seus trabalhos leiloado em 2008 pelo valor de 15 mil libras esterlinas, que nos dias de hoje, em real, seria algo em torno de 58 mil reais) para galerias e as principais instituições de arte do mundo, como a Tate Modern em Londres e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Instituições que possuem mostruários destes artistas entre outros artistas de rua, que pelo visto nos dias de hoje, bem diferente de uns 15 anos atrás são

"estimulados" pelo sistema (circuito de artes). Isso levanta uma questão pertinente: Este artista ainda pode ter o "prestígio" de ser considerado artista de rua, tendo em vista que suas obras circulam nestas instituições?

### 1.1 Uma breve história

Pra discorrer sobre a história da arte urbana, inicio pelo grafite, que pode ser considerado um termo genérico para designar a arte urbana. Segundo o livro o "Mundo do Grafite", o termo grafite é capaz de representar diversas técnicas da arte urbana, pois se tornou um termo universal para designar a arte de rua, sendo que muitos artistas acabam por se incomodar ao serem considerados grafiteiros, pois nem utilizam a técnica do spray em seus trabalhos, desta forma, muitos acabam auto intitulando seus trabalhos como "pós-grafite", "neografite" ou "arte urbana". É inegável a força que o grafite tem para arte urbana, com isso, considero pertinente contar a história da arte urbana me baseando nesta técnica e ao utilizar o termo "grafite", estarei incluindo diferentes técnicas e estilos.

Sendo um derivado da palavra italiana *sgraffito*, - que traduzido para o português poderia ser *rabisco ou ranhura* - há registros da existência do grafite, (ou arte pública, porém nessa época não havia o "domínio público" segundo o conceito atual de público e privado. Isso será discutido no capítulo dois, denominado: Os domínios público e o privado) desde os primórdios da humanidade. Segundo pesquisas, nas grutas de Lascaux, um complexo de cavernas ao sudoeste da França, foram encontradas figuras gravadas com pedras e ossos em paredes de cavernas com mais de 17 mil anos de existência. E ao utilizar ossos furados para soprar pó coloridos em volta de suas mãos marcando-as assim nas paredes das cavernas, os homens desta época anteciparam à técnica do estêncil e spray. Em outros lugares também há registros de pinturas e "grafites" em locais "públicos", a exemplo da Grécia, Pompéia onde havia grande número de intervenções, com imagens e palavras representando os mais diversos acontecimentos. O mesmo tipo de intervenção também foi encontrado na região da Mesopotâmia. Nesta passagem do livro "Arte Pública, diálogo com as comunidades" , Fernando Pedro da Silva, dá um sucinto resumo sobre história da arte urbana:

As intervenções em espaço público estão presentes na vida dos homens desde os seus primórdios, durante a pré-história, quando pintavam horizontes nas cavernas com a intenção de comunicar e capturar os animais. No decorrer da história a arte pública construída nos templos, nos palácios e praças, tinha uma função social de reunir a comunidade num determinado local, visando glorificar os deuses e

governantes. Mas a partir de meados do século XIX, com o advento da modernidade, a arte pública passa a ser discutida enquanto experiência artística, propiciadora de transformações estéticas, sociais e políticas. (SILVA, 2005, p.35)



Pintura em Lascaux –

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Lascaux#mediaviewer/File:Lascaux\\_painting.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Lascaux#mediaviewer/File:Lascaux_painting.jpg)

No início do século XX as formas de expressão em locais públicos passam a ter um viés de cunho crítico político-social. Por exemplo, durante a II guerra mundial soldados nazistas utilizavam os muros das cidades escrevendo palavras de ódio para seus adversários, propagando seus ideais políticos nos muros da cidade. O grafite também foi utilizado em movimentos de resistência de forma a propagar os protestos entre o grande público, como exemplo, as revoltas estudantis. Entretanto o grafite atual e consequentemente a arte urbana na qual me debruço e que desejo mais discutir é esta que surge a partir da década de 1970 em Nova Iorque e na Filadélfia. A partir desta fase a arte urbana que nasce da periferia, começa a ser discutida enquanto experiência artística. Esta arte urbana que estimula o espectador a questionar o porque de estar ali, a arte urbana que procura acessar um público irrestrito, esta que proporciona a experiência artística sem divisão de classes. A arte urbana que me atrai debater é a arte de rua que surge na década de 1970 em Nova Iorque, que segundo Fernando Pedro Silva: "Para Berman, Nova York representa a cidade do século XX, onde as metamorfoses da modernidade atingiram seu ápice, apresentando imagens de ruínas e

devastação causadas pelos projetos urbanísticos e arquitetônicos..." (SILVA, 2001, p.36). Desta forma, Nova Iorque, berço do grafite atual, é característica por ser uma cidade vertical que tem sua arquitetura e urbanismo toda voltada para o sistema capitalista moderno, onde distancia seus habitantes de classe média e pobre do centro, tirando-os do foco e os deixa morando na periferia da cidade, nos bairros onde se localizavam judeus, latinos, negros, ou seja os pobres e excluídos ou melhor dizendo, os que "enfeiam" a cidade segundo o sistema capitalista. Contudo, com o grande crescimento da população nestas metrópoles, não há mais esse distanciamento entre a classe pobre e os grandes centros. Citando novamente Fernando Pedro silva, neste trecho de seu livro ele dá um vislumbre sobre o surgimento das manifestações artísticas diante de tais acontecimentos:

Essa situação abre caminho para propostas artísticas que denunciavam a destruição dos espaços públicos das cidades em prol da modernização em grande escala, apontando a produção de uma nova arte de resistência e efêmera. (SILVA, 2005, p.37)

Diante disto, constatamos que a arte de rua a partir deste momento obtém uma grande carga crítica; ganha um cunho social político relevante, e daí surge a efemeridade da obra de arte urbana, pois quase nunca esta é permitida pelo Estado, pois ela quase sempre vai estar de alguma forma criticando a desigualdade social, e conseqüentemente a forma de governo operada pelo Estado. Entretanto nos últimos tempos com a eclosão da arte urbana, que ocorreu de uns 8 anos pra cá, muitos comércios, ou até moradores, preservam obras de artistas renomados ou convidam e pagam para estes artistas realizarem suas intervenções a fim de valorizar o local (mais adiante isso será melhor abordado). O artista de rua do início dos anos 1970, procurava uma forma de se expressar e mais que isso, buscava uma forma de se situar diante de uma sociedade que o excluía, com isso, tais artistas procuraram os muros dos bairros de periferia e os vagões de trem para se expressar e partir daí começaram a realizar suas obras (*pixações* e grafite). Acredito que nesta época não havia muita diferenciação entre *pixação* e grafite, as mesmas pessoas faziam suas *tags* em forma de *pixação* ou grafite dependendo da situação ou da quantidade de tinta que tinham pra poder realizar sua intervenção urbana. Para uma melhor assimilação do que esta sendo dito, podemos verificar nas imagens abaixo os trens de Nova Iorque, *pixados* e grafitados por dentro e por fora.



Imagem externa de um trem de Nova Iorque todo *pixado*/grafitado.

Fonte: [http://www.nycsubway.org/wiki/The\\_New\\_York\\_Transit\\_Authority\\_in\\_the\\_1970s](http://www.nycsubway.org/wiki/The_New_York_Transit_Authority_in_the_1970s)



Imagem de um vagão de trem todo *pixado*/grafitado por dentro.

Fonte: <http://5oclockcoffee.blogspot.com.br/>

Os primeiros artistas da região de Nova Iorque, "berço" do grafite "atual", Taki 183 e Tracy 168, que utilizavam *tags* (assinatura ou marca do grafiteiro) que faziam referência às

ruas onde viviam, com desejo, talvez de participar da cidade que lhes seria negada, já que eles e todos de sua região se sentiam excluídos socialmente. Mais que um mero desejo de ‘se inserir’ na sociedade, eles (e de todos os artistas urbanos da época) desejavam viver com mais intensidade a cidade e assim modificar um modelo de visualidade urbana de cujo projeto não participou. A exclusão social ou apartação na cidade se dá por meio de aspectos diversos: da interdição estética à imposição da diagramação espacial voltada para a satisfação de poucos em detrimento de muitos. Taki 183 e Tracy 168, até hoje são lembrados e vangloriados por muitos grafiteiros, e estão em praticamente todos os livros que contam a história do grafite. Estão na história como um dos precursores e entusiasta dessa arte que se encontra em constante ascensão.



Taki 183 realizando uma de suas pixações/grafite.  
Fonte: <http://subsoloart.com/blog/tag/taki-183>



Grafite do Tracy168 em um vagão de trem de Nova Iorque. Observam-se também *pixações* nas janelas.  
Fonte: <http://cokeonexpress.com/2011/08/18/>

Logo no surgimento da arte urbana de Nova Iorque, muitos grafiteiros utilizavam seus nomes verdadeiros ou apelidos, porém com o tempo foram criando seus pseudônimos (as famosas *tags*), que até hoje são utilizados pelos grafiteiros e *pixadores*. Estes pseudônimos são uma forma de assumir as diferentes faces que todos possuímos e muitas vezes não sabemos como externá-las, além de manter sigilo sobre sua verdadeira identidade, já que se trata de uma prática ilegal, segundo leis instituídas pelo Estado.

Os trens e metrô da cidade de Nova Iorque eram os locais preferidos para os grafiteiros colocarem suas marcas (*tags*). Justamente por conta dos trens atravessarem toda a cidade, indo da periferia à bairros ocupados pelas camadas de alta renda. Desta forma, o grafite e a *pixação* poderiam ser vistos por todos, independentemente de condição social. Todos viam sua marca e assim eles passavam a existir não apenas em sua região e sim em toda a cidade. Cada *tag* marcada era uma história a ser contada e assim em meados dos anos 1980 já não havia mais espaços nos vagões para se colocar *tags*, já não havia um vagão sequer que não tenha levado uma "sprayzada". Porém, em 1986 as autoridades americanas em uma conduta tirânica, - comum ao Estado, que possui o hábito de coibir a força de expressão da classe de baixa renda com violência. Desta forma, realizando regularmente, censuras estética e cultural no âmbito do domínio público - tomaram providências e começaram a tentar "proteger" seus patrimônios destes "vândalos", com o pretexto de preservação material do

bem público. E para isto, levantaram grades em volta dos parques ferroviários e começaram a limpar os trens frequentemente, retirando assim muitos grafites e *pixações* que tinham sido posto nos vagões.



Com o tempo vagões de trem passaram a ser vigiados por policiais no intuito de coibir ação de pixadores/grafiteiros. Fonte: <https://fallopia.wordpress.com>

Porém, os *graffiti* resistem, e criminalizá-los não é uma solução eficaz. A sua persistência é complexa. Todas as subculturas que se sentem de alguma forma reprimidas pela cultura dominante encontram uma solução para manifestar a sua criatividade artística e a sua mentalidade de protesto. Os *graffiti* são o resultado das necessidades psicológicas, intelectuais, sociais e políticas duma subcultura e, duma forma geral, é um símbolo da dissensão por uma minoria que encara múltiplas formas de repressão. (SERRA, 2010, p.211)

Muitos grafiteiro/*pixadores* eram pegos em flagrante, levados à delegacia, sendo que as vezes sofriam severas retaliações na rua mesmo e logo em seguida eram soltos, não chegavam a ser preso por conta disso. Porém neste estágio o grafite já tinha saído de Nova Iorque e se alastrado por todo o Estados Unidos e Europa, onde justamente na década de 1980 teve o *boom* do grafite, onde trens e muros de várias outras cidades e países já se encontravam marcados por esse novo fenômeno cultural que se alastrava fortemente na época! O grafite europeu se inspirava no grafite americano, que era ligado ao hip hop, à cultura punk, com todo seu estilo *undergund*. Na América do Sul e Ásia o grafite levou um pouco mais de tempo pra chegar, contudo na América do Sul ele vem crescendo em uma velocidade

surpreendente e já é reconhecido mundialmente com um grafite de "alto padrão". Isto se ratifica nas palavras de Nicholas Ganz:

Embora ainda num estágio incipiente de desenvolvimento, a América do Sul alcançou notoriedade mundial nos últimos anos devido a seus desenhos figurativos simples e exemplares. (...) São Paulo e Rio de Janeiro são o centro do movimento do grafite no Brasil, ostentando grande número de artistas tipográficos elogiados intencionalmente. (GANZ, 2010, p. 18 e 19)

Como exemplo de sucesso do grafite sul americano, cito Os Gêmeos, que são dois irmãos Gêmeos idênticos, de São Paulo, reconhecidos mundialmente. Segundo Ganz, "Os Gêmeos se tornaram dois dos artistas grafiteiros mais comentados. Suas figuras lembram desenhos e ilustrações de livros infantis e são feitas em todos os lugares possíveis e impossíveis" (GANZ, 2010, p.19). Os Gêmeos começaram a grafitar com apenas 13 anos de idade no bairro de Cambuci em São Paulo. Atualmente, são famosos no mundo todo e fazem o grafite brasileiro ser respeitado e visto em todo o mundo. Junto com o engrandecimento da arte urbana, de uns anos pra cá, Os Gêmeos ficaram reconhecidos pelos seus personagens originais e seus traços únicos, sempre utilizando de muitas cores e muitas vezes criando obras com temas políticos, fazendo críticas sociais. Os Gêmeos estão entre os grandes do grafite mundial e sem sombra de dúvidas são os mais famosos grafiteiros do Brasil. Tendo suas obras espalhadas por diferentes países, como, Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, Grécia, Cuba, Portugal, entre outros. Em 2005 foi o ano em que começaram a ficar reconhecidos internacionalmente quando entraram para a galeria Deitch Projects de Nova Iorque se inserindo assim no circuito de artes e expondo seus grafites também em galerias e em diferentes suportes como telas e realizando esculturas também. Em 2008 foram convidados para executar a pintura da fachada da importante galeria Tate Morden de Londres. Os Gêmeos utilizam de uma linguagem do grafite mais contemporâneo, não remete muito ao grafite "original" dos anos de 1970 de Nova Iorque. Algo também importante a se ressaltar é como o grafite hoje é utilizado como peça de valor. Como exemplo dos Gêmeos que são convidados para grafitar edifícios, casas e muros de diferentes partes do mundo no intuito de atrair o turismo e agregar valor ao local, isso será discutido mais profundamente adiante.



Recente trabalho dos Gêmeos realizado em São Paulo, onde a prefeitura apagou três vezes e eles iam fazer outro por cima criticando tal ato da prefeitura.

Fonte: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/05/prefeitura-de-sp-apaga-obras-de-grafiteiros.html>



Trabalho dos Gêmeos em Lisboa – Portugal

Fonte: <http://subsoloart.com/blog/2010/07/os-gemeos-e-blu-em-portugal/>



Exposição individual no "Boston's Institute for Contemporary Art" em 2012. Tirando a arte urbana da rua para as galerias e mudando o suporte, dos muros para as telas.

Fonte: <http://arrestedmotion.com/2012/08/openings-os-gemeos-ica-boston/>



Entre diversas obras espalhadas por Boston, o mural "*The Giant of Boston*", com 20×20 metros, se destacou pelo tamanho e também pela polêmica. Muita gente identificou uma mensagem terrorista na figura. Nas palavras dos próprios artistas: "é só um menino com uma camiseta enrolada sobre o rosto". E não foi o primeiro, anteriormente eles já haviam feito este mesmo personagem em Lisboa e não tinha ocorrido problema algum.

Fonte: [http://www.huffingtonpost.com/jaime-rojo-steven-harrington/os-gemeos-and-the-giant-o\\_b\\_1753267.html](http://www.huffingtonpost.com/jaime-rojo-steven-harrington/os-gemeos-and-the-giant-o_b_1753267.html)

## 1.2 Arte urbana nos dias de hoje

Atualmente a arte urbana é um fenômeno global que vive em ascensão, sobretudo a partir de 2008 quando houve a crise de crédito na Europa, e com isso pessoas estimuladas pelos sistemas corruptos de negócios, dos bancos e da política foram para as ruas protestar de diversas formas, inclusive com arte. Banksy pode ser considerado um dos responsáveis por esse engrandecimento que a arte urbana deu da metade da década passada pra cá. Seu estilo em fazer arte caiu nas graças de todos, com trabalhos bem acabados e uma produção grande e diversificada que se utiliza quase sempre de um humor ácido, criticando o sistema, o Estado e também o circuito de artes. Desta forma ele conseguiu atingir públicos diversos, ainda mais amplo do que seria o universo dos iniciados que já apreciavam a arte urbana. Esse aumento de público acabou por estimular o crescimento de artistas, de obras e passou a inspirar muitos novos artistas de rua, contribuindo também para o surgimento de muitos novos artistas urbanos. Abaixo, segue um relato sobre o reconhecimento de Banksy como artista de urbano:

Esse artista pouco precisa de introdução, já que nos dias atuais qualquer aparição de seu trabalho, em quase todo lugar do mundo, é garantia de gerar mídia e uma enxurrada de admiradores para documentar e distribuir imagens on-line de suas últimas peças. (HUNTER, 2013, p.20)



Este estêncil do Banksy não ficou nem um dia nos muros de Londres.  
Fonte: <http://www.louieedenbrown.com/BANKSY-Queen-Victoria>

Nos dias de hoje o grafite mudou em muitos aspectos, é verdade que ainda há bastante grafite no estilo nova iorquino (o grafite tradicional) com letras distorcidas, e cores vibrantes.

Entretanto, de um tempo pra cá, abriu-se muitas ramificações. Hoje em dia há muitas novas abordagens, expandindo os meios e as formas de se realizar o "grafite" (considerando a palavra "grafite" como um termo genérico para designar a arte urbana). Com o passar dos anos foram surgindo diversas formas de execução das letras, não só as letras distorcidas do estilo de Nova Iorque. Surgiram diversos estilos, como as letras de fôrma legíveis, o destorcido e trincado *windstyle*, os conhecidos *bubblestyle*, o grafite 3D, entre outros.



Grafite no estilo windstyle. - Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Wildstyle>



Grafite Bubble Style. - Fonte: <http://www.photographyrea.com/2010/11/types-of-graffiti-alphabets/types-of-graffiti-alphabets-bubble-style/>



Grafite estilo 3D. - Fonte: <http://daim.org/site/2010/05/styles-imagegallery-2/>

Atualmente, muitos grafiteiros são reconhecidos não mais por uma *"tag"* mas sim por um personagem específico que ele cria e a partir disto grafita este personagem em diversas situações, como exemplo posso citar o ECO, grafiteiro carioca, bastante famoso. Ele começou fazendo sua *tag* chamada "ECO" na *piXação*, onde também é conhecido, porém atualmente o que ele mais faz e onde é mais reconhecido é pelo personagem de queixo longo e fino, que ele espalha pela cidade do RJ, quiçá pelo Brasil, muitas vezes escrevendo dizeres de cunho crítico social. Eco também é constantemente contratado por empresas como Coca-Cola, a rede de fast-food Bob's, o SESC, entre outras, para grafitar seus muros ou aliar suas marcas ao seu famoso personagem, agregando valor às marcas, tendo em vista o grafite está em alta.



Eco - 2010 – RJ. Fonte: <http://intervencaourbanaribeirao.blogspot.com.br/2012/01/marcelo-eco.html>

Outro estilo de grafite que ganhou espaço de uns anos pra cá foi o grafite realista, onde o grafiteiro desenha seus personagens quase sempre tendo como base a imagem de alguma pessoa, pois as pinturas ficam realistas e muito bem acabadas. Como exemplo desta técnica, posso citar o *SIPROS*, grafiteiro de São Paulo com um traço realista muito bem executado, ele também é reconhecido nacionalmente.



Grafite do artista urbano Sipros em São Paulo.  
Fonte: [http://www.mrpilgrim.co.uk/tag/sipros/#.VB8bx\\_ldUbM](http://www.mrpilgrim.co.uk/tag/sipros/#.VB8bx_ldUbM)

Existem também os grafiteiros que utilizam logotipos ou ícones para fazer sua marca. Assim como a carioca Panmela Castro, grafiteira e ativista social em prol do feminismo. Panmela (também conhecida como: Anarkia Boladona), tem como característica em sua produção, a utilização de personagens do sexo feminino, flores e utilizando de tons rosa, lilás ou violeta para compor suas obras. Panmela, vem realizando seus belos grafites por vários países, representando muito bem o Brasil com seus belos trabalhos. Atualmente o grafite se expandiu e há diversas formas do grafiteiro criar sua identidade e estabelecer o seu nome no meio artístico. Fazendo com que o espectador muitas vezes o reconheça, seja pelo seu personagem, pelo seu traço, seu estilo ou logotipo, e não somente por uma "tag".



Grafite da artista Panmela Castro. Fonte: <http://www.blogunimed.com.br/cuidar/panmela-castro-grafite-e-ativismo-social/>

### 1.3 Outros instrumentos

A lata de spray ainda é o principal material utilizado pelos grafiteiros (artista urbano), entretanto, como salientado acima, há cada vez mais formas de se fazer grafite (arte de urbana) e com os mais diversos materiais - tinta óleo, tinta acrílica (utilizam rolo ou pincel para pintar), aerógrafo, giz pastel oleoso, pôsteres (o famoso lambe-lambe), etiquetas (o famoso *stickers*), entre outros - isso amplia significativamente a esfera de ação dos artistas de rua. A técnica do estêncil (que utiliza pincel ou tinta spray para pintar através de um gabarito) tem crescido cada vez mais, sobretudo depois de Banksy que basicamente utiliza só estêncil, para realizar suas intervenções urbanas que são quase sempre irônicas e com críticas sociais. Em seu livro Banksy explica em uma curta história o porque que aderiu a técnica do estêncil:

Quando eu tinha 18 anos, passei uma noite tentando pintar “LATE AGAIN” [atrasado de novo] em letras grandes e prateadas em forma de bolha na lateral de um trem. A polícia ferroviária britânica apareceu e acabei todo arranhado ao fugir por um arbusto cheio de espinhos. Meus camaradas conseguiram chegar até o carro e desapareceram; me restou esperar mais de uma hora escondido embaixo de um caminhão com óleo pingando em cima de mim. Enquanto estava ali deitado, ouvindo os policiais andarem junto aos trilhos, percebi que ou reduzia pela metade o tempo que levava para fazer uma pintura ou teria que desistir de vez. Eu fitava diretamente a marca em estêncil no fundo de um tanque de combustível quando me toquei de que podia copiar aquele estilo e fazer cada letra com cerca de um metro de altura.

Finalmente cheguei em casa e me aninhei na cama, ao lado da minha namorada. Contei que aquela noite eu tinha experimentado uma espécie de epifania e ela me mandou parar de usar essa droga, porque fazia mal para o coração. (BANKSY, 2012, p.13)

Este texto de Banksy relata uma história do início de sua carreira como artista urbano, por volta dos anos 1990. Nesta época, a prática da intervenção urbana era menos tolerada pela polícia do que nos dias de hoje. Logo, os grafiteiros sempre procuravam realizar seus trabalhos em locais não muito vigiados, ao anoitecer e com roupas cobrindo o rosto. Ou seja, procuravam criar formas de evitar ser reconhecidos, e caso necessário, procuravam criar possibilidades de fuga. Banksy observou que o estêncil poderia passar o recado que ele queria utilizando muito menos tempo. O trabalho maior que ele teria e conseqüentemente, perderia mais tempo, seria em casa, em segurança, cortando o acetato ou papelão pra criar o gabarito.

A prática da arte urbana vem crescendo em larga escala. Conseqüentemente, surgem diversas novas técnicas e apropriações desta. A indústria publicitária cada vez mais adere a linguagem da arte urbana, seja na moda, no design, e sobretudo nos produtos voltados para jovens/adolescentes. A evolução do grafite é constante e pode ser observada nos novos trabalhos que vem surgindo. Cada vez mais, diversas formas de se fazer arte urbana vem aparecendo, desde "roupinhas" de crochê, placa de sinalização urbana, esculturas presas em muros e o *light graffiti* ou grafite de luz (com o uso de luzes de fotografia de exposição prolongada), entre outros. Tudo isto abre possibilidade pra discussões, como exemplo, se estas novas linguagens colaboram para um afastamento do conceito original da arte urbana. No entanto, a certeza é que a medida em que a arte urbana cresce, ela aderi mais artistas e entusiastas que conseqüentemente vão ampliando suas formas e dando novas formas a esta. Inevitavelmente, pode ocorrer de fugir de certa forma do conceito original. E isto, fez com que nos últimos tempos houvessem mudanças significativas no impacto da arte urbana para com o público geral, tendo uma aceitação e admiração muito maior. Isso faz com que a publicidade utilize a arte urbana como meio de atrair o público jovem que se encontra fascinado por esta prática e conseqüentemente faz com que muitos artistas de rua, tenham

condições de viver só de arte, conseguindo se sustenta financeiramente fazendo o que gosta. Ainda é necessário evoluções neste sentido, porém é inegável que há um movimento da sociedade de um modo geral, para uma maior aceitação e apreciação da arte urbana.

O que dominava antigamente eram as letras. Hoje temos uma cultura que se expandiu: novas formas são exploradas, e personagens, símbolos e abstrações começam a proliferar. Durante os últimos anos, os grafiteiros têm utilizado um campo mais amplo de expressão (GANZ, 2010, p.7)



Arte urbana feita com roupinha de crochê - artista desconhecido

Fonte: <http://craziestgadgets.com/wp-content/uploads/2012/06/r2d2-yarnbombing-650x978.jpg>



Arte urbana interagindo com o meio urbano - artista desconhecido

Fonte: <http://for2sisters.tumblr.com/post/16182324458/weandthecolor-creative-street-art-by-pavel>



Exemplo de um *light graffiti*

Fonte: <http://wehaveacoolsite.com/2010/08/10/light-graffiti-style/>

#### 1.4 No mercado

Como exemplo de utilização da arte urbana em benefício do mercado em aspectos diversos, como meio de atrair público e turismo, por exemplo, cito os grafites feitos por encomenda no muro das estações de metro do Maracanã e São Cristóvão (subúrbios da cidade do Rio de Janeiro). Nas quais a empresa de metrô selecionou alguns grafiteiros por meio da promoção de um concurso, disponibilizando algumas estações para serem grafitadas, como, Thomaz Coelho, Maria da Graça, Maracanã, São Cristóvão, entre outras, e o grafite mais criativo ganharia o prêmio de 20 mil reais. Um exemplo da tensão entre a arte pública ilegal e a já incorporada pelas instituições pode ser observado nos grafites não encomendados pela empresa do metrô que são realizados próximos aos grafites encomendados, estes grafites não encomendados são apagados, provavelmente pela própria empresa do metrô, pois no muro "dela" só ficam os grafites que ela "contratou". Isso nos faz voltar à questão do grafite estar perdendo seu conceito original, sobretudo os que foram feitos na estação do Maracanã que exalta a copa do mundo, evento na qual vem trazendo ainda mais transtornos para as classe de baixa renda, origem da grande maioria dos artistas de rua. Entretanto esta é uma questão que precisa de um aprofundamento para poder ser bem analisada e discutida, e sairia do foco da atual pesquisa.

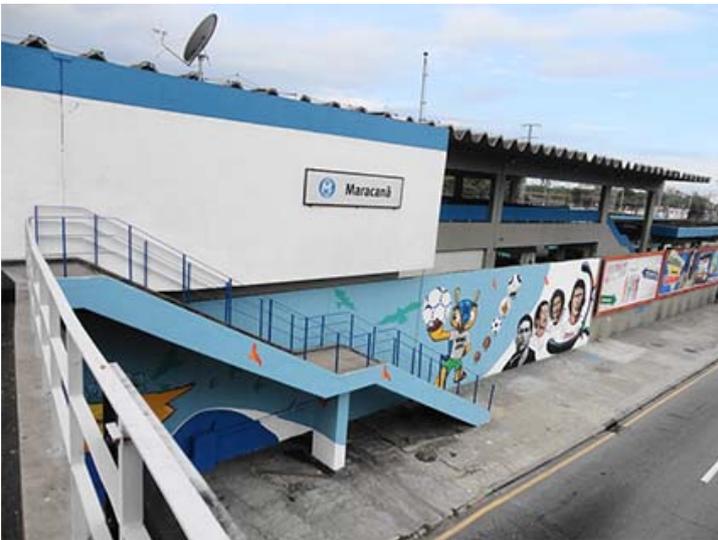


Parte do grafite realizado no muro da estação de metrô de São Cristóvão

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/jonasdecarvalho>



Grafite realizado na estação de metrô de Maria da Graça  
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/jonasdecarvalho>



Grafite contratado para ser realizado no muro da estação do metrô do Maracanã  
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/jonasdecarvalho>



Grafite contratado para ser realizado no muro da estação de Thomaz Coelho  
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/jonasdecarvalho>

Grafitadores, sobretudo os mais conhecidos, como o ECO no RJ e o Sipros em SP, são constantemente contratados para fazer suas artes para empresas, grafitando pontos e estabelecimentos comerciais, no intuito de valorizar o local grafitado. Em Londres, comerciantes que tem suas lojas próxima a algum grafite do Banksy, colocam uma espécie de fibra transparente sobre os grafites do Banksy no intuito de preservá-lo pois este agrega valor à região e conseqüentemente ao comércio local. Isso é muito recente, artistas urbanos famosos internacionalmente, como os Gêmeos, são contratados por instituições, colecionadores particulares, ou ricos que querem pintar cômodos de sua casa. Pois ter uma arte dos Gêmeos, Banksy ou algum outro artista urbano famoso é sinônimo de status. Porém, tais artistas não deixam de continuar a fazer seus trabalhos na rua, há neles esse desejo de fazer por ideal também. Banksy ta sempre fazendo novos *estencis* e os Gêmeos recentemente grafitaram um em uma pilastra de um viaduto no bairro da lagoa no Rio de Janeiro.

A cena do grafite foi ágil em explorar o interesse do mundo dos negócios e, encorajada por seus talentos especiais, criou seus próprios nichos. A demanda por seus produtos, no entanto, não é limitada à cena do grafite em si. A esfera de atividade se expandiu substancialmente, e os artistas aprenderam a obter lucro a partir de seu novo status. (GANZ, 2010, p.372)



Trabalho do ECO em uma banca de jornal na Tijuca - RJ. Trabalho contratado pela Coca-Cola.

Fonte: <<http://streetartrio.com.br>>

### 1.5 Um *rolé* para um *xarpi*

Nas próximas linhas abordarei de forma sucinta a *piXação*, que por mais que a sociedade de um modo geral não considere arte, é uma das mais potentes expressões artísticas populares no sentido mais genuíno da palavra. Se entendermos a arte como toda a produção poética legitimada ou não pelo sistema político e mercadológico hegemônico e seus padrões estéticos. Há diferenças significativas entre *piXador* e grafiteiro/artista urbano, este último que nos dias de hoje vem sendo cada vez mais bem aceito pela sociedade e ingressando no circuito da arte. Dentre os artistas acolhidos pelo mercado, muitos já conseguem se sustentar, e alguns até enriquecer com a arte urbana, diferente da *piXação*, pois entre os *pixadores* parece haver uma recusa à colonização do mercado e à etiqueta hegemônica da cidade.

A *PiXação* mantém muitas características do conceito inicial da arte urbana da década de 1970 de Nova Iorque, abordada nas páginas acima. Os *piXadores*, até hoje não são considerados artistas pela grande maioria e segundo minhas pesquisas, chego a conclusão que a grande maioria deles preferem desta forma, pois pra eles, "o artista", que ingressam no circuito de arte, não fazem arte e sim dinheiro. Já os *piXadores* sim fazem arte. De todo modo, são os *piXadores* que mais se arriscam, que mais se expõe à perigos, e esse perigo que gera medo e consequentemente adrenalina se tornam alguns dos combustíveis para que continuem a *piXar* cada vez mais em lugares mais difíceis e consequentemente de difícil remoção, tendo em vista a efemeridade de suas *pixações* já que é tida como uma "sujeira" para a cidade.

**Pixo**, logo assusto, impressiono, e existo no topo, invertendo a pirâmide escrota e naturalista. O resto é BAFO e bula e abafa o caso. Eis o alfabeto de vera da PEDAGOGIA DO OPRIMIDO. Purgatório neles, berram as pequenas autoridades, a Prefeitura, o Estado, as ONGS, os bons burgueses, ah, entendi, querem salvá-los!!! Que gente decente!!! Então tá combinado, todos doravante, data vênia, esqueceram a palavra vândalo, que pregaram na testa dos ttsss... e querem os meninos domados, grafitando como os boyzinhos novaiorquinos, bem entendido, rumo às galerias e aos slogans oficiais!

**Pixadores** fazem arte, artistas fazem dinheiro!, diria, numa paródia de Fred 04. **Pixadores** são cruéis, como na brava missiva, seção de cartas do Estadão, o Estadão das coisas, de data que ninguém mais lembra, por pura preguiça de debruçar o traseiro sobre os arquivos, ah, danem-se os preciosismos: "As ruas e muros de São Paulo são o exemplo real de como os pichadores são cruéis. Eles não poupam obras-de-arte, monumentos históricos e muito menos as paredes de inocentes residências. Na sua sede de vândalos, enfeiam a cidade com rabiscos incompreensíveis e de mau gosto, como mostra a foto de D.A. Retratando uma casa simples da avenida Amador Bueno da Veiga, na Vila Marieta, a imagem mostra o que se passa pela cabeça desses predadores incansáveis: o desejo único de sujar a cidade. Se já não bastasse toda a poluição que São Paulo possui, esses anônimos contribuem para o visual de

abandono e sujeira que estereotipa as periferias onde muitas vezes os próprios pichadores residem". (MEDEIROS, 2006, p.07)

O *piXador*, que quase sempre é de origem pobre, quer ter o seu direito a voz na sociedade, já que o sistema o oprime e o coloca de lado, dando apenas voz a quem se posiciona no topo da pirâmide. Na frase " Pixo, logo assusto, impressiono, e existo no topo, invertendo a pirâmide escrota e naturalista." ele quer dizer que já que o sistema não procura dar oportunidade pra quem vem de baixo subir, ele vai lá e sobe do seu jeito. As grandes empresas, bancos, as multinacionais tem o poder de nos impor o que ver e ouvir nas ruas, com seus outdoors e propagandas invasivas espalhadas pela cidade. Em todos os lugares vemos propagandas e mais propagandas e em nenhum momento nos é perguntado se queremos ver isso, ou receber tal folheto, ou ter que ouvir tais suas campanhas publicitárias que estão sempre presentes no espaço público. Cada vez mais são feitas mais construções, ruas, avenidas, viadutos e não nos é perguntado se é assim que queremos, ou seja, nos é imposto diversas coisas que teremos que lidar no nosso dia a dia, sem que sequer venham nos consultar. Sendo que quase sempre tais obras favorecem apenas o topo da pirâmide - Um exemplo atual é a Copa do Mundo no Brasil, não a toa vem gerando bastante revolta na população -. Por isso, muitas vezes me pergunto: Essa "intervenção (imposição) urbana" que o Estado nos impõe existe pra beneficiar uma meia dúzia, e se ela pode existir onde quiser, do jeito que quiser, porque não a minha? Por que eu não posso também vender minha ideia? Não é o espaço do bem comum? Quero ir dividir minhas realizações também e não vejo lugar melhor que a rua pra fazer isso. Na rua vou receber impressões, críticas espontâneas de qualquer um que quiser criticar. Na rua vou acessar um público irrestrito.

Qualquer anuncio num espaço público que não permite que você escolha se quer vê-lo ou não, é seu. Ele lhe pertence. Você pode se apropriar dele, rearmá-lo e reutilizá-lo. Pedir permissão para isso é como perguntar se você pode ficar com a pedra que alguém jogou na sua cabeça. (BANKSY, 2012, p.196)

O "Xarpi" (gíria usada pelos *pixadores*, que nada mais é que a inversão das sílabas de "*PiXar*") está em todo lugar, por mais que seja oprimido, detretado e apagado constantemente. São vários os estímulos dos *piXadores* que arriscam suas vidas e muitas vezes, muitos chegam a morrer ao cair de uma marquise por exemplo. Fiz dois registros de *piXações* na qual fiquei me perguntando: "como ele conseguiu?" "O que levou ele a fazer isso?" "Pra que se arriscar desse jeito?" E por mais que eu saiba, na teoria as respostas das perguntas que fiz pra mim mesmo, na hora fiquei tão impressionado com tal feito que coloquei em questão se

realmente vale a pena colocar a vida em risco desta forma. Entretanto, ninguém melhor que eles próprios que vivem a situação pra poder responder estas perguntas. Eu de fora, sem vivenciar essa cultura, realmente, talvez nunca consiga compreender o porque disto. Contudo, cabe a mim respeitar, aplaudir e admirar.

Poucos esportes de ação liberam tanta adrenalina quanto o rolê de um pixador. Se for pego pela polícia, volta pra casa com a cara toda pintada pelo próprio spray e ainda toma uns tapões na orelha, daqueles de mão fechada, que alguns policiais adoram dar em quem não está podendo se defender. Se for pego por um morador, pode levar tiro e morrer – isso sem falar no risco de cair quando escala prédios enormes pra escrever o nome no último andar sem nenhum equipamento de segurança. Todo mundo acha feio o que não entende e com a pixação não é diferente.

Acho que quem nasce pobre na favela é programado pelo sistema pra ficar quieto, e quando ele deixa de lado o lugar que lhe foi destinado e se expressa através de um *rap* cheio de raiva ou de uma pixação de 20 metros num viaduto, ele faz exatamente o que grandes artistas contemporâneos fizeram com suas obras: estão incomodando. E a sensação de incômodo é o princípio ativo de toda arte que se preze. (MEDEIROS, 2006, p.10)

Seus praticantes - conhecidos como "pixadores" - colocam suas vidas em perigo para alcançar o topo dos edifícios, e não deixam passar em branco nenhuma fachada. (GANZ, 2010, p.19)



Foto tirada por mim, dentro do ônibus na Av. Brasil. Parece ser uma caixa d'água.

Fonte: Elaborada pelo autor

## 1.6 Arte urbana que surge da arte institucionalizada

Para um melhor entendimento em como a arte saiu dos ambientes institucionalizados para as ruas, se faz necessário uma breve passada por alguns movimentos e grupos artísticos que tiveram total influência nesta migração. Sendo estes: O dadaísmo (sobretudo o dadaísmo de Marcel Duchamp) e o grupo Fluxus, que tem o dadaísmo como uma de suas principais influências. Em vista disso, nas próximas linhas irei discorrer sobre a arte urbana que surgiu a partir de movimentos artísticos institucionalizados. Sendo o dadaísmo o principal movimento artístico que inspirou movimentos a levar a arte dos ambientes institucionalizados para as ruas.

Criado em 1916, durante a primeira guerra mundial, o dadaísmo foi um movimento de vanguarda com o intuito de buscar a libertação do modernismo que até então imperava no circuito de artes. Pintores, poetas, filósofos, músicos e pacifistas de diversas nacionalidades realizavam reuniões no Cabaret Voltaire na Suíça. Nestes encontros discutiam sobre suas posições quanto à situação que se encontravam (inclusive contra a primeira guerra mundial). Eram contra a sociedade pequeno-burguesa decadente, contra autoridades na política e na Igreja e, de maneira não pouco significativa, contra a forma com que a arte era encarada no momento. Tal movimento que surgia, tinha a intenção de ignorar aquilo que até então era válido. Tinha a intenção de abolir com os métodos clássicos da arte, bem como a utilização de tinta a óleo para pintar quadros, e o emprego da língua formal para redigir textos, como era utilizada na literatura. A arte deveria ficar ao acaso da natureza. A espontaneidade era algo bastante pregado pelos dados. Ou seja, o importante era produzir, fazer e depois ver como ficaria, sendo esta uma das principais características da arte contemporânea, a produção constante e em grande ritmo. Desta forma, deixando a serviço do acaso, combinavam-se palavras achadas, sílabas, letras, e de forma acidental produziam colagens de cores, movimentos, sons, matérias e palavras. E seguindo o conceito do movimento artístico, ao folhear um dicionário, como que por acidente, surgiu o nome Dada que passa a ser o nome de um dos principais e mais revolucionários movimentos de arte. Acredito que existe a arte antes do dadaísmo e a arte depois do dadaísmo, sobretudo o dadaísmo de Marcel Duchamp, tamanha a significância deste movimento para a história da arte. Os dadaístas não se preocupavam em seguir orientações estilísticas determinadas, nem em definir uma escola. Porém foi o dadaísmo que deu origem ao Surrealismo, através do escritor e poeta André Breton, que na França, em 1924 iniciou este movimento que também tem um papel de muita

relevância na história da arte. As principais características das obras surrealistas são as representações ilógicas do subconsciente, como imagens de sonhos ou alucinações. Há também representações da realidade em excesso, utilizando elementos inexistentes para compor as obras. Dois dos principais artistas do estilo surrealista são: Salvador Dalí e René Magritte.

Em Nova York, Marcel Duchamp, principal artista do movimento dadaísta, revolucionou a história da arte, declarando objetos industrializados/utilitários como peças de arte, com seus *readymades*.

O *readymade* foi movido mentalmente e, depois, fisicamente, para um lugar ocupado previamente pela obra de arte. As consequências desse simples rearranjo provavelmente ainda não se esgotaram. Mas por enquanto, o *readymade* parece permanecer naquele lugar, um exemplo do que a arte é, uma nova unidade de pensamento.

Trazer a dúvida para o ar que envolve a arte pode ter sido uma grande obra de Duchamp. (FERREIRA; COTRIM, 2009, p.209)

Duchamp, merece uma atenção especial, tendo em vista sua relevância não só para este movimento, como também para a arte contemporânea, e conseqüentemente a sua contribuição para a "migração" da arte para as ruas. Não foi diretamente que Duchamp levou a arte para as ruas, mas sua postura em fazer com que "qualquer objeto" possa ser arte, tendo em vista que o que fazia algo ser arte era todo um sistema que incluía, instituições, julgamentos de curadores, o status quo da arte, entre vários outros itens que levaram Duchamp a questionar o que seria arte, e demonstrar que um produto industrial poderia ser arte se estivesse no local certo na hora certa. Essa postura de rompimento de Duchamp inspirou artistas à questionar muitas coisas do sistema de arte, e com isso, procurar inovações para a mesmo. Inspirando deste modo, ao surgimento de um dos grupos mais revolucionários da história da arte, o Fluxus.

Ele declarou que queria matar a arte ("pra mim"), mas suas tentativas persistentes de destruir o quadro de referências alteraram a nossa maneira de pensar, estabeleceram novas unidades de pensamento, "um nobo pensamento para aquele objeto".

A comunidade artística sente a presença de Duchamp, e sua ausência. Ele mudou a condição de se estar aqui. (FERREIRA; COTRIM, 2009, p.204)

Sendo um das principais grupos vanguardistas influenciado pelo Dadaísmo de Duchamp, o Fluxus (do latim flux que significa modificação, escoamento, catarse) foi um grupo de artistas que tinham inspirações em diferentes movimentos, tendo assim fontes complexas, sendo as principais: o futurismo italiano, o Dada (Marcel Duchamp essencialmente) como dito acima, o surrealismo movimento que surgiu a partir do dadaísmo e

não podendo deixar de citar o construtivismo russo também. O grupo Fluxus se caracterizou por ser uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao estado em que se encontrava a arte. Não obstante ainda hoje tal "comunidade informal" atraía seguidores e difamadores.

Marcante nas décadas de 1960 e 1970 para as artes, o grupo fluxus, se opôs aos valores burgueses, às galerias e ao individualismo. Tinha como conceito a realização de diversas atividades artísticas nas mais variadas áreas, sempre exaltando e valorizando as criações coletivas. Os artistas integrantes do grupo, faziam a intersecção de diferentes linguagens como música, cinema e dança, tendo a performance, os happenings e as instalações como os seus principais meios de manifestações artísticas, tornando-se famosos, sobretudo pelas suas performances. Importante ressaltar que todos estes suportes eram um tanto quanto inovadores para a época. Contemporâneos a Pop Art e antecipando-se ao minimalismo e ao conceitualismo, o fluxus tem entre seus principais representantes: George Maciunas, John Cage, Yoko Ono, Joseph Beuys, George Brecht, Henning Christiansen, Robert Filiou, Ludwig Gosewitz, Al Hansen, Benjamin Patterson, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Joe Jones, Ute Klophaus, Milan Knizak, Nam June Paik, Dieter Roth, Takako Saito, Wolf Vostell, Emmett Williams, entre outros.

O que George Maciunas pretendia, acima de tudo, na atmosfera poética do trabalho de que foi iniciador, era uma arte feita de simplicidade, anti-intelectual, que desfizesse a distância entre artista e não-artista, uma arte em estrita conexão com a normalidade da vida e segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais. (ZANINI, 2004, p.11)



O Sonho de Fluxus - Intervenção urbana realizada na década de 1970 por George Macuinias  
 Fonte: [http://culturalestudios.blogspot.com.br/2011\\_09\\_01\\_archive.html](http://culturalestudios.blogspot.com.br/2011_09_01_archive.html)

Considero importante essas breves passagens por estes movimentos e grupos artísticos, no intuito de apresentar as raízes da migração da arte institucionalizada para as ruas. Observando a história e os feitos do dadaísmo e do grupo Fluxus, ficam mais claros os motivos desta migração. Ambos (Dadaísmo e Fluxus), que são totalmente ligados, e que tem uma importância significativa para a história da arte, tendo em vista o rompimento que realizaram com o que vinha ocorrendo com a arte, demonstram que a arte poderia ir além e utilizar incontáveis suportes e instrumentos, e conseqüentemente ampliar seu público.

Os artistas dos anos de 1960 e 1970, engajados nos movimentos de contracultura e na nova esquerda, foram os primeiros a contestar o mundo via expressa e desvendar a vida cotidianas nas ruas das cidades, abrindo caminho para propostas artísticas alternativas, voltadas para questões políticas, comportamentais e ambientais que perpassam a vida das cidades modernas. A interferência dos artistas nas ruas das cidades, nessa época, ressaltando o cotidiano, o campo artístico até o limite entre arte e vida, contribuiu para a construção de uma nova visão de arte pública. (SILVA, 2005, p.41)

Esse rompimento realizado pelo Fluxus, que inspirado por movimentos, sendo sobretudo pelo Dadaísmo de Marcel Duchamp, ocasionou em mudanças bruscas na execução da arte. A partir desta época, ou seja, meados do século passado, a arte começa a se reinventar e abrir ramificações, saindo do seu "local de conforto".

Todo esse movimento de choque, que incluí os *readymades* e as experimentações, levaram a arte a buscar outros suportes e meios para ser realizada. A rua passou a ser um local

muito explorado por estes grupos que realizavam *happenings*, instalações e performances. A partir desta época diversos artistas começaram a experimentar e executar arte na rua. A rua se tornava mais um lugar para se criar e fazer arte. Muitos artistas começavam a pensar suas obras já para serem realizadas nas ruas. Isso ampliou significativamente as possibilidades da arte. Com o passar dos anos começam a surgir artistas com magníficos trabalhos feitos ao ar livre, como exemplo posso citar, Mata Clarck, Anish Kapoor, Amilcar de Castro, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Richard Serra, entre outros.

Destes artistas citados acima destaco o artista brasileiro, Cildo Meireles, que seguindo o fluxo do Fluxus, no ano de 1970 sugeriu inserções de artistas e suas respectivas obras em espaços não convencionais para o circuito de artes. Segue abaixo um depoimento de Cildo Meireles datado de 1970, que posteriormente foi publicado no livro "Cildo Meireles" da Funarte, em 1981:

Enquanto o museu, a galeria, a tela, forem um espaço sagrado da representação, tornam-se um triângulo das Bermudas: qualquer coisa, qualquer ideia que você colocar lá vai ser automaticamente neutralizada. Acho que a gente tentou prioritariamente o compromisso com o público. Não com o comprador (mercado) de arte. Mas com a plateia mesmo. Esse rosto indeterminado, o elemento mais importante dessa estrutura. De trabalhar com essa maravilhosa possibilidade que as artes plásticas oferecem, de criar para cada nova ideia uma nova linguagem para expressá-la. Trabalhar sempre com essa possibilidade de transgressão ao nível do real. Quer dizer, fazer trabalhos que não existam simplesmente no espaço consentido, consagrado, sagrado. Que não aconteçam simplesmente ao nível de uma tela, de uma superfície, de uma representação. Não mais trabalhar com a metáfora da pólvora - trabalhar com a pólvora mesmo. (MAIA, 2009, p.46)

Finalizando este capítulo, apresento o motivo por ter citado alguns dos artistas acima, bem como Anish Kapoor, Gordon Matta-Clarck e Richard Serra, apresentando ao menos uma obra de cada um destes, que sem sombra de dúvidas são referência e inspiração para minha produção como artista. Desta forma, no intuito de abrihantar esta pesquisa, homenageá-los e também reafirmar a importância dos movimentos e grupos que foram apresentados neste capítulo, e que tem influência direta nestas obras que serão apresentadas. Importante ressaltar que estes artistas que possuem vasta produção de obras voltadas para o meio urbano, estão nos livros de história da arte institucionalizados.

### 1.7 Referências de artistas urbanos oriundos dos meios institucionalizados da arte

Indiano radicado na Inglaterra, Anish Kapoor que teve em exposições individuais no Brasil entre os anos de 2006 e 2007, tem um vasto número de obras expostas a céu aberto, expandido assim as dimensões tanto do local onde suas obras estão expostas, quanto do espectador ao interagir com estas. Seu trabalho se caracteriza por levar o espectador a uma certa desorientação - ou reorientação - espacial, interferindo assim na percepção do tempo diante da obra.

Segue abaixo a imagem da "Cloud Gate", escultura de grandes proporções feita em alumínio, também conhecida como "O feijão" que está instalada no Millenium Park em Chicago. É a obra pública mais cara do mundo assinada por um artista vivo. Inspirada nas gotas de mercúrio, ela reflete e distorce os visitantes do parque com seu reflexo, oferecendo também uma nova visão dos arranha-céus da cidade.

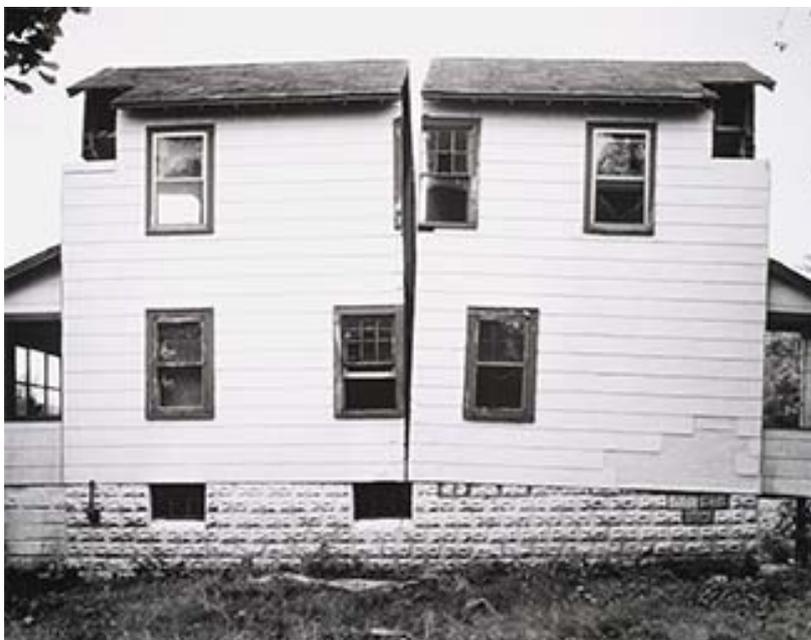


Cloud Gate – escultura do artista Anish Kapoor situada em Chicago.

Fonte: <http://www.cityofchicago.org>

Reconhecido por seus trabalhos realizados em espaço público, o artista norte americano Gordon Matta-Clarck desfazia o espaço arquitetônico, ocupando prédios e casas abandonados, quase sempre em regiões distantes e periféricas. Foi nos anos de 1970 que ele produziu seus trabalhos que exigiam muito fisicamente, por realizar cortes nas estruturas de

imóveis, e retirada de elementos, bem como tijolos, pisos e fachadas de casas. Trabalhou em diversas cidades de diferentes países da América do norte e da Europa, sempre registrando seus trabalhos em fotos, vídeos e filmes.



Matta Clarck

Fonte: <http://christinaissa.com/mattaclark/>

Por fim, Richard Serra, que é considerado um dos maiores artistas da atualidade, é detentor de uma vasta quantidade de obras expostas a céu aberto. Trabalhando sempre com materiais ligados a indústria, bem como borracha, chumbo e ferro. Seus trabalhos mais recentes são realizados com ferro. Por trabalhar em siderúrgica na década de 1960, Serra, levou para arte sua habilidade em trabalhar com solda e metais. Sendo seus trabalhos sempre de grandes proporções, o Norte americano Richard Serra aos 74 anos ainda produz.



Tilted arc - Nova Iorque – 1981

Fonte: <http://clanco.com/wp/2014/01/artists-rights-law-serra-cariou/>

## 2 OS DOMÍNIOS PÚBLICO E PRIVADO

O presente capítulo tem o intuito de discorrer sobre os domínios público e domínio privado, tendo como base os pensamentos da filósofa alemã Hannah Arendt. Para nos situarmos perante tal assunto, considero significativo apontar as principais características deste tema para Hannah: 1) Aquilo que é comum (*Koinos*) aos cidadãos: a *esfera pública da política*. 2) Aquilo que é próprio (*idion*) ou o domínio da casa (*oikos*), *se dá na esfera privada*.

### **A esfera pública: o comum**

- o público – acessibilidade (visto e ouvido por todos).
- ideia de comum (bem comum)

### **A esfera privada: a propriedade**

- propriedade – riqueza
- interesse pessoal
- na modernidade a burguesia se apossou da propriedade.

Hannah Arendt se baseia no conceito de vida na Grécia antiga para discorrer sobre os domínios público e privado, contudo, podemos trazer muito deste conceito para a vida contemporânea e também para a arte. Segundo Arendt, o conceito de domínio público e privado, paira na premissa de que o ser humano busca sempre realizar e conquistar o seu espaço, para desta forma poder apresentar do que é capaz. Obtendo diferentes impressões de seus feitos, que na busca por um aprimoramento do mesmo, defronta-os com os feitos de outros. Compreendendo o fato do ser humano só existir quando este tem a experiência no domínio privado e sobretudo quando expõe suas experiências no domínio público. Ou seja, o homem precisa do domínio público para existir e fazer história. O homem não pode fazer história apenas dentro do domínio privado, afinal o mundo em que vivemos é construído através da troca e da convivência com outros. Assim se constrói o mundo e o espaço público, espaço do bem comum, "e, no entanto, esse ambiente, o mundo no qual nascemos, não existiria sem a atividade humana que o produziu." (ARENDR, 2010, p. 26). Consequentemente o espaço público se torna um espaço rico e diversificado, o lugar do bem comum, onde a princípio é o lugar da política, esta que tem como princípio a resolução de qualquer situação na base do diálogo e persuasão, segundo o pensamento grego antigo.

o surgimento da Cidade-Estado significou que o homem recebera, além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu bios politikos. Agora cada cidadão pertence a duas ordens de existência; e há uma nítida diferença em sua vida entre aquilo que lhe é próprio (idion) e o que é comum (koinom)... Ser político, viver numa pólis, significava que tudo é decidido mediante palavras e persuasão, e não força e violência. (segundo pensamento grego antigo). (ARENDDT, 2010, p.27)

Porém para poder existir no espaço público o ser humano precisa ter seu espaço privado, espaço este onde tem sua família, seu lar, isso porque sem seu lar (espaço privado) o ser humano não é capaz de dialogar ou ao menos existir no domínio público, tendo em vista que não terá como compartilhar de si mesmo e de sua privacidade. Segundo Hannah Arendt no livro *A condição humana*, "o homem é um animal social antes de ser um animal político" (ARENDDT, 2010, p.92), desta forma, ele precisa construir sua vida no espaço privado para aí sim ir para o espaço público, compartilhar daquilo que vive e presenciar o que os outros apresentam, para assim construir o bem comum.

Uma existência vivida inteiramente em público, na presença de outros, torna-se, como se diz, superficial. Retém a sua visibilidade, mas perde a qualidade resultante de vir à luz a partir de um terreno mais sombrio, que deve permanecer oculto a fim de não perder sua profundidade em um sentido muito real, não subjetivo. O único modo eficaz de garantir a escuridão do que deve ser escondido da luz da publicidade é a propriedade privada, um lugar possuído privadamente para se esconder. (ARENDDT, 2010, p.68)

Ou seja, o obscuro é fundamental para que a luz faça sentido.

## 2.1 O público e o privado e o circuito de arte

Sistema de explicação do fenômeno artístico que envolve as instâncias artista/emissor, obra/canal e público/receptor.

O artista: em seu entorno.

A obra: como concreção a partir de imagens de objetos cotidianos que, por modificação de certas variáveis, adquirem uma outra significação.

O público ou receptor dessas imagens nas estatísticas: a maioria das pessoas vira as costas, algumas demonstram algum interesse, outras se mostram céticas por suas próprias limitações e, no final, há um destinatário válido. (FERREIRA e COTRIM, 2009, p.150,)

Fazendo uma analogia entre os domínios público e o privado com o circuito de arte, é relevante observar as obras de arte que circulam apenas em galerias privadas e que, em consequência disso, são vistas e julgadas sempre pelo mesmo público, passando-a, de certa forma, a "não existir" segundo o conceito de Hannah Arendt sobre este tema. Me apoiando em Hannah Arendt, que ao discorrer sobre o meio público e privado, destaca que o domínio

privado é a parte obscura e o domínio público o lugar de luz. Ainda segundo Hannah, não possuir um lugar privado faz com que o indivíduo perca a condição de ser humano perante a sociedade, ela cita os escravos como exemplo desta situação de não possuir um lugar privado e conseqüentemente não terem a condição de humano perante a sociedade, como exemplo de indivíduos que se encontram nesta situação na sociedade contemporânea, cito os moradores de rua, (que no Brasil tem em sua grande maioria a cor de pele negra, evidente herança do nosso passado – passado? – escravocrata). Conseqüentemente estes indivíduos que não possuem um lugar privado são tratados como animais, ou pior que isso. Certamente quase sempre, a pessoa que não possui um lugar privado, não o tem contra sua vontade.

Tudo que é produzido nasce e reluz quando é exposto no domínio público.

(...) do sombrio interior do lar para a luz da esfera pública não apenas turvou a antiga fronteira entre o privado e o político, mas também alterou o significado dos dois termos e a sua importância para a vida do indivíduo e do cidadão, ao ponto de torná-los quase irreconhecíveis. (ARENDDT, 2010, p.46)

A privatividade era como que o outro lado escuro e oculto do domínio público, e como ser político significava atingir a mais alta possibilidade de existência humana, não possuir um lugar privado próprio (como no caso do escravo) significava deixar de ser humano. (ARENDDT, 2010, p.78)

As obras de arte que apenas circulam no circuito institucionalizado de arte, por mais que sejam postas em "público", se dirigem, na verdade, para um "público" restrito: "selecionado". Há, portanto, uma falta de diversidade; sendo justamente a diversidade, o ilimitado e o irrestrito, potencialidades fundamentais do e para o ser humano, e que são encontradas somente no espaço público, isso é ratificado no trecho do livro "A condição humana" de Hannah Arendt:

"(...) mas esse "mundo" familiar jamais pode substituir a realidade resultante da soma total de aspectos apresentados por um objeto a uma multidão de espectadores. Somente quando as coisas podem ser vistas por muitas pessoas, em uma variedade de aspectos, sem mudar de identidade, de sorte que os que estão à sua volta sabem que veem identidade na mais completa diversidade, pode a realidade do mundo aparecer real e fidedignamente. (ARENDDT, 2010, p. 65)

Desta forma, a obra que se situa no meio privado, tem uma existência limitada. Ela existe apenas com o interesse de ser mostrada pra quem pode comprá-la, tornando assim o fazer artístico em um fazer, sobretudo, comercial. Quando a arte se torna um interesse financeiro, ela perde o interesse do bem comum, e se torna interesse do meio privado, da geração de

riqueza, da propriedade e do acúmulo de bens. Enfim, a arte se torna um bem próprio e um meio de acumular riqueza. Sendo do interesse de quem a comercializa, vende-la antes de qualquer outra coisa. Tendo em vista que vivemos em um mundo de aparências, a distinção mais clara na era moderna entre o público e o privado é basicamente entre o que deve ser exibido e o que deve ser ocultado, deste modo, com relação à arte, chego a conclusão que as exposições feitas em galerias privadas onde somente circulam as mesmas pessoas, que acabam por ser tornar uma "família", ou seja, um meio privado. Ficando claro pra mim que a arte (institucionalizada/privada) existe para ser exposta em "público", contanto que seja o mesmo público de sempre, que acaba por formar um círculo "familiar", ou seja, que seja exposta pra quem interessa, pra quem pode de alguma forma gerar riqueza para quem está expondo-a. E já que está em família - no meio privado - acaba por não receber impressões de pessoas de fora deste círculo familiar, ou seja, de fora do circuito de artes.

A Arte não parece com qualquer outra manifestação cultural, pois seu sucesso não é garantido pelo público. Todos os dias espectadores enchem cinemas e salas de concertos, milhões de romances são lidos e bilhões de discos são comprados. Nós, as pessoas, influenciamos a produção e a qualidade da maior parte de nossa cultura, mas não da nossa arte.

A Arte que admiramos é feita por apenas uns poucos escolhidos. Um pequeno grupo cria, promove, comercializa, exhibe e decide seu sucesso. Apenas poucas centenas de pessoas em todo o mundo têm realmente a palavra. Quando se vai a uma galeria de Arte, você é apenas um turista olhando a sala de troféus de alguns milionários. (BANKSY, 2012, p.158)

As galerias de arte tem sua importância, e não é meu desejo criticá-las de uma forma simplista. Em todo caso, não podemos deixar de observar o que é evidente: elas fazem parte de um negócio muito lucrativo que é o circuito de arte contemporânea. Galerias, produtores, curadores, críticos de arte, são responsáveis pela circulação das obras de arte, e em consequência disto, artistas (atualmente também os artistas urbanos) se beneficiam ao vender suas obras. Compradores de arte, colecionadores, ou seja, pessoas que tem poder aquisitivo para comprar uma obra de arte, tem seus contatos direto com os donos de galerias, tornando muito complicado um artista vender suas obras de maneira autônoma, deixando este refém das galerias e instituições de arte. Afinal, como o nome mesmo já diz, trata-se de um sistema de artes e este sistema tem como principal interesse o lucro financeiro, criam-se valores exorbitantes para obras de arte, baseando-se em cotações criadas pelo próprio sistema. A arte contemporânea é um negócio muito lucrativo e ela se coloca em um lugar de status elevado, se tornando nada democrática e conseqüentemente segrega o acesso de pessoas à ela, fazendo parte do seu sistema o espectador que lhe interessar. Mesmo admitindo a dificuldade, o caráter subjetivo, contextual e cultural para se definir a "qualidade" de um trabalho artístico,

ou seja, mesmo sabendo que este é um problema que chega aos limites das questões filosóficas e estéticas (e até políticas e sociais), podemos pelo menos afirmar que não é a inserção no sistema de artes que garante por si só que determinada obra, ou ação artística, tenha esta tal “qualidade”. Sem cair, por outro lado, em um moralismo e um purismo simplório, arriscamos até afirmar que, em alguns casos, a entrada no sistema de artes, dependendo da forma como esta acontece, pode representar até a perda da força de determinados trabalhos de arte. No entanto, em certos aspectos, parece que algo só é considerado arte nos dias de hoje depois que é inserido no sistema de arte e em seu circuito. O que quero dizer é que, o que faz um trabalho (uma pintura por exemplo) se tornar uma obra de arte contemporânea, é toda uma rede de ações e pessoas interligadas, sejam produtores, curadores, artistas, compradores ou agenciadores. Ou seja, uma junção de fatores que torna em obra de arte, o trabalho feito pelo artista. Cauquelin explica isso em seu livro, *Arte contemporânea, um introdução*:

Quando vemos uma obra de arte contemporânea, estamos vendo na verdade a arte contemporânea em seu conjunto. Ela mesma se apresenta em seu processo de produção. Ela se expõe como totalidade, e totalidade bloqueada, amarrada em seus mecanismos de transmissão. Estes não estão escondidos: exibem-se, por exemplo, em publicações de listas e de avaliações, que supostamente ajudam os produtores a fazer boas escolhas ou informar o público a respeito dos melhores artistas. (COUQUELIN, 2005, p.48)

São alguns poucos que selecionam quem deve ou não ter acesso ao circuito, e estes mesmos ditam o valor da sua obra, não importa seu afeto pela mesma, o valor são eles que dão e é melhor você seguir o que eles dizem pois eles certamente tem razão. A questão é, se quer entrar no jogo, o artista vai se deparar, mais cedo ou mais tarde, de uma forma ou de outra, como uma série de limitações impostas pelo sistema de artes.

De novo citando Couquelin, ela ratifica isto neste trecho do seu livro:

Assim, o artista tem de ser internacional, ou não ser nada; ele está preso na rede ou permanece de fora. In ou out (...) uma vez na rede, os mesmos artistas se encontram em toda parte e são objeto de um movimento giratório (...) O artista que entra ou "é posto" na rede é obrigado a aceitar suas regras se quiser permanecer nela. Ou seja, renovar-se e individualizar-se permanentemente, sob pena de desaparecer dentro do movimento perpétuo de nomeação que mantém a rede em ondas. (COUQUELIN, 2005, p.76 e 77)

No sistema da arte contemporânea não necessariamente uma pessoa é só artista, só curadora ou só crítica de arte. Duchamp, artista citado no capítulo um, é um exemplo disto, ele exercia a função de curador, de crítico e de artista simultaneamente, "Durante 30 anos, ele

trabalhou na concepção de pelo menos dez mostras coletivas dos surrealistas. ‘Ele soube, antes que muitos outros, que a maneira como um objeto é mostrado e o contexto de sua exibição afetam o entendimento que o público tem da obra’, afirma a curadora americana Elena Filipovic,” (site <http://www.istoe.com.br/> acessado dia 27/02/2014 às 13:07). Por exercer tais funções e conseqüentemente ter a oportunidade de ver o circuito de arte por ângulos distintos, acredito que Duchamp tenha encontrado razões para questionar os caminhos que a arte estava seguindo. Desta forma, realizou seus ready-mades como forma de externar seu pensamento com relação ao circuito de arte. Cauquelin afirma isso dizendo "...a arte para Duchamp não tinha mais conteúdo intencional, ela só existia em relação ao local onde estava sendo exibida a obra, esta por si só um objeto banal, já presente no mundo, já fabricado. A intenção do artista consistia em exibi-la - primeiro deslocamento - e em assinala-la, acrescentando alguma coisa - segundo deslocamento -" (CAUQUELIN, 2005, p.92). Com o tempo esta questão do artista ser também curador, crítico e professor, foi crescendo e nos dias de hoje é comum encontrar "*artistas-etc*" no circuito de artes ("*artista-etc*" é um termo criado pelo artista, curador, crítico e professor do instituto de artes da UERJ Ricardo Basbaum). Ricardo Basbaum, criador deste termo (*artista-etc*) escreveu um texto sobre este tema, texto este que tem como título "*Amo os artista-etc*", segue um trecho do texto:

"Artista" é um termo cujo sentido se sobre-compõe em múltiplas camadas (o mesmo se passa com 'arte' e demais palavras relacionadas, tais como 'pintura', 'desenho', 'objeto'), isto é, ainda que seja escrito sempre da mesma maneira, possui diversos significados ao mesmo tempo. Sua multiplicidade, entretanto, é invariavelmente reduzida apenas a um sentido dominante e único (com a óbvia colaboração de uma maioria de leitores conformados e conformistas). Logo, é sempre necessário operar distinções de vocabulário. O '*artista-etc*' traz ainda para o primeiro plano conexões entre arte&vida (o '*an-artista*' de Kaprow) e arte&comunidades, abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento. (BASBAUM, p. 2)

Finalizando este ponto, ao relacionar o circuito de artes com os domínios público e privado, entendemos que, por se tratar de um negócio que gera muito dinheiro e conseqüentemente muitos interesses, são muitos os fatores que fazem com que a arte contemporânea se afaste do que Cauquelin chama de "público de massa": "Continuar supondo presente um público de massa e tentar ações educativas, quando se sabe que, na verdade, ele está cada vez mais ausente da cena artística" (CAUQUELIN, 2005, p. 54). Com base nisto, há de ser perceber que é criado uma espécie de "domínio público" que não é público de fato, ou seja, que tem um interesse privado, valendo ressaltar que essa utilização do "domínio público" pelo domínio privado não ocorre somente no circuito de artes, contudo, para não sair do foco,

me restringirei em discorrer apenas sobre o circuito de artes. Desta forma, acredito ser o circuito de arte um meio de privatização do domínio público. Quantas vernissages são realizadas todas as semanas, com bebidas e petiscos de graça, e vemos sempre as mesmas pessoas circulando nelas? Porque só as mesmas pessoas sabem ou tem o interesse em ir nestas vernissages? Enfim, não é do interesse do circuito de artes estar no domínio público, e sim apenas se utilizar dele.

O interesse privado pela propriedade privada é uma preocupação pública (...) Invés de requerer o seu direito e espaço no domínio público, onde há de fato mais riquezas, exigiram do domínio público proteção para o acúmulo de mais riqueza no domínio privado. (ARENDR, 2010, p.114)

## 2.2 Arte urbana e o meio público e privado

Como já citado no capítulo um, de uns anos pra cá, a arte urbana vem se "*desmarginalizando*", os poderes constituídos vem se apropriando dela e, conseqüentemente, a arte urbana (mais especificamente o grafite/estêncil) vai se institucionalizando. Evidentemente, muitos artistas urbanos vem expondo seus trabalhos em galerias, o que faz com que suas obras sejam vendidas e conseqüentemente gerem dinheiro para o artista e também para as instituições e galerias. Muitas galerias vem empregando artistas urbanos, sobretudo fora do Brasil, estes que acabam por migrar suas obras do meio público para o meio privado, porém estes ainda continuam a produzir suas obras em seu local de origem, o domínio público.

Como tem acontecido desde o início, os artistas de rua também pintam suas obras em telas e as exibem em galerias - hoje em dia algumas podem até ser encontradas em museus de renome internacional. O museu de Arte Contemporânea, em Los Angeles, organizou uma mesa-redonda de O mundo do grafite - o primeiro evento desse tipo na história do museu. Mas alguns artistas como Banksy se tornaram extremamente populares, e suas imagens são vendidas por quantias de seis dígitos quando leiloadas (...). No entanto, o interesse cada vez maior do mundo comercial resultou numa alta geral no valor dessas obras, e hoje elas são negociadas pela mesma maneira que outras formas de arte. Isso, por sua vez, possibilitou que seus representantes organizassem suas próprias exposições e eventos de arte do grafite. (GANZ, 2010, p.374)

Uma das três obras de Banksy em leilão em Miami foi vendido por US\$ 575 mil na noite desta terça-feira. Um comprador anônimo arrematou "Kissing coppers", pintada com spray em 2005 no pub Prince Albert, em Brighton, na Inglaterra, na casa de leilões Fine Art. A expectativa é que o preço do trabalho do consagrado grafiteiro ficasse entre US\$ 500 mil e US\$ 700 mil. (<http://extra.globo.com> - acessado dia 27/02/2014 às 15:42min.)

Vários trabalhos de Banksy retirados das paredes dos edifícios já foram vendidos.(...) Os críticos argumentaram que as obras de arte não devem ser removias

de seus locais originais, uma vez que tira a intenção original do artista. (Disponível em: <<http://www.bbc.com/>>. Acesso em: 27 fev. 2014)



Kissing coppers - atualmente no lugar da obra original fica uma réplica, já que a original foi retirada para venda. Esta réplica fica sendo protegida por uma espécie de fibra/plástico. A obra se tornou numa forma de atração turística da cidade de Brighton - Inglaterra.

Fonte: <http://corazonverde9.blogspot.com.br/>



Kissing coppers- Banksy

Fonte: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/19/banksy-mural-kissing-coppers-sells-us>

Segundo as citações acima, este estêncil de Banksy foi retirada direto da parede onde foi realizado e foi emoldurado com o intuito de ser leiloado. Segundo os textos dos sites, empresas especializadas em vender obras de arte retiravam ou compravam o pedaço do muro, para em seguida leiloa-los. Foram retiradas dos muros onze obras de Banksy até o ano de 2011. Um exemplo claro de utilização do domínio público para o interesse privado.

Quando exposta em galeria, a obra originalmente realizada para ser exposta na rua, perde o seu sentido original, se tornando assim, muito mais um objeto de venda do que qualquer outra coisa. Pois a arte urbana está no seu habitat natural quando situada no meio público, e a mesma pessoa que vê a obra de um determinado artista urbano na galeria, pode ver ou já viu o trabalho deste mesmo artista no meio público, em seu habitat natural (não que eu considere isso um erro, o autor da obra tem o direito de emoldurar suas obras e as vender, eu mesmo me incluo nessa ocasião). Diferente de muitas pessoas que tem a experiência artística ao se deparar com uma intervenção urbana, entretanto não tem direito a ter essa experiência artística em instituições de arte e galerias. Com isso, a migração da arte urbana para instituições e galerias se faz pelo motivo do recente sucesso que a arte urbana vem fazendo. Em consequência disso, instituições do circuito de artes (que tem como principal objetivo, lucrar) vê na arte urbana, potencial para lucrar. Conseqüentemente, a arte urbana deixa de ser marginalizada e ganha status de arte também. Contudo, isso só vale para a arte urbana que o circuito de artes eleger como arte contemporânea. No fim, verificamos que as

galerias fazem parte de um sistema, que tem como uns de seus pilares a segregação, a discriminação de classes e principalmente o acúmulo de bens materiais baseados na exploração alheia, tal como o sistema capitalista opera.

Trabalhos artísticos, quaisquer que sejam eles, guiam as pessoas na sua existência humana. Isso não é um exagero. As músicas, as imagens e os textos de que gostamos contribuem de maneira importante para o desenvolvimento da identidade pessoal e coletiva. Eles criam um campo emocional em que a pessoa pode se sentir em casa e, ao mesmo tempo, se abrir para a possibilidade da comunicação com o resto do mundo sobre o tema.(...) A arte é um modo extremamente significativo da interação e expressão humana que não deveria ser organizado apenas de lugares distantes sob condições puramente comerciais. É um sinal saudável de que o trabalho de muitos artistas ainda está ligado de alguma maneira aos seus ambientes regionais. (SMIERS, 2006, P.186)

Contudo, é importante ressaltar que arte e cultura há em todo lugar, e não quero aqui colocar que a arte institucionalizada é crucial para a classe de baixa renda que quase nunca tem acesso a este tipo de arte, porém, esta não é uma questão de necessidade e sim de direito. A segregação feita pela burguesia, ditando segundo seus interesses mercadológicos e de status, o que é ou não arte e conseqüentemente dizendo quem pode ou não participar do que ela diz ser ou não ser arte, muitas vezes descaracteriza espaços públicos que passam a ser locais públicos que selecionam seus visitantes, de acordo com seu interesse, ou seja, a privatização do espaço público. Seguindo este caminho, a publicidade vende esta ideia, fazendo com que muitas vezes os renegados (a população de baixa renda) se sintam desconfortáveis e sem estímulos para lidar com a arte institucionalizada. Desta forma, impossibilitando-os de acessar algo que eles têm o direito de acessar. A classe burguesa posiciona sua cultura como superior a outras, ditando arbitrariamente quem tem ou não capacidade de acessá-la. Para não fugir do foco do tema que está sendo abordado agora, deixo essa questão para ser abordada com mais profundidade nos próximos pontos deste capítulo. Contudo, em tempo, recorro a Adorno e Horkheimer que reiteram isto ao citar:

O entretenimento e os elementos da indústria cultural já existiam muito tempo antes dela. Agora, são tirados do alto e nivelados à altura dos tempos atuais. A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitio das mercadorias. (...) A pureza da arte burguesa, que se hipostasiou como reino da liberdade e, oposição à práxis material, foi obtida desde o início ao preço da exclusão das classes inferiores, mas é à causa destas classes - a verdadeira universalidade - que a arte se mantém fiel exatamente pela liberdade dos fins da falsa universalidade. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.111)

Voltando para a arte urbana, por mais que esta tenha seu caráter comercial cada vez mais crescente, e desta forma, estando cada vez mais em galerias e instituições de arte, porém ela continua também na rua, pois os artistas urbanos não deixam de realizar seus trabalhos nas ruas, desta forma, por estar na rua, passa a existir de uma forma muito mais potente. Por se expor irrestritamente para qualquer um que deseje à observar, sendo julgada por diferentes públicos, conseqüentemente passando a existir para todos. No livro "Arte de rua ao redor do mundo" Garry Hunter ratifica isto ao dizer: "A grande maioria da arte de rua está lá fora, no domínio público, com novos artistas regulamente fazendo a sua estreia. Até trabalhos feitos por estrelas mundiais como Banksy... (HUNTER, 2013, P. 132)" . Em contrapartida, a obra de arte de galeria busca muito mais por um status e um comprador, do que uma aparição e um julgamento no espaço público. Apenas reserva-se ao luxo de julgamento daqueles que ela decide que devem julgar, seja por este "obter" o conhecimento erudito sobre as artes sendo um crítico ou curador de arte, promovendo assim o que tem ou não mais valor, ou os grandes colecionadores de arte que ao obter uma obra, acaba por elevar o status desta, como exemplo, cito Gilberto Chateaubriand, dono do MAM-RJ (Museu de arte moderna do Rio de Janeiro), colecionador de obras de arte que todo ano realiza exposição de suas novas aquisições, conseqüentemente elevando o status dos artistas da qual ele adquiriu as obras.

Assim o papel do crítico é, doravante, o de "colocar" um artista, seja integrando-o a um grupo de oposição, seja isolando-o como figura singular e, portanto original. (...) Isso porque "colocá-lo" em sua prosa jornalística ou em seus escritos é atrair a atenção do público e também vende-lo. Por outro lado, quando o crítico faz o artista se tornar conhecido, se faz conhecer também.(...) o poder da crítica da arte é dominante sobre todos os outros planos e substitui progressivamente o poder do reconhecimento oficial. (...) A crítica da arte não é mais um acompanhamento nem uma transposição; ela se torna - além da sua distinção comercial - uma tentativa de decifrar e de teorizar as novas formas plásticas. (CAUQUELIN, 2005, p. 40 e 41)

Conclui-se que a arte contemporânea burguesa não se situa no espaço do bem comum, por questões já esclarecidas acima. Em decorrência disto, não é de se estranhar o seu desconhecimento (por falta de interesse e/ou estímulo) por grande parte da população. Afinal, ela existe pra quem? Ou seja, uma pessoa não tem como opinar, julgar ou admirar sobre algo que não chega a ti, sobre algo que ela não consegue acesso.

Um conhecimento mais aprofundado sobre obras de arte e artistas depende muito do envolvimento do indivíduo com as artes (se for o caso, a família deve ter boa situação financeira, certo status social e ser relativamente burguesa) e de seu sucesso dentro do sistema educacional. Alguém que atingiu o sucesso educacional apropriado ou que possui uma posição social privilegiada é capaz de reconhecer Duchamp como um artista famoso do século XX, Berméjo como um competente pintor espanhol do século XV ou John Cage como uma personalidade musical controvertida do século XX, Berméjo como um competente pintor espanhol do

século XV ou John Cage como uma personalidade musical controvertida do século XX (TAYLOR, 2005, p.45)

Sendo que esse algo prefere se manter no seu circuito "privado" e não se expor no espaço público, escolhendo assim, pra quem lhe interessa "existir" ou "não existir". Quase sempre utilizando-se de um linguajar filosófico, intelectualizado e rebuscado, o circuito de arte faz questão de manter essa distância dos que não tem poder aquisitivo, isso se acentua ainda mais nos países em desenvolvimento cujo passado colonial os constituiu de maneira profundamente desigual, injusta e antidemocrática, como o Brasil. Roger L. Taylor e Anne Cauquelin discorrem sobre esse tema em seus respectivos livros. Na ordem dos autores: "Arte inimiga do povo" e "Arte contemporânea uma introdução":

Para firmar minha posição da forma mais desafiadora, declaro que a arte e a filosofia são inimigas das massas. portanto, não é minha intenção levá-las ao povo, e sim armá-lo contra elas (...) Do jeito que as coisas estão, as massas, com uma certa vergonha, ignoram a arte e a filosofia. Quero que a população tome consciência dessas atividades e, a partir disso, assuma uma atitude de desprezo e resistência a elas. A vida "cultural" da nossa sociedade é uma farsa praticada contra o povo, que paga por isso de duas formas. Primeiro com seu bolso, que financia o sistema, ideologicamente comprometido com a "vida cultural". Segundo por uma sensação geral de inadequação (velada) quando se percebe a gama de habilidade que a ordem social exige. As massas deveriam se interessar por atividades "culturais", para constatar que tudo não passa de uma farsa e aprender a resistir a elas. (TAYLOR, 2005, p.10)

e se vê aí o paradoxo mal compreendido, são cada vez mais numerosos; os museus, as galerias crescem e se multiplicam, e a arte nunca esteve tão afastada do público (...) seria um mal estar relacionado ao fato de as pessoas se verem expulsas do domínio da arte... (COUQUELIN, 2005, p.13)

Por fim, como exemplo de obra com sua origem nas ruas sendo exposta em galeria, segue abaixo um exemplo de obras de minha autoria, pertencentes à "série sinalização urbana I", que se encontram neste contexto de estarem expostas na rua (seu habitat natural) e em uma galeria, no caso participando da exposição Abre Alas, na galeria A Gentil Carioca, em fevereiro de 2010.



Série "Sinalização urbana" na exposição "Abre-alas" na galeria "A Gentil Carioca" em 2010 - RJ.  
Fonte: Elaborada pelo autor



Série "Sinalização urbana" na exposição "Abre-alas" na galeria "A Gentil Carioca" em 2010 - RJ.  
Fonte: Elaborada pelo autor



Série "Sinalização urbana" sendo executada nas ruas de Fortaleza-CE, como forma de participação do Salão de Abril de 2009.

Fonte: Elaborada pelo autor



Série "Sinalização urbana" sendo executada nas ruas de Fortaleza-CE, como forma de participação do Salão de Abril de 2009.

Fonte: Elaborada pelo autor

### 2.3 O domínio público nem sempre é para o bem comum - O Brasil como referência

...pois o controle nas mãos de poucos é mais fácil de ser mantido e qualquer tentativa de inovação é tomada como uma ameaça à ordem: é ainda uma situação que gera muita desigualdade, porque, com o espaço público nas mãos de um grupo pequeno, os lucros desse comércio não chegavam a ser distribuídos; por último, é uma situação que cultiva atitudes muito conservadoras, pois um espaço público de poucos era difícil de ser compartilhado e aquelas pessoas que detinham o poder não iriam abrir mão de seus privilégios tão facilmente. (PAIVA, 2001, p.16)

Sobretudo em países em desenvolvimento, com significativas diferenças sociais, o domínio público acaba por não ser o lugar do bem comum. Usarei como exemplo o Brasil, porém isto ocorre também em diversos outros países, em diferentes proporções. Como citado no início deste capítulo, o domínio público é o espaço do bem comum, espaço que é compartilhado por todos, isto é, o espaço que teoricamente deve ser pertencente a todos os habitantes de um determinado lugar. Sem ter a pretensão de contar a história do Brasil, farei apenas uma breve passagem por sua história no intuito de obter um melhor entendimento referente ao domínio público no Brasil, para isso, considero pertinente fazer uma breve passagem pelo nosso passado. Desde o início de sua história, ainda em sua colonização, o Brasil se mostrou um país que obteve uma relação deveras delicada na criação de sua esfera pública e privada, tornando o domínio público pertencente a poucos. Ainda quando colônia, o Brasil foi dividido em capitânicas hereditárias, sacramentando a sua história social, pelo fato destes grandes pedaços de terras virgens terem sido distribuídas para poucos donatários, estes que eram os mais poderosos economicamente na época. Desta forma, se tornou impossível uma divisão de terra democrática. No livro "O público, o privado e a cidadania possível" Ângela Randolpho Paiva discorrer sobre este assunto da seguinte forma:

Podemos dizer que houve, desde o início da nossa formação social, uma restrição da propriedade de terra, cuja distribuição era feita para alguns poucos, deixando outros setores da sociedade sem condições de qualquer autonomia. (PAIVA, 2001, p.09)

A partir disto, observa-se que o Brasil já começaria sua história fadando o espaço público para uma minoria exploradora da mão de obra alheia, com o intuito de primeiramente enriquecer e aumentar ainda mais seus bens. Logo após a extinção das capitânicas hereditárias, vieram os senhores de engenho, novamente tomando posse do espaço público de forma autoritária, continuando com que o espaço público ficasse restrito aos donos de terras, latifundiários. Desta forma o espaço público brasileiro se formava sempre no comando e interesse de poucos, que tinha como principal objetivo a ampliação do seu domínio privado. Ou seja, estes senhores de engenho, controlavam como os moradores de suas terras deviam viver. E estes

deviam satisfações e deveres aos senhores de engenho. Isso só colaborou no surgimento e perpetuação de uma relação social baseada na hierarquia e desigualdade social, marcas negativas do país. Com o espaço público sendo controlado por poucos, a grande maioria não tinha autonomia pra começar seu negocio próprio ou sequer alguma oportunidade de ascender economicamente. Ângela Paiva afirma isto ao dizer: "O espaço público brasileiro que se formava era um espaço público privatizado, visto que era controlado - e usufruído - por alguns poucos." (Paiva, 2001). O clientelismo, é um bom exemplo para isto. Como ja citado acima, este que ocorre desde o início do século passado, até os dias de hoje. Trata-se de quando políticos oferecem cargos públicos ou favorecimentos em licitações a certas empresas, em troca de favores para seu interesse privado. Ato característico de quando o domínio privado se apropria da do domínio público.

Como podemos observar, o Brasil foi formando uma cultura de uma minoria elitista exploradora, e isso foi se tornando algo comum. Em sua formação não houve preocupação no bem estar público, ou seja, isso não estava em primeiro lugar para o corpo político. A educação brasileira sempre teve fortes tendências elitistas, e até hoje é assim, por exemplo, as universidades públicas em sua grande maioria não são frequentadas por pobres ou negros, Após o sistema de cotas houve uma mudança, porém ainda não é significativa para melhorar este panorama. Se voltarmos 100 anos grande parte da população do país ainda era analfabeta, sendo que na população negra, no início do século passado, apenas 6% eram alfabetizados. O acesso ao ensino superior era (ainda é) algo restrito a poucos. - "A educação brasileira começou com uma tendência elitista e serviu para perpetuar a desigualdade que estamos assinalando aqui." (PAIVA, 2001, p. 29). De uns 10 anos pra cá com o surgimento das cotas para negros e população de baixa renda, isso vem mudando um pouco, porém ainda estamos muito distantes de um ideal, no que diz respeito a um país baseado em uma política democrática.

Seguindo com sua cultura de exploração, não foi diferente na escravidão. Se voltarmos 100 anos, o Brasil tinha recém saído do regime escravocrata. Ter escravos era sinal de status, quanto mais escravos maior seu status. Escravos eram considerados como um bem e de certa forma vivia-se em uma sociedade violentamente hierarquizada, onde a possibilidade de mobilidade e a utilização e exploração do domínio público era restrito a poucos, criando uma situação em que se dependia muito do seu nascimento, do seu sangue, ou seja, do nome da família. Sempre visando apenas seus próprios interesses e formas de extensão de seu poder, e pra isso explorando mão de obra humana, Paiva ratifica isto ai dizer: "A participação no espaço público permanecia muito difícil para todos aqueles que não faziam parte da rede de

relações clientelistas de um grande proprietário rural ou de uma figura de bacharel preeminente da cidade." (PAIVA, 2001, p. 33). Não é de se espantar o fato do Brasil ser o último país da América a conceder a libertação dos escravos, e esta liberdade só foi concebida por dois motivos que interessavam sobretudo à minoria burguesa, afinal constataram que o regime escravista era algo obsoleto, sobretudo diante da situação econômica capitalista vigente na qual não fazia mais sentido mão de obra não remunerada, tendo em vista que não se criavam consumidores, e o outro motivo se deu pelo medo de uma revolta da população, criando assim um inimigo interno, tendo em vista que nos últimos 3 anos antecedentes a assinatura da libertação dos escravos, vinham ocorrendo fugas em massa de escravos das plantações, porém estes fugitivos continuavam a viver em uma sociedade escravocrata, no entanto a burguesia observava que os escravos começavam a se movimentar para não aceitar mais tal situação. Desta forma foi decretado o fim da escravidão no Brasil e imaginava-se que começariam novos tempos, rumo a modernização do país e uma melhor utilização do domínio público, no entanto não foi isso que foi visto. Os escravos não receberam qualquer tipo de assistência, 99,8% dos libertos eram analfabetos, simplesmente foram jogados na sociedade sem a menor condição de inserção na mesma. Diante de suas condições sub-humanas aceitavam qualquer tipo de condição para continuar a viver, sendo que muitos acabavam por continuar em um regime escravista para poder sobreviver. Por exemplo, nos Estados Unidos, os ex-escravos recebiam apoio da igreja que criavam escolas e até universidades próprias para os escravos, dando-lhe educação e o mínimo para poderem se inserir na sociedade. Abaixo, Ângela Paiva nos dá um vislumbre desta situação:

Mesmo assim, não tiveram qualquer ajuda para que pudessem começar a participar da sociedade brasileira e para que estivessem em condições mínimas de igualdade para competir com outros grupos, principalmente os imigrantes que chegavam em grande número e eram preferidos porque eram mais aptos para o trabalho livre (...) Nem mesmo a igreja promoveu programas educacionais para que os ex-escravos pudessem estar em condições de participar da vida social no país, como foi feito nos Estados Unidos. (...) Aqui, esse imenso contingente de brasileiros (no censo de 1872, os escravos e os libertos representavam quase 40% da população brasileira) foi acumulando desvantagens que passariam de geração a geração. (PAIVA. 2001, p. 36 e 37)

O controle do domínio público feito pela elite burguesa foi se estendendo por anos e anos no Brasil, o coronelismo, a república do café com leite, entre várias outras situações onde o espaço público esteve sempre dominado por uma minoria, enquanto que os donos de terra mantinham ligações diretas com o governo federal no intuito de fechar negócios que beneficiassem sobretudo ambas as partes. Mesmo com o fim da escravidão e no ano seguinte

o fim da monarquia, as coisas não mudaram muito, nunca foi do interesse do governo investir em educação talvez com medo de tornar a população questionadora. O objetivo principal dos donos de terra era enriquecer e dominar o espaço público para o seu interesse privado. Certamente que com o passar dos anos a sociedade foi se tornando mais atenta, mais preparada, mesmo que isso fosse contra quem estivesse no poder, no entanto com a modernização do país e com o aumento dos meios de comunicação, se tornava inevitável evitar que a população fosse adquirindo conhecimento e conseqüentemente se tornasse mais questionadora. Porém isso tudo ainda é muito recente e até hoje vemos muitas sequelas.

Num país onde a desigualdade social continuava a ser um fato e o índice de analfabetismo uma triste realidade, era muito fácil ter esse controle assegurado: os "eleitores", dependentes do senhor rural, certamente votavam em quem o patrão manda. Vem também dessa época uma outra expressão usada até os dias de hoje - "curral eleitoral" - que significava a área de influência de cada coronel. Assim, o que era um direito político dos mais sagrados, o direito de escolher seus representantes pelo voto direto, não podia ser usufruído de maneira plena, porque os camponeses simplesmente não tinham autonomia como cidadãos. (...) Esse controle político da República Velha explica a apropriação do espaço público por um grupo pequeno. Os recém-adquiridos mecanismos democráticos de um regime moderno eram usados em proveito de alguns poucos e manipulados para que os poucos representantes da elite agrária continuassem no poder. Dizendo em outras palavras, o espaço público continuava privatizado. (PAIVA, 2001 p.44)

Sequelas estas que ainda refletem em nosso sistema político corrupto, defasado e precário. A elite ainda domina o espaço público, podemos constatar isto em eventos recentes ocorridos no Brasil. Bem como as grandes manifestações ocorridas no ano de 2013 onde houve uma força exacerbada por parte do governo para com a população, e uma manipulação descarada da mídia no intuito de desmoralizar tais manifestações que entre os diversos motivos que a justificavam, procuravam por igualdade e uma justa distribuição do domínio público. Os *rolézinhas* nos shoppings de bairros burgueses foram outros sinais de que a população não está mais sujeita a aceitar tal discriminação e sobretudo a privatização do espaço público feita pela minoria burguesa. As reações da mídia e do governo só demonstraram que o Brasil ainda aderi a essa privatização do espaço público, que o Brasil é significativamente preconceituoso.

Como dito no início deste ponto, era preciso voltarmos e fazermos um passeio pela história do país para um melhor entendimento da atual situação. São questões que levam muito tempo pra mudar, por exemplo, a discriminação racial ainda é muito presente no país, a classe média é uma espécie de marionete da grande mídia, esta que por sua vez que tem em seu controle a classe burguesa, que tem um único interesse em enriquecer ainda mais as custas das classes média e a classe de baixa renda. As coisas não mudaram muito. As intervenções

urbanas, bem como as pichações, os grafites, os lambe-lambes, entre outras formas de intervenções públicas, são uma reação dessa opressão feita pela burguesia onde sempre teve e tem essa sina pelo controle do domínio público com o único intuito de gerar mais riqueza pra si. Em um país onde os meios públicos, bem como o transporte, a saúde, a educação, são deprimentes, uma reação da população, seja ela violenta ou não, é mais que compreensível e justificável, Hannah Arendt afirma isso ao dizer: "...uma vez que todos os seres humanos são sujeitos à necessidades, têm o direito de empregar a violência contra os outros; a violência é o ato pré-político de libertar-se da necessidade da vida pra conquistar a liberdade no mundo". (ARENDR, 2010, p. 84). Com isso, ao retirar as necessidades básicas da população o governo justifica toda a violência contra ele. Essa violência, totalmente compreensível da população, nem se compara com a tamanha violência utilizada pelo governo e justificada pela mídia para combater a violência da população. Ainda sobre o texto da Hannah, ela ao dizer "conquistar a liberdade no mundo" (Arendt, 2010, p.72), indiretamente se refere a mídia, a industria cultural que através da publicidade vende a ideia de que ser feliz é consumir para buscar sua liberdade, sendo que o governo não tem condições de oferecer as necessidades mais básicas do ser humano ao oferecer um domínio público dominado por interesses privados. Joost Smiers discorre sobre essa contradição e hipocrisia em seu livro "Arte sob pressão": "Esses paraísos de liberdade e consumo são extremamente contraditórios: somos vigiados e estimulados; somos impedidos de fazer e de levar o que realmente gostaríamos e encorajados, ao mesmo tempo, a comprar mais do que queríamos." (SMIERS, 2006, p. 190).

Por fim, esta é uma questão muito complexa e se formos nos aprofundar em cada ponto, daria uma dissertação só sobre este tema, tema este que por sinal é de meu interesse, porém não é o foco principal desta pesquisa. Contudo, considereei significativo apresentar tais questões afim de uma melhor compreensão com relação as manifestações populares, sejam elas através de manifestações reivindicadora de direitos, intervenções artísticas públicas, entre outras. Tais manifestações são simplesmente a luta pelo direito de que o domínio público seja do bem comum e não como vem sendo utilizado, sendo o domínio público ainda sob o domínio da elite burguesa, ou seja pro interesse de acúmulo de riqueza, sob o interesse do domínio privado.

## 2.4 Acesso a arte institucionalizada não é uma necessidade, sim um direito

Continuando, cultura não é apenas filmes e óperas e artes visuais: cultura é também transporte público limpo, digno e frequente, conduzido por pessoas que sabem estar prestando um serviço público essencial, e não um favor, a outras pessoas que lhe são iguais e não inferiores; cultura é também ônibus que se detêm junto ao meio-fio das calçadas nos pontos de parada de modo a que as pessoas não tenham dificuldade física de acesso aos veículos. Em outras palavras, cultural é também, como propõe Anthony Giddens, responsabilidade individual reforçada. Cultura também é, como sugere Néstor Canclini, cidadãos organizados em rede e participando daquilo que é oferecido. Cultura é uma cidade arquitetonicamente sugestiva, que saiba harmonizar as necessidades evidentes de preservação do patrimônio com a acolhida do novo indispensável à vitalização do imaginário. (COELHO, 2008, p.66)

No percurso deste capítulo venho apontando para questões pertinentes com relação à arte urbana, no que diz respeito a questões da utilização do domínio público e privado e da arte institucionalizada que segrega o seu acesso, ou seja, questões que se relacionam e que remetem direta ou indiretamente a questão da exclusão da periferia ao direito de acesso a arte institucionalizada. No entanto, a classe de baixa renda não precisa do acesso à arte institucionalizada, ela tem o direito a este acesso, bem como todos que desejem ter esse direito, assim podendo decidir se desejaria ou não participar do circuito de arte. O que acontece é que esse direito, entre vários outros é retirado da classe pobre. A classe de baixa renda é rica culturalmente, ela criou e continua a criar diversos movimentos artísticos que quase sempre em seu início são discriminados pela classe dominante, porém muitos destes movimentos anos depois são apropriados pelo sistema, esta que por muitas vezes, acaba por se sentir no direito de excluir a periferia daquilo que ela mesma criou. Como exemplo, cito o jazz, o blues e a bossa nova, esta última que é a junção do samba com o jazz, sendo este um estilo musical que por mais que tenha se tornado extremamente popular e represente o Brasil internacionalmente, é tratado com uma música de classe burguesa.

Continuando a utilizar a música como exemplo, são vários os estilos musicais que nascem da periferia, estilos estes que inspirou e inspiram outros diversos estilos, estes que por sua vez são utilizados pela classe dominante, que acabam por se apropriar destes e muitas vezes, depois de um tempo, segregam a sua utilização. A diferença é que a periferia não segrega quem pode ou não acessar sua arte, ela a deixa aberta pra quem a quiser experimentar. Quase sempre, toda a arte que nasce da periferia sofre preconceitos, sendo muitas vezes, desvalorizada e ignorada pela mídia. Por conta disto, leva-se tempo para que se dê o devido valor à mesma. Por exemplo, o *funk* carioca ainda sofre muito preconceito, porém não é de hoje que este vem conquistando um público cada vez maior, inclusive de pessoas dos bairros de maior nível de renda das cidades. Sustentando meu discurso, pego como exemplo o jazz

americano, onde o autor Roger Taylor em seu livro intitulado "Arte sob pressão", expõe como este ganhou o status de arte depois de um longo período sendo discriminado por ser música de negro:

Como o Jazz é criação de negros no estado do Sul durante o final do século XIX e o início do século XX, ele obviamente não começou sua existência nos estratos sociais mais altos, ou, quando havia conexões, essas eram distantes dos interesses dos estratos mais altos pela arte. Portanto, se subsequentemente estabeleceram o jazz como forma de arte reconhecida ou se, como parece mais de acordo com os fatos, tentativas não conclusivas foram feitas para estabelecê-lo como tal, então deveria haver traços sociais localizáveis do processo experimentado de integração no estrato social apropriado. (TAYLOR, 2005, p.119)

A questão não se dá em colocar a arte burguesa como superior a da periferia, por conta do morador da favela não entender o está sendo exposto no museu. A questão é que, arte, cultura e poder de criação eles tem. A periferia gera muita cultura, ela é rica em arte. Porém, ela tem o direito a acesso a arte burguesa também, não a necessidade, mas o direito. Contudo, importante frisar que ao invés de falta de cultura, a periferia sofre de falta de oportunidades e, sobretudo, com a falta de itens básicos para uma vida com dignidade, bem como educação, transporte, saúde, entre outros. Ou seja, necessidades básicas que não funcionam de forma eficaz de modo a atendê-los dignamente, sobretudo quando se tem como referência, o Brasil. Todavia, criatividade, talento e genialidade não faltam para eles. Inclusive, poderia aqui enumerar dezenas de artistas de origem pobre que fazem parte da história do Brasil. Contudo, o que fica aparente é que a classe burguesa só atribui valor ao pobre se este for detentor de algum talento, e que este talento seja reconhecido pela classe dominante como arte. Ocasão como esta ocorreu no início do século passado nos Estados Unidos, quando os negros criadores do jazz alcançaram um status, até então praticamente impossível para a época (se tratando de negros), quando o jazz foi reconhecido como arte. Novamente citando Taylor, ele comenta sobre isso neste trecho de seu livro:

Além disso, as bandas apareciam em trajes de gala nas fotografias (havia até uma chamada Tuxedo Jazz Band, ou banda de smoking) (...) Por um lado, o negro se colocava constrangido, mas determinado, afirmando sua existência. Por outro, negava a própria identidade com um falso componente europeu. No entanto, o que na verdade era socialmente aceitável e fator integrante era a ambiguidade. (TAYLOR, 2005, p.130)

Segundo a classe dominante, a sua cultura (que é julgada por ela mesma como referência de status e de intelecto) é a "verdadeira" cultura. Não obstante, por esta ter o

domínio da mídia, acaba por tornar isto em "verdade", conseqüentemente, grande parte da classe de baixa renda e, sobretudo, da classe média, sustenta tal "verdade", atribuindo isto em sua vida. Com o advento da internet isso vem diminuindo, as pessoas vêm encontrando meios de ver outras possibilidades de "verdades" e não vão se deixando monopolizar pela classe burguesa, no entanto isto ainda está bem longe de um ideal e a mídia ainda é a maior monopolizadora, inclusive pela internet também. Essa monopolização feita pela mídia culmina na segregação de classes, na qual a classe burguesa posiciona sua cultura como superior às outras. Isso só reforça a unificação de culturas que vem ocorrendo nas últimas décadas. Tal unificação acarreta na perda significativa de pluralidade e de diversidade, aumentando ainda mais a exploração por parte da classe dominante. Segundo Nicolas Bourriaud, "Tal movimento de uniformização anda par a par com o encolhimento do imaginário do planeta". (Bourriaud, 2011, p.16) Com efeito, o mundo passa a seguir um modelo europeizado e americanizado de vida, com o restante das culturas sendo caracterizadas como atrasadas, obsoletas e constrangedoras. No entanto, não é observado o quão grave é essa unificação de culturas, acarretando na extinção da diversidade, sendo esta a uma perda inestimável. Novamente citando Bourriaud, ele reitera isto neste trecho de seu livro intitulado "Radicantes":

Pois se existem no mundo cerca de 6 mil línguas, apenas 4% delas são utilizadas por 96% da população mundial, Além disso, metade desses 6 mil idiomas está em vista de desaparecer.

Desde os anos de 1980, quando realizei minhas primeiras viagens à Índia, tenho assistido ao espetacular avanço dos padrões ocidentais numa cultura que, no entanto, é extremamente autárquica: as estrelas norte-americanas hoje preenchem as páginas de celebridades dos jornais diários nacionais, os *shoppings centers* prosperam... e uma nova geração de artistas maneja com destreza os códigos da arte contemporânea. (...) De uns trinta anos pra cá, a paisagem cultural mundial foi modelada, de um lado, pela pressão de uma superprodução de objetos e informações e, de outro, pela uniformização galopante das culturas e linguagens. (BOURRIAUD, 2011, p.16 e 17)

Como não é de se espantar, toda essa uniformização cultural, tem como principal combustível a indústria cultural, esta que por sua vez tem como principal objetivo lucrar. Desta forma, nos encontramos em um círculo vicioso, pois vemos que no fim, tudo termina no desejo pelo acúmulo de riqueza e na privatização do domínio público feito pela classe dominante, esta que por sua vez tem como principal meio de enriquecimento, a exploração das classes inferiores. Segundo Adorno e Horkheimer: "Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas a padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a

diferença entre a lógica da obra e a do sistema social." Tal afirmação foi feita por estes autores no ano de 1944, ou seja, de lá pra cá, a indústria cultural só vem crescendo e conseqüentemente uniformizando o mundo, impondo-lhe a cultura que lhe convém.

Para finalizar este ponto, gostaria de sublinhar que não é meu objetivo incriminar a classe burguesa e vitimar a classe economicamente pobre. Ou seja, não é de meu interesse fazer um embate de classes entre o vilão e o mocinho. Reconheço que esta é uma questão muito delicada de se abordar, não sendo de meu interesse me estender mais neste assunto, pois fugiria do foco principal da pesquisa. Contudo, o problema, segundo estudos que venho realizando, está no próprio ser humano, independentemente de raça, religião, etnia, etc... Ou seja, o ser humano quando chega ao poder e toma gosto por isso, em sua grande maioria, não encontra escrúpulos em suas ações para se manter (e estender o poder) no poder, justificando seus atos baseando-se em leis criadas quase sempre para seus próprios interesses. Como forma de consolidar meu pensamento sobre isto, tomo como referência um texto de Taylor que aborda sobre a escravidão:

Muito de nosso pensamento retrospectivo sobre a escravidão nos impede de reconstruí-la como uma situação vivida. De posições assumidas de superioridade moral, liberamos nossa raiva sobre a raça branca escravista (deixando de notar que havia muitos negros alforriados que possuíam escravos) e demonstramos empatia com o sofrimento do negro. (TAYLOR, 2005, p. 130).

## 2.5 A Cidade e os domínios público e privado

Não se pode mais, sabermos, imaginar hoje uma cidade que não esteja conectada à rede de outras cidades. (...) filamentos urbanos, vias de circulação e meios de comunicação: o espaço urbano é hoje um espaço complexo, emaranhado, um conjunto de rupturas num fundo de continuidade, um espaço de extensão de fronteiras móveis. (AUGÉ, 2010, p. 87)

Finalizando este capítulo pretendo apresentar um panorama conceitual sobre a cidade. Porém, dar uma exatidão ou uma conclusão do que é uma cidade seria algo inviável, pois segundo Canclini: “Não é possível então estabelecer com rigor o que é uma cidade, nem sequer o que são cada uma de suas representações particulares” (CANCLINI, 2008, p.15). Com isso, podemos concluir que cidades não podem ser reduzidas a prédios, lojas, centros comerciais, casas, ruas e avenidas, ou seja, que sejam reduzidas a suas construções. Visto que as cidades acabam por ser a consequência material e imaterial do acúmulo dos seres humanos que já a um bom tempo tem este local como seu habitat físico, simbólico, celestial e infernal.

Suas ruas, vielas, morros, espaços e construções destinadas à moradia, ao comércio, ao trânsito, à arte e a outros tipos de relações sociais vão além da noção material de vida. Ou seja, os significados da cidade transcendem sua configuração física e focalizam como que seus usuários e passageiros transitam por elas através das suas apropriações e também de seus usos marcados por características e imanências. Por conseguinte, realizo serem estes os fatores que acabam por erigir uma cidade e também a sociedade que a habita, esta última que tem como principais características, suas diferenças e incongruências. Assim, isto posto, as cidades se configuram por conceber espaços com signos pertencentes a um universo próprio, signos estes, presentes no domínio público, ou seja, no espaço do bem comum. Por conta disso, suas partes tornam-se parcela de um sistema social na qual utiliza a cidade como um meio de interlocução, pois, é através dessa troca de experiências obtidas no domínio privado, que terminam por serem expostas no domínio público, que a cidade se mantém em constante construção e reinvenção. Isso advém por intermédio de diversos suportes e linguagens, que se configuram em signos dinâmicos, dos quais irrompem novos significados que podem reformular significados anteriores ou adicioná-los. Logo, por se tratar de uma amálgama de signos e de pessoas de diferentes origens, a cidade acaba por ser visualizada e considerada de variadas formas, isto é, de acordo com o ponto de vista de quem a observa. E ao considerar que cada pessoa traz consigo seu singular conjunto de experiências e realizações que de modo consequente, faz com que este finde por tirar suas conclusões conforme sua persona e seus interesses. Isto se sustenta nesta passagem que segue abaixo, pertencente ao livro *"A cultura pela cidade"*, livro este que é composto por diversos textos, que são organizados por Teixeira Coelho:

As cidades não existem só como ocupação de um território, construção de edifícios e de interações materiais entre seus habitantes. O sentido e o sem sentido do urbano se formam, entretanto, quando o imaginam os livros, as revistas e o cinema; pela informação que dão a cada dia os jornais, o rádio e a televisão sobre o que acontece nas ruas. Não atuamos na cidade só pela orientação que nos dão os mapas ou GPS, mas também pelas cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais. (CANCLINI, 2008, p.15)

Logo, a cidade não possui uma forma específica, pois ela acaba por ser resumir em uma miscelânea de manifestações que estão sempre em constante renovação, mesmo que sua essência seja mantida. Essência esta que se torna fundamental para que cada cidade tenha suas características únicas, sejam por questões geográficas, culturais e ocasionais, porém que acabam por fazer com que as diferencie uma das outras. Desta forma, torna-se exposto que a

cidade é formada, sobretudo, pelos olhos do homem que atribui valor a mesma. Podemos designar símbolos, sobretudo, símbolos culturais para representar cidades, como meio de se apresentar peculiaridades que as tornam singulares. Como exemplo, cito a cidade do Rio de Janeiro pode ser representada pelo Cristo redentor ou Pão de açúcar; Paris seria representada pela torre Eiffel, ou o Arco do Triunfo; Roma, pelo coliseu ou a Basílica de São Pedro; Nova Iorque, pela estátua da liberdade e o Times Square. Ou seja, citei aqui grandes cidades, famosas no mundo todo que possuem tais símbolos que não representam apenas estas cidades, mas sim os países na qual elas fazem parte. Não obstante, importante ressaltar que tais signos são importantes mais como atrações turísticas, também como parte das histórias destas cidades, e sobretudo como geração de renda para a mesmas. Pois, tais signos não representam de fato o cotidiano destas cidades, uma vez que como dito acima, cidades acabam por ser um conglomerado de manifestações constantes e distintas.

A maneira com que se dá a análise de específicos grupos e indivíduos com a cidade aludindo seus usos e seus hábitos nesse local, fomenta no parecer das significações a respeito desse espaço por parte de seus habitantes, sendo isto chamado de percepção urbana. Dessa forma, cada grupo social se expressa e consolida significados diversos nas cidades. Os seus construtores idealizam e tentam materializar seus ideais quando eles constroem suas edificações, quando imaginam como elas vão ser utilizadas pela população e o que elas representarão para esse público. Porém seria algo impossível, formar uma cidade ideal para todos. Acontece que uma cidade é construída a partir da troca de experiências ocorridos no domínio público, quando um profissional se propõe a estudar as principais características, para desta forma, pensar em uma cidade de bem comum, no entanto, uma cidade não é apenas construída, ela é também formada por espontaneidades que conseqüentemente forma sua identidade e expõe as principais singularidades de seus habitantes. A partir disso, sua realidade adquire uma grandeza estética, transcendendo sua face imediata, adentrando-se, portanto na “essência” das coisas.

A cidade ideal, de fato não existe, a cidade nos é imposta, mesmo que esta seja construída por seus habitantes, isso ocorria mais em seu início, pois com a industrialização e o sistema capitalista, a cidade acaba por criar excelentes pretextos para realizar construções pensando no “bem comum”, sejam estas construções: avenidas, prédios, ruas. Contudo, tais construções que são realizadas no intuito do surgimento do espaço urbano, acabam por ser tornar ideais para geração de riqueza, sobretudo para quem está no topo da pirâmide social, ou seja, os líderes do sistema e os próximos a eles. No entanto, pois se fossemos pensar em criar

uma cidade a partir do ideal de cada um de seus habitantes, esta se tornaria um caos. Isso se afirma nessa citação feita por Argan:

Se, por hipótese absurda, pudéssemos levantar e traduzir graficamente o sentido da cidade resultante da experiência inconsciente de cada habitante e depois sobrepuzásemos por transparência todos esses gráficos, obteríamos uma imagem muito semelhante à de uma pintura de Jackson Pollock, por volta de 1950. Uma espécie de mapa imenso, formado de linhas e pontos coloridos, um emaranhado inextricável de sinais, de traçados aparentemente arbitrários, interrompem recomeçam e depois de estranhas voltas, retornam ao ponto de onde partiram. (ARGAN, 2008, p.231)

No entanto, por tal motivo, fica a cargo de urbanista, arquitetos, engenheiros, entre outros, a criação de avenidas, prédios, ruas, etc. Tais profissionais procuram criar estes espaços também pensando nas futuras gerações, mesmo que não tenham a capacidade de saber se em um futuro distante aquela construção estará em perfeitas condições, contudo, não só os urbanistas, ou qualquer outra profissional, mas sim a sociedade humana, tem este pensamento de realização para gerações futuras, pois esta só existe pelo fato sempre de realizar feitura que ficarão para gerações futuras, pois se por exemplo, soubéssemos que o mundo acabaria daqui a dois anos, qual seria o estímulo de se preocupar em criar algo, em solucionar problemas? Segundo, que Hannah Arendt:

Se o mundo deve conter um espaço público, não pode ser construído apenas para uma geração e planejado somente para os que estão vivos, mas tem de transcender a duração da vida de homens mortais. (ARENTE, 2011, p.234)

Com relação à vinculação entre a arte e a cidade, mais especificamente a intervenção urbana, o planejamento se faz na intenção de que as intervenções urbanas e a cidade estabeleçam uma relação de fusão, no sentido de que estes se confundam em um mesmo elemento. Pois, partindo do princípio de que é a cidade o principal o suporte do artista de rua, por toda sua diversidade, ela dá ao artista uma gama elevada de possibilidades de exposição da sua obra, fazendo com que o espaço público esteja cada vez mais ocupado por intervenções públicas de diversas origens, seja de artistas institucionalizados ou de artistas urbanos que se encontram a margem do circuito de arte. Fernando Pedro Silva discorre sobre isso em seu livro e aponta que a cidade realmente é muito mais que asfalto, prédios, etc. Segue seu relato:

Ao compreender a cidade nesta dimensão os horizontes se ampliam e passa-se a buscar, para a discussão da arte pública, não só dos habitantes, a memória do lugar, as tradições culturais, as manifestações tradicionais, em diálogo com as

comunidades que vivem no lugar, compreendendo suas afinidades e também suas diferenças, mas sempre considerando seus valores culturais e históricos. (SILVA, 2005, p.22)

Finalizo este capítulo, na qual procurei evidenciar questões referente aos domínios público e privado envolvendo temas como o circuito de artes, a arte urbana, a cidade entre outros pontos nas quais todos dialogam entre si. Trata-se de uma visão mais profunda sobre questões que envolvem direta e indiretamente a arte urbana. Sendo fundamental para a questão da arte pública, a cidade e suas questões de espaço público e privado, do bem comum e do bem próprio. Desta forma, Argan e Arendt apontam para este ponto, no que diz respeito à criação do espaço urbano da cidade tendo como foco a construção do espaço do bem comum:

A tarefa do urbanista não é projetar a cidade do futuro, mas administrar no interesse comum um patrimônio de valores, econômicos, por certos, pois o terreno é um bem que deve render (conquanto não possa ser explorado), mas também históricos, estéticos, morais, coletivos e individuais, devidamente reconhecidos e inventariados ou sedimentados, latentes no inconsciente. (ARGAN, 2008, p. 233)

Nenhuma atividade pode tornar-se excelente se o mundo não proporciona um espaço adequado para o seu exercício. Nem a educação, nem a engenhosidade, nem o talento podem substituir os elementos constitutivos do domínio público, que fazem dele o local adequado para a excelência humana (ARENTE, 2011, p. 187)

### 3 OBRAS E REALIZAÇÕES EM COLOCÁ-LAS EM AÇÃO

Através da memória atualizamos informações passadas, sejam elas vivenciadas ou fantasiadas; mais do que isso, a partir da memória, nos é permitido construir novas representações. E isso é possível devido à capacidade de reorganização das representações que a compõem. (ANTONELLO; HERZOG, 2012, texto)

Para o último capítulo desta pesquisa sobre arte urbana, realizarei um apanhado (cronológico) sobre o percurso da minha produção como artista urbano, bem como os caminhos que me guiaram, e os estímulos na qual me deparei durante esses caminhos que me impeliram até a esta presente pesquisa, e carreira como artista. E refletindo sobre minha ligação com a arte urbana, ao recorrer a minha memória não consigo chegar a uma lembrança exata sobre algo específico que tenha me estimulado a ser um artista de rua. Contudo, considero ser um aglomerado de episódios que contribuíram e contribuem permanentemente neste percurso na qual me encontro em constante aprendizado. Desta forma, recorrerei a ocorridos na infância, a trabalhos de início de faculdade, ou seja, tudo que eu considere que tenha colaborado para chegar à arte urbana. No entanto, a certeza que tenho é que a decisão de me tornar artista de rua, se fez em meados do curso de bacharel em artes visuais da UERJ. Porém, como dito, irei voltar um pouco mais no tempo. Irei aos tempos de infância dar corpo a lembranças que acredito que tenha significância neste contexto, e que conseqüentemente possam colaborar para este apanhado sobre a minha produção e justificar essa certeza, que como dito acima, se fez presente apenas durante a faculdade.

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava (BENJAMIN, 1995, p.239)

Quando tinha 10 anos de idade, no ano de 1996, morava em um prédio localizado no Cachambi, um bairro do subúrbio do Rio de Janeiro. Tal prédio tinha as paredes, da região onde ficavam as escadas de emergência, todas *pixadas* por seus moradores e amigos de moradores adolescentes. Meus amigos e minhas irmãs faziam *pixações* por todas estas paredes. Duas *tags* que eram *pixadas* nas paredes do prédio ainda habitam em minhas lembranças: um amigo meu *pixava* "Redley", enquanto minha irmã mais velha *pixava* "Shock". Não lembro das *tags* de outros amigos que moravam no prédio, mas lembro que eu tinha uma *tag* chamada "Dog", contudo, nunca tinha coragem de fazer *pixação* em lugar

público, apenas em meu caderno, logo essa minha *tag* nunca se tornou uma *pixação*, pois nunca foi apresentada pra ninguém no meio público. Certamente, pelo fato do meu pensamento politicamente correto prevalecer sobre meu desejo. Nesta época, havia uma quantidade consideravelmente menor de grafites espalhados pelos muros da cidade do Rio de Janeiro, e por mais que este tipo de arte já estivesse sendo bastante executado em Nova Iorque e em outras grandes cidades da Europa, como pode ser verificado no primeiro capítulo da presente pesquisa. No entanto, no Rio de Janeiro ainda se encontrava em fase de descoberta. Contudo, a *pixação* já ocorria em larga escala na cidade do Rio de Janeiro, eu conhecia de vista alguns *pixadores* da região onde eu morava. Eles eram famosos no bairro justamente por espalharem suas *tags* massivamente pelos muros do bairro que eu morava e nos bairros vizinhos. Isso acarretava com que estes *pixadores* se tornassem populares no bairro, ou seja, eles conquistavam um status através da *pixação*. Eram admirados e respeitados pelos jovens do bairro, me incluo nisto. Me lembro das *tags* "China", "Mika", "Pastor" e "Remo", destes, fiquei colega do "Mika" e do "Remo" que eram amigos do meu primo. Me lembro muito também das *tags* "GMC" e "CMG" que significavam, seguindo a ordem, "galera maldita do Cachambi" e "capetas de Maria da Graça". Estas *tags*, eram uma espécie de demarcação de território e demonstração de poder, no intuito de intimidar os "adversários" dos bairros vizinhos. Eu morava (e ainda moro) no bairro do Cachambi, e o bairro de Maria da Graça é um bairro que faz fronteira com o bairro do Cachambi. Colocar tais siglas em um maior número possível de muros do próprio bairro e dos bairros vizinhos era sinal de estar avigorando e propagando o seu "poder".

Com o passar dos anos, já quando frequentava o primeiro ano do ensino médio, mais precisamente no ano de 2002, comecei a observar a proliferação da arte urbana no Rio de Janeiro, me lembro que o grafite, pelo menos para os meus olhos, começavam a surgir na cidade. Me recordo que sempre que voltava do colégio de ônibus, reparava em um grafite na qual sua *tag* era "Juca". Existiam muitos "Jucas" pelos muros do bairro do Méier. Também me recordo que quase todos os grafites feitos no bairro do Méier tinham a assinatura de um grupo chamado "nação", na qual sua marca fazia referência a bandeira do Brasil. Nesta época eu não pensava em ser artista de rua, na verdade, não sabia o que queria ser quando terminar a escola, só sei que seria algo ligado a arte: pensava em ser músico, desenhista, publicitário, design, mas até então não me havia ocorrido ser artista de rua.

### 3.1 As primeiras intervenções não foram em espaços públicos

No ano de 2005, realizei vestibular para a UERJ, e só fui decidir o curso que iria fazer na hora da inscrição. Coloquei o curso de bacharel em artes visuais e foi a melhor escolha que eu poderia ter feito. No segundo semestre da faculdade, realizei meu primeiro trabalho de intervenção, porém não se tratava de uma intervenção em espaço público, mas sim de uma intervenção em uma famosa pintura da história da arte. Me refiro a pintura feita por René Magritte (1898 - 1967), intitulada "*A traição das imagens*" (1929), onde coloquei a frase "*Just do it*" (apenas faça) no lugar da famosa frase "*Ceci n'est pas une pipe*" (isto não é um cachimbo). Ao colocar a frase "*Just do it*" na obra de Magritte, remeto a uma frase de marketing muitíssimo ventilada pela "*Nike*", uma das principais marcas esportivas do mundo. No entanto, não me aprofundarei nos méritos das intervenções em pinturas famosas que citarei aqui, tendo em vista que sairia do foco da presente pesquisa. Minha intenção é apenas apresentar tais trabalhos, como forma de cooperar neste apanhado de lembranças. Porém, como forma de mostrar a significância de tal obra de René Magritte para a história da arte, segue um relato de Michel Foucault sobre:

Magritte redistribuiu no espaço o texto e a imagem; cada um retoma seu lugar; mas não sem reter alguma coisa do esquivo que é próprio ao caligrama. A forma desenhada do cachimbo expulsa todo texto explicativo ou designativo, tanto é reconhecível; seu esquematismo escolar diz muito explicitamente: "você vê tão bem o cachimbo que sou, que seria ridículo para mim dispor minhas linhas de modo a lhes fazer escrever: isto é um cachimbo. As palavras, de certo, me desenhariam menos bem do que eu me represento".

E, por sua vez, o texto, nesse desenho caprichado que representa uma escrita, prescreve: tome-me por aquilo que manifestamente sou: letras colocadas umas ao lado das outras, com essa disposição e essa forma que facilitam a leitura, asseguram o reconhecimento e se abrem mesmo ao aluno mais balbuciante; não pretendo me arredondar, depois me estirar para tornar-me primeiro o fornilho, depois o tubo de um cachimbo: não sou nada além das palavras que você está lendo". No caligrama jogavam, um contra o outro, um "não dizer ainda" e um "não mais representar". No Cachimbo de Magritte, o lugar de onde nascem essas negações e o ponto sobre o qual se aplicam são completamente diferentes. O "não dizer ainda" da forma voltou, não exatamente como uma afirmação, mas como uma dupla posição: de um lado, no alto, a forma bem lisa, bem visível, bem muda, e cuja evidência deixa altivamente, ironicamente, o texto dizer o que quer, qualquer coisa; e de outro, embaixo, o texto, espalhado segundo sua lei intrínseca, afirma sua própria autonomia diante daquilo que ele nomeia. A redundância do caligrama repousava sobre uma relação de exclusão: em Magritte, a distância dos dois elementos, a ausência de letras em seu desenho, a negação expressa no texto, manifestam afirmativamente duas posições. (FOUCAULT, 1973, p.09)



"A traição das imagens" - René Magritte – 1929

Fonte: <http://www.bloc.com/article/art-et-culture/artistes/magritte-2011-10-10.html>



"Just do it" - Raoni Moreno – 2006

Fonte: Elaborada pelo autor

Tal intervenção teve uma boa aceitação tanto por parte do professor, tanto por parte de meus amigos de classe. Diante de tais boas críticas, me sentir estimulado a continuar neste processo de intervenção em pinturas famosas. Não podendo deixar de ser citado, a utilização de programas de edição de imagens para a realização de tal obra. Pois esta ferramenta se tornou fundamental em minha produção, tendo em vista que, grande parte dos meus trabalhos até a presente data, tenham sido feitos através de programas de edição e criação de imagens, bem como *Photoshop* e *Illustrator*.

No período seguinte, comecei a ter aulas de história da arte, onde haviam aulas com slide, e eram apresentadas e analisadas diversas pinturas de diversos movimentos de arte, entre eles, o renascimento italiano, o barroco, entre outros. E ao tomar conhecimento de diversas pinturas, e depois do sucesso de "Just do it", em 2008, comecei a realizar algumas intervenções em pinturas famosas da história da arte. Também se tratavam de trabalhos para

disciplinas da faculdade. Sendo que destas intervenções, destaco três delas que participaram de exposições, sendo elas: a já mencionada "Just do it", "Minhas meninas" e "Caravaggio está aqui, e agora".



"Minhas meninas" (2008), intervenção na obra "As meninas" (1656) de Diego Velázquez (1599 - 1660) Participou da exposição coletiva "Contrabando" em uma ocupação de residência no bairro do Flamengo - RJ em 2011.

Fonte: Elaborada pelo autor



"Caravaggio está aqui, e agora" (2008). Intervenção realizada na obra "A conversão de São Paulo" (1601) de Caravaggio (1571 - 1610). Participou da exposição coletiva "Pavão" na ESDI no bairro da Lapa - RJ em 2012  
 Fonte: Elaborada pelo autor

Sem entrar em detalhes técnicos e analíticos, tanto das obras, bem como das intervenções. Minha intenção ao apresentar tais intervenções, se baseia em ressaltar que tal processo de intervenções em pinturas famosas teve/tem contribuição eloquente para que eu chegasse a realizar intervenções urbanas. Pois o ato de me apossar de imagens amplamente famosas e depositar nestas a minha leitura, de acordo com que as mesmas me afetam, contribui significativamente para que eu desse o próximo passo, que foi a realização de releituras e criações de sinalizações de ambientes internos, e em seguida, releituras de placas de sinalização urbana. Destaco também, a relevância de tais intervenções em me conduzir na apropriação do espaço público para expor minhas obras, e conseqüentemente, obter através de um público diverso e eclético, um número elevado de leituras das mesmas. Mais adiante abordarei de forma mais profunda sobre estes trabalhos de intervenção urbana aqui citados.

### 3.2 Primeira intervenção pública

O artista que se dispõe a trabalhar em espaço público lida com um número muito maior de tensões do que aquele que trabalha em espaços institucionais da arte: ateliês, museus ou galerias. Práticas diferentes envolvem o fazer do artista quando este objetiva criar para o ambiente público. Diferentemente da obra voltada para coleções particulares, que o artista, no silêncio de seu ateliê, cria individualmente para um público já iniciado no circuito artístico, a obra proposta para o espaço público urbano é digerida a um público heterogêneo que normalmente passa por ela quando realiza seu percurso cotidiano. (SILVA, 2005, p.28)

No ano de 2008, já observando a proliferação do grafite na cidade do Rio de Janeiro na qual vinha ocorrendo fortemente, fui "apresentado" às obras de Banksy. E ao ser apresentado a ele (através de seu site), me deparei com um estilo de arte urbana na qual eu nunca tinha visto; um estilo de arte com um humor ácido, que utiliza uma crítica social inteligente e de fácil leitura, sendo estes, aspectos na qual me identifico. Segundo Nicolas Ganz, no livro "O Mundo do Grafite": "Com estênceis, Banksy foi capaz de transformar seu humor e sua irreverência numa tremenda força visual" (GANZ, 2010, p.138). Assim sendo, a partir deste momento, passei a tê-lo como uma de minhas principais referências artísticas. Me recordo de entrar diversas vezes em seu site e ficar observando suas obras, pelo simples fato de admiração. Não por acaso, a mesma pessoa que me apresentou Banksy, já havia me apresentado a técnica do estêncil (como citado no capítulo um, técnica muito utilizada por Banksy), técnica esta que passei a admirar muito pela sua estética, praticidade e agilidade para a realização de intervenção urbana. Diante de tais acontecimentos, naturalmente fui me envolvendo com este tipo de arte, e conseqüentemente, meus trabalhos feitos para a faculdade foram sendo pensados para serem intervenções em espaços públicos.

Meu primeiro trabalho de intervenção em espaço público ainda não tinha sido pensado para ser realizado na rua, mas sim dentro do campus da universidade na qual eu estudava/estudo. Desta forma, no segundo semestre de 2008, em uma disciplina do curso de Bacharel em Artes Visuais, comecei a trabalhar com pictogramas, elementos que se tornaram característicos no decorrer da minha produção. E como trabalho final desta disciplina, realizei uma série de placas de sinalização de ambientes, isto é, placas que designam o lugar na qual ela está afixada. Minha primeira ideia para este trabalho era comprar placas de sinalização de banheiros e fixá-las em várias portas da UERJ. No intuito de dar, sobretudo para quem não conhecia muito bem a universidade e conseqüentemente seus locais, nova significação aos ambientes que tivessem suas portas alteradas pela obra. No entanto, pensando melhor, preferi fazer uma releitura das salas e ambientes do instituto de artes, ateliê de artes e alguns pontos

específicos da UERJ, agregando a estes o olhar que eu tinha sobre tais lugares, de acordo com a minha experiência com os mesmos. Com isso, criei vinte e duas placas de sinalização interna que foram impressas e colocadas nos lugares a que faziam referência. Novamente obtive uma resposta positiva, dos professores e amigos de classe do instituto de artes, estando algumas destas placas até hoje coladas pela UERJ. Para uma melhor compreensão desta sinalização aqui citada, seguem abaixo alguns exemplares das placas, e em suas legendas estão os locais na qual elas faziam referência:



Entrada do instituto de artes da UERJ



Sala de aula



Banheiro feminino



Banheiro masculino



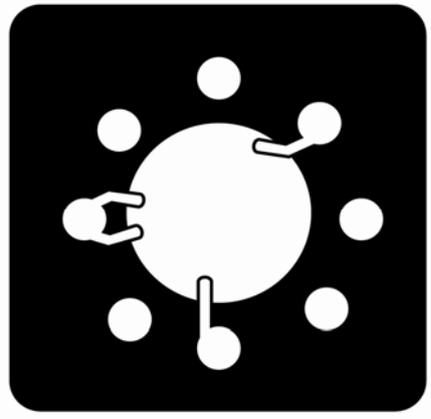
Varanda



Sala de aula de pintura



Rampa



Sala de reunião

Fonte de todas essas imagens: Elaborada pelo autor

Sem dúvidas, esta série desencadeou importantes rumos para a minha carreira. A partir dela, comecei a criar identidade para o meu trabalho, carregando também algumas características das intervenções em pinturas. Contudo, trabalhar com pictogramas e signos foi fundamental, de modo a suscitar relevantes trabalhos para a minha produção. Assim isso posto, desde então, tenho no pictograma uma expressiva referência para a criação de novos trabalhos.

### 3.3 Primeira experiência com intervenção urbana, série "Sinalização urbana I"

O diálogo com a pluralidade é uma das características marcantes da arte pública, que acontece normalmente a partir de um projeto coletivo e interdisciplinar voltado para o espaço urbano. O transeunte que usufrui da imagem da arte voltada para o espaço público é indefinido e heterogêneo, pertencente a várias camadas sociais e de formação cultural diversificada. Assim, um dos principais objetivos da arte pública é estabelecer o diálogo com a diversidade, fato desafiador para o artista que cria no

ambiente urbano. O artista, por sua vez, além dos cuidados estéticos com o seu trabalho, deve estar atento às pluralidades de comunicação que sua obra possa estabelecer com a pluralidade dos olhares dos transeuntes urbanos. (SILVA, 2005, p.24 e 25)

Meu percurso como artista de rua começou no ano de 2009, quando fui selecionado para participar do salão de Abril, tradicional salão de artes que acontece todos os anos da cidade de Fortaleza-CE. O trabalho selecionado para participar do salão, foi a série "Sinalização urbana". Série na qual posso considerar como principal trabalho da minha produção, ou podendo ser equiparado ao projeto da atual pesquisa, na qual falarei mais adiante, chamado: "Status quo revolução". Contudo, a série "Sinalização urbana", sem sombra de dúvidas foi o trabalho que iniciou minha carreira como artista, no sentido de participar de um evento de arte "oficial". A partir desta série ganhei espaços em salões de arte, galerias e consequentemente reconhecimento no circuito de arte.

A série é composta por oito placas de sinalização urbana no modelo de placas de advertência, seu material é composto por chapa galvanizada, tinta esmalte, adesivo vinil e abraçadeiras para fixá-las ao poste. Segundo um site especializado no assunto de placas de trânsito: "As placas de advertência tem por finalidade alertar os usuários da via sobre condições potencialmente perigosas, indicando sua natureza. São em forma de losango, nas cores amarela e preta." (site: [www.placasdetransito.net.br](http://www.placasdetransito.net.br), acessado às 22:06 do dia 10/03/2014). Ao criar esta série, tenho como um dos objetivos me apossar de um modelo de sinalização universalmente conhecida e utilizada, desta forma conseguindo atingir um número significativo de pessoas. Ao me apossar de tais modelos de placas de sinalização urbana, realizo releituras das mesmas, apontado perigos nas quais se fazem presentes no meio urbano, e no entanto são aparentemente ignorados pelas autoridades. Logo, esta série destina-se, sobretudo, a incitar o público transeunte (ao se deparar com a obra) a reflexão sobre o meio em que vive. E de modo consequente, que induza o mesmo a questionar o porque de tais placas estarem presentes ali. Sendo o seu substancial objetivo designado por mim ao criar as mesmas: alertar para os perigos que não são apontados em nenhum modelo de placa de trânsito existente, entretanto tais perigos se fazem presentes em áreas de constantes tiroteios, em semáforos com crianças pedindo esmola, em escolas abandonadas pelo Estado, em áreas de desova de corpos, tráfico de armas, semáforos de trânsito com altos índices de assalto. Ou seja, lamentavelmente, lugares comuns em grandes cidades, como a cidade do Rio de Janeiro, por exemplo.

A sociedade, como condição coletiva que se esforça pela existência de ordem num vão esforço de desafiar a entropia do ser, é uma construção de barreiras. Por muito que se espere que os artistas sigam as normas como qualquer outra pessoa, a permissão que atribuímos à criatividade é no fundo darmos aos artistas alguma concessão tácita para constantemente estender, desafiar e, se necessário, provocar esta interminável acumulação de barreiras. Alguém tem de fazer e, apesar de se poder esperar tal coisa de criminoso, loucos ou crianças, aparentemente preferimos que saia das mãos de artistas. Tal como a outros conhecer os limites é que alguém ou algo os force, tal como uma comichão nos pode fazer recordar a pele na qual estamos contidos. (MACCORMICK, 2010, p.15)

### **3.4 Realizações na ação de intervenção urbana - Série "Sinalização urbana I**

Ao saber que fui selecionado para o salão de Abril do ano de 2009, com a série "sinalização urbana", não tinha me atentado para a importância de tal feito, nem em como isso iria me abrir portas no circuito de artes. Nesta época não possuía nenhuma experiência com exposições fora do meio acadêmico. Porém sem hesitar, comprei minhas passagens e fui sozinho para Fortaleza-CE, levando um pacote com oito placas de sinalização urbana de baixo do braço. No dia de colocar as placas, precisamente dia 23/09/2009, numa ensolarada quarta-feira, chego ao local do evento, (centro de referência do professor, galeria Antônio Bandeira) e lá já se encontravam alguns outros artistas, que estavam resolvendo seus respectivos problemas referentes à exposição, com o pessoal da produção do evento. Entre uma conversa e outra, e com certo atraso com relação ao tempo combinado para começar a instalação das placas, partimos para a missão de por as placas pelos postes da cidade. Eu ainda sem saber como lidar com aquilo tudo, afinal nunca tinha realizado intervenção urbana e não conhecia ninguém que estava ali comigo. Mesmo assim, consegui quatro importantíssimos ajudantes a quem não tenho como agradecer tudo que fizeram por mim. Foi de impressionar o envolvimento dos quatro no projeto, pois demonstravam uma dedicação que parecia que o projeto era deles, sendo que eu os conhecia não tinha nem uma hora. E assim meu primeiro projeto de intervenção urbana foi saindo do papel, também foi me emocionando e trazendo realizações na qual carregou até hoje com muito apreço. Cada poste era escolhido a dedo, e lá íamos nós colocar mais uma placa. Contudo, pra mim, um dos pontos mais gratificantes foi constatar a reação do público, que via aquilo e vinha questionar sobre, - ria, achava estranho, chiava, criticava, questionava - até a polícia foi verificar o que estava havendo e após uma breve conversa, e eu dizer que estava participando do salão de Abril, tudo fluiu tranquilamente.

Ao cair a noite, terminei de por a última placa, ainda sem ter completamente a noção do quão tudo aquilo seria importante pra mim. Logo em seguida, cedi uma entrevista para o DVD do salão, e depois da entrevista fomos todos embora. No dia da inauguração do salão, ocorreu o tradicional coquetel de abertura de exposição. A primeira vernissage que fui na vida, foi a que eu estava expondo. Lá pude conversar com os curadores, com os artistas participantes e com o público. Era tudo muito novo e enriquecedor, me sentia extremamente estimulado a prosseguir e dar continuidade ao que se iniciou naqueles dias em que estive em Fortaleza. Voltei para o Rio de Janeiro tomado por emoção e sentimento de dever cumprido. Posso dizer que foi um magnífico batizado para o circuito de arte.



Fonte: Elaborada pelo autor



Fonte: Elaborada pelo autor



Fonte: Elaborada pelo autor



Fonte: Elaborada pelo autor

### 3.5 Portas se abrem - Série sinalização urbana II

Em consequência da "série sinalização urbana I", no ano de 2010 fui convidado a participar de importantes exposições em galerias de arte no Rio de Janeiro. Porém, por se tratar de um trabalho de um custo elevado, para voltar a realizá-lo como intervenção urbana, se fazia necessário a obtenção de patrocínios ou que tal projeto fosse aprovado em editais que arcassem com os custos da obra. Contudo, em janeiro de 2011, através de minha página na rede social *Facebook*, o curador e produtor de arte Armando Mattos, após ter visto o álbum de fotos referente a intervenção urbana realizada em Fortaleza, me enviou uma mensagem dizendo ter visto e gostado de alguns de meus trabalhos, mais especificamente se referindo a série de placas de trânsito, "Sinalização urbana I". Após algumas trocas de mensagens com o

curador, recebi dele o convite para empreender uma residência artística na cidade de Armação de Búzios, no Estado do Rio de Janeiro. A residência tinha como objetivo a obtenção de um melhor conhecimento da cidade no que diz respeito as suas características, bem como as questões problemáticas destas. De modo que tais fatores analisados, me impulsionassem à realização de alguma obra de intervenção urbana durante a época do evento BAB (Bienal anual de Búzios), evento de artes criado e produzido por Armando Mattos.

Após alguns dias residindo na cidade de Armação de Búzios, que se localiza no interior do estado do Rio de Janeiro, obtive informações tanto com a população local, quanto com os turistas, referente a cidade. E ao observar as características da cidade bem como suas virtudes e deficiências, foi ganhando corpo o trabalho que seria exposto na cidade. Tal trabalho segue a mesma linha da série "Sinalização urbana", pois também utilizo de placas de trânsito para realizar a intervenção urbana. Entretanto, desta vez utilizei o modelo de placa de trânsito de regulamentação, que segundo o site sobre placas de trânsito:

As placas de regulamentação têm por finalidade informar os usuários sobre condições, proibições, obrigações ou restrições no uso da via. Suas mensagens são imperativas e o desrespeito a elas constitui infração. Essas sinalizações são geralmente da cor vermelha e branco, e na grande maioria das vezes tem o formato circular, com exceção da placa de parada obrigatória e a placa de "dê a preferência. ([www.placasdetransito.net.br](http://www.placasdetransito.net.br), acessado às 01:57min. no dia 11/03/2014)

A série "Sinalização urbana II", assim como a "Série sinalização urbana I" aponta para problemas que quase sempre não tem sua devida atenção por parte dos governantes. Por se tratar de uma cidade com a economia baseada no turismo, grande parte dos recursos públicos de Búzios é direcionado para o conforto de quem vem de fora. Desta forma, atribuindo mais valor a quem vai na cidade para consumir, do que aos próprios residentes. As casas mais luxuosas da cidade não são dos residentes de Búzios, e sim de quem vai para lá passar finais de semanas, feriados e férias. Isto acarreta em um investimento público concentrado somente em fazer com que a cidade seja atrativa para os turistas, esquecendo de investir em necessidades básicas para quem reside na mesma, bem como o acesso a saúde, transporte, e educação minimamente digna. Isso ocorre não só em búzios, mas sim em quase todo o Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro, Salvador, Recife, ou seja, cidades que tem um alto número de turismo e também um alto número de violência urbana, falta de hospitais, escolas e transporte público eficiente. Segundo Marc Augé:

Estamos na era do turismo em massa. Resumindo as coisas, poderíamos dizer que as classes superiores e médias dos países ricos viajam cada vez mais além de suas fronteiras. Os países do Sul, por seu lado, veem no turismo uma fonte financeira e encorajam seu desenvolvimento, mesmo se os beneficiários diretos desse turismo são quase sempre organizações e indivíduos pertencentes aos países desenvolvidos. Desse ponto de vista nossa época caracteriza-se por um contraste surpreendente e trágico, pois os turistas partem voluntariamente aos países de onde os emigrantes saem em condições difíceis e às vezes em risco de vida. (AUGÉ, 2010, p. 72 e 73)

Diante de tal fato, me chamou a atenção um caso específico: por sempre estar atento à sinalização urbana das cidades, percebi que a sinalização da cidade de Búzios, no sentido de haver uma boa fruição do trânsito, não acontecia. Ou seja, a cidade praticamente não possui sinalização de trânsito, pois não há placas indicando se a rua é mão dupla ou não, ou qual é a mão da rua, não há placa dizendo se pode ou não estacionar nos locais. Isso acaba por gerar um caos no trânsito da cidade, fazendo com que os condutores de veículos estacionem seus carros em qualquer lugar, e que as ruas que são mão únicas sejam trafegadas por carros nos dois sentidos. Diante de tais constatações, criei placas de trânsito que demonstrassem todo o caos presente no trânsito da cidade, bem como na inversão de valores que há no governo local. Desta forma, criei placas de trânsito com setas que apontam para lugares aleatórios, setas que convergem entre si e setas que se sobrepõe. No intuito de, através destas placas, representar a ausência de sinalização urbana da cidade, bem como o caos decorrente por essa ausência. Tendo em sua principal causa, o descaso por parte do governo local.

### **3.6 Realizações na ação de intervenção urbana - Série "Sinalização urbana II"**

Chegando ao dia do evento, já com as placas prontas, decidi colocar algumas placas na principal orla de Búzios. Enquanto colocava a primeira placa com a ajuda de dois amigos, pessoas que passavam de carro e outros que caminhavam pela orla paravam para perguntar do que se tratava tal placa, eu sempre respondia que aquele era o melhor modo de expressar a ausente sinalização urbana característica da cidade. Foram colocadas três placas na orla de Búzios, em seguida fomos para as ruas das pedras, principal ponto de consumo e um ilustre ponto turístico da cidade. Na rua das pedras colocamos mais três placas, sempre com muitos turistas fotografando, transeuntes questionando e perguntando sobre.

Deixei para pôr a noite as duas placas restantes, escolhi a praça central da cidade onde iriam ocorrer shows e eventos, e por conta disso, conseqüentemente a praça se encontraria com um significativo movimento de pessoas. Desta forma, ao anoitecer fui para a praça

colocar as duas placas restantes, selecionei dois postes no envolto da praça e quando estava posicionando a primeira placa um guarda municipal veio questionar o que estava fazendo, me advertindo e solicitando que eu parasse com tal ato. Enquanto conversávamos, ele me contou que diversas pessoas já tinham ido até ele perguntar sobre as placas, segundo o guarda, tais pessoas contavam para ele que não entendiam sobre o que as placas estavam querendo dizer, e ele respondia para elas também desconhecer a origem de tais placas. O guarda prosseguiu dizendo que minhas placas poderiam causar acidentes ao confundir os motoristas. Eu o escutei calmamente e junto com meus amigos que me ajudavam na execução da obra, argumentamos e colocamos nosso ponto de vista para o guarda. Finalizando a conversa, eu disse que era um trabalho de arte e que não estava confundindo em nada os motorista, e sim, estava mostrando pra eles como já era, e ainda é confusa a sinalização daquele lugar. Citei o evento de artes que estava ocorrendo na cidade (BAB) e por fim, aparentemente, ele cedeu e não argumentou mais, permitindo que a placa continuasse no poste. Com isso, terminei de afixar a placa no poste e em seguida coloquei a última placa em um outro poste nos arredores da praça. Contudo, no dia seguinte, quando eu estava caminhando pela praça onde tinha colocado as placas, para minha surpresa, vejo chegando um carro branco, de onde saem três homens truculentos e vão tratando de arrancar as placas. Eu instigado com tal procedimento, me conduzi ao encontro deles e educadamente perguntei o que estava ocorrendo, eles disseram de forma intimidadora que receberam ordens de tirar as placas, e me perguntaram quem eu era. Sem hesitar, me apresentei como autor das placas e expliquei sobre o evento e o meu intuito em posicioná-las nos postes da cidade em questão. Tudo em vão, mal me ouviram e continuaram arrancando as placas. Eu não tentei medir força com eles, pois certamente seria pior, pois eu estava apenas com um amigo e não chegávamos a metade do tamanho dos caras. Ainda argumentei, dizendo que o guarda municipal na noite anterior havia autorizado, entretanto um deles se virou pra mim e proferiu tais palavras: "estamos seguindo ordens do prefeito". O resultado, foi que não consegui as placas de volta. Segundo os rapazes truculentos, elas foram confiscadas.

Porque as restrições à liberdade de expressão e de movimento vão necessariamente ser vistas por um segmento da população como um convite, o ato de transgressão pode ser entendido não apenas como um desafio às normas, mas também à autoridade sobre as quais estas são definidas. Quando a transgressão do artista é não apenas privada, mas também dirigida a um público alargado - como acontece tantas vezes - podemos também achar que o que está a ser comunicado envolve intimamente uma provocação para outros no sentido de questionar a realidade do consenso. A arte de rua seguindo as deixas tanto da mais recente linhagem dos graffiti como da história mais esotérica do assalto do modernismo às assunções do status quo, mexe com a normativa da experiência urbana para permitir um

questionamento mais amplo do modo como as coisas são. Este é o espaço da dúvida e do exame em que opera a arte pública não encomendada. (MACCORMICK, 2010, p.16)

Por fim, mesmo com esses contratempos, que por sinal, são pertencentes ao contexto do ato de intervenção urbana, foi uma experiência significativamente positiva. É um sinal de que, no mundo contemporâneo a tecnologia anda do lado da arte urbana, tendo em vista sua vulnerabilidade, logo, a efemeridade da obra exposta; pois, poder registrar o feito e divulgar por meio de mídias impressas e virtuais faz com que a obra continue a existir e conseqüentemente, permaneça transmitindo sua mensagem. Abaixo seguem fotos da intervenção urbana realizada em Armação de Búzios, para o evento BAB 2011 (Bienal anual de Búzios) na qual é composta pela série "Sinalização urbana II":

Ao longo dos anos, a tecnologia tem desempenhado um papel fulcral no rápido desenvolvimento da arte pública não autorizada. A acessível máquina fotográfica digital significa que agora qualquer peça pode ser documentada e partilhada, encorajando outros artistas a ir mais longe, a fazer mais e melhor. (MARC; SCHILLER, 2010, p.11)



Fonte: Elaborada pelo autor



Fonte: Elaborada pelo autor



Fonte: Elaborada pelo autor



Fonte: Elaborada pelo autor

### 3.7 O primeiro lambe-lambe - "Rotina"

Esta obra surge a partir de um desdobramento de uma das placas da série "Sinalização urbana I", na qual é composta por uma criança jogando *malabares* em uma faixa de pedestre. E ao refletir em um símbolo que representasse o Rio de Janeiro, quiçá o Brasil, substituí o pictograma que fazia referência a criança e coloquei em seu lugar a imagem do Cristo Redentor, sendo este um substancial ponto turístico do Brasil. A principal finalidade deste trabalho se estabelece em apontar para uma questão estrutural de toda sociedade que se preze. Ou seja, que se preocupe em oferecer uma educação digna de modo democrático. Pois o contrário disto, acarreta em diversas consequências, bem como a violência urbana, a ampla desigualdade social, entre outras questões, nas quais se justificam de modo execrável, sobretudo, no acúmulo de Capital para uma minoria que se encontra no topo da pirâmide social. Logo, o nome "Rotina" se justifica, pelo fato de rotineiramente observarmos casos constantes de violência urbana, segregação de classes, corrupção, entre outros. Estas características presentes no Brasil, tem suas raízes no colonialismo e refletem até os dias de hoje. Tais questões estão mais bem explicadas no capítulo dois da presente pesquisa.

Assim , a ausência de uma educação que tivesse um viés democratizante contribuiu enormemente para o controle do espaço público brasileiro. Afinal de contas, era negado à grande maioria acesso a uma educação que possibilitasse o surgimento de uma população mais consciente. (PAIVA, 2001, p.30)

Sendo exposto em agosto de 2012, "Rotina" foi colado em um muro na quadra raízes no Morro do Salgueiro - favela localizada na zona norte da cidade do Rio de Janeiro - como forma de participação no evento Geringonça. Evento este, realizado pelo SESC e produzido pelo grupo Norte Comum, grupo este que me convidou para participar do evento. Foi a primeira vez que trabalhei com a técnica do lambe-lambe, técnica esta que se trata de imprimir o trabalho em um cartaz e colá-lo, em muros ou superfície similares. Abaixo seguem fotos desta intervenção:



Fonte: Elaborada pelo autor



Fonte: Elaborada pelo autor

### 3.8 Colagem - Série: "Brincadeira sem hora"

Como vem sendo observado, desde o início de minha produção como artista, venho demonstrando interesse na apropriação de obras e objetos para a realização de releituras e desdobramentos dos mesmos. E a partir disto criar novas obras com novos significados. Desta forma, ao produzir este trabalho, cujo nome é "Brincadeira sem hora", me apropriei de duas obras criadas por mim, sendo elas: a placa de trânsito com o menino jogando *malabares*, pertencente a série "sinalização urbana I" (que, como já citado, é uma apropriação de um modelo de placa de trânsito) e a obra "Rotina", esta última que já é um desdobramento da

placa de trânsito do menino jogando *malabares*. Ou seja, ocorrem desdobramentos e *ressignificações* das obras, afim de resultar em novas obras.

O objetivo desta obra é alertar para questões também de educação, bem como as anteriores que à inspiraram. Seu nome "Brincadeira sem hora", remete diretamente a questões da deficiente educação presente no Brasil. Ao juntar a criança e o cristo jogando *malabares*, faço uma ligação entre o Brasil (tendo o Cristo Redentor presente no morro do corcovado como seu representante), e a sua perspectiva de futuro (tendo a criança como representante). Tendo em vista que uma educação de qualidade é a base para um futuro promissor de um país. Porém, a questão que fica é: é do interesse dos governantes um futuro democraticamente promissor? Outro fator a se apontar, é com relação a estética da obra, que se dá pelo fato desta também dialogar com a próxima série que irei apresentar, na qual utilizo de cores vibrantes e diversificadas para compor o trabalho. Este estilo de trabalho na qual utilizo cores, e repetições de imagens semelhantes em formas de losango, faz parte de uma linguagem predominante na minha atual produção.

Esta obra participou do SNAI (Salão nacional de artes de Itajaí), na cidade de Itajaí que está localizada em Florianópolis, Sul do Brasil. O salão custeou tudo, e não poupou gastos na execução da obra. Realizaram o trabalho da forma que pedi, seguindo as medidas e o material que orientei. Pude colocá-lo em um importante prédio da cidade, dando um destaque significativo à obra, e ainda há dois canhões de luz voltados para obra, agregando um belo efeito a mesma ao anoitecer. Desta forma, fiquei bastante satisfeito com o resultado final da obra.

Por isso educar por meio da arte é uma das mensagens possíveis da intervenção urbana, objetivando ampliar a consciência do cidadão. Hoje a obra de arte pública deve ter como objetivo a valorização do diálogo, o respeito às comunidades e a troca de informações culturais, pois é essa conscientização que garantirá o caráter público da obra, a possibilidade da participação e da interatividade. (SILVA, 2005, p.26)



Fonte: <http://www.itajai.sc.gov.br/noticia/7120/intervencoes-e-obras-artisticas-estao-expostas-na-marejada-#.VChSXfldUbM>

### 3.9 "*Status Quo Revolução*" - A esperança poética de transformação, tendo o amor e o seu maior ícone, o coração, como símbolos

# STATUS QUO REVOLUÇÃO



Marca representante da série em questão

Fonte: Elaborada pelo autor

Apesar das dificuldades de minha história, apesar dos mal-estares, das dúvidas, dos desesperos, apesar dos ímpetos de abandonar tudo, não paro de afirmar em mim mesmo o amor como um valor. Todos os argumentos que os mais diversos sistemas empregam para desmitificar, limitar, esmaecer, em suma, depreciar o amor, escuto-os, mas obstino-me: "Sei disso, mas mesmo assim...". Atribuo as desvalorizações do amor a uma espécie de moral obscurantista, a um realismo-farsa, contra os quais ergo o real valor: oponho a tudo "o que não vale a pena" no amor a afirmação do que nele vale. Essa teimosia é a profissão de amor: sob o concerto das "boas razões" de amar de modo diferente, de amar melhor, de amar sem estar enamorado etc., uma voz teimosa se faz ouvir que dura *um pouco mais de tempo*: voz do intratável amoroso. (BARTHES, 2003, p. 15 e 16)

Finalizando este capítulo irei abordar sobre o projeto "Status quo revolução", projeto este feito junto a pesquisa de mestrado, e conseqüentemente o principal trabalho a ser articulado nesta pesquisa. Logo esta será a parte pertencente a este apanhado referente a minha produção, que darei uma maior atenção. Este projeto se divide em três séries de quatro cartazes (em cada série), a serem colados pela cidade através da técnica do lambe-lambe (técnica utilizada por artistas de rua, que colam cartazes com cola de farinha). Status quo revolução tem como base abordar questões alusivas ao amor, tendo este como uma esperança poética de cura. Cura para, por exemplo, as questões por mim levantadas em grande parte de minha produção anterior a este projeto. No entanto, de fato, não pretendo fazer aqui uma análise profunda sobre o amor, tendo em vista que pra isso, seria necessária toda uma pesquisa dedicada a este tema. Não considero justo dar apenas um subcapítulo para discorrer sobre o amor de forma profunda, logo este subcapítulo tem como principal objetivo discorrer sobre o projeto "*Status quo revolução*" que tem o amor como tema, mas não sendo possível agora dar ao amor a sua devida atenção. Confesso estar muito tentado em um futuro próximo abordar sobre o tema amor de forma mais profunda. Porém, para isso separarei toda uma pesquisa, dando ao amor o seu devido espaço.

De início, irei apresentar os caminhos que me fizeram chegar até o tema amor, que venho trabalhando neste projeto. "Status Quo Revolução", em seu próprio título já diz o estado atual que se encontra minha produção como artista: em estado de revolução. Como pode ser observado, desde o início deste capítulo, durante meu percurso como artista, vim realizando obras de cunho social que apontavam para problemas político-sociais graves, bem como corrupção de dinheiro público, má investimento em educação que gera o aumento da desigualdade social, que inevitavelmente acaba em violência. Ou seja, o mal investimento público para o bem comum. Como exemplo de trabalhos realizados com esse viés, posso citar as séries "sinalização urbana I e II", o lambe-lambe "Rotina" e a colagem "Brincadeira sem hora". Contudo, estando sempre em mim o desejo de encontrar uma cura, ou seja, apontar um caminho que traga uma solução para todos estes problemas que eu vinha abordando em minhas obras. Realizei, que é muito complicado, e seria deveras pretensioso de minha parte apontar uma cura ideal, na qual todos se identificassem, tendo em vista que a diversidade é para mim fundamental para uma convivência saudável. Desta forma, seria no mínimo contraditório apontar uma cura para todos. Entretanto, para mim a cura ideal vem através de boas doses de amor, e nas próximas páginas discorrerei de forma breve sobre este assunto tão complexo.

### 3.10 Status quo revolução - metodologia

O primeiro segmento deste projeto, consiste em ser representado por três séries de lambe-lambes. Nestas séries, utilizo de imagens de divindades da cultura indiana, tendo em vista toda uma criação religiosa que tive, onde sempre convivi ouvindo histórias e passatempos da cultura indiana. Logo, tendo nesses personagens uma referência de impavidez. Estas histórias, eram impregnadas de atos de coragem, pois tais personagens lutavam, matavam e viviam por ideais, que tinham como base, a conquista de um mundo melhor. E tinham em suas ações o amor como combustível. Desta forma, cada imagem utilizada neste projeto, tem pra mim alguma história impregnada de amor.

O processo de criação da obra é trabalhoso e detalhado: seleciono os personagens a partir de suas histórias. Ao me atrair pela imagem do personagem que tenho em minha mente, investigo sua história, pesquiso sobre seus passatempos, e quando percebo que não tem muito haver com o tema que estou abordando, descarto e procuro outro personagem. Sigo nesse ritmo de busca até conciliar o conceito estético com o conceito histórico do personagem, até que ambos estejam de acordo com meu propósito pra com o projeto. A partir disso, edito a imagem selecionada em programas de edição de imagem, bem como o *Photoshop* e o *Illustrator*. Dou à imagem um aspecto de estêncil que, como já mencionado no capítulo dois, é uma forma de expressão de arte urbana que vem sendo muito explorada nos últimos anos, tendo como um de seus precursores e grande disseminador, o artista inglês Banksy, artista urbano que é uma grande referência para mim. Em seguida pego a imagem do personagem já editada e vetorizada, e faço com que esta dialogue com os corações, estes que representam o amor, e os acomodo na obra de forma a estar ofertando amor ao espectador. O motivo de utilizar o coração como representação do amor, apesar de ser uma imagem massificada pela mídia corporativa, que por sua vez acaba por reduzir a imagem do coração a superficialidades, se dá pelo fato da obra se situar no meio urbano. Pois tenho o desejo que a obra passe a sua mensagem de forma breve, e a um maior número possível de espectador. Portanto, neste caso, utilizar o coração como representante do amor, se faz oportuno. "O que o mundo, o que o outro vai fazer do meu desejo? Essa é a inquietude em que se concentram todos os movimentos do coração, todos os 'problemas' do coração." (BARTHES, 2003, p.91)

Por fim, após a arte feita, a coloco em um formato retangular e utilizo de cores vibrantes para compor o seu fundo. No total são doze imagens, sendo elas divididas em três séries de quatro imagens cada. Cada imagem se dá em um retângulo medindo 90 centímetros de largura por 120 centímetros de altura.

### 3.11 Realizações na execução de intervenções urbanas - Projeto "Status quo revolução"

Minhas experiências na execução de intervenção urbana com as séries pertencente ao projeto "Status quo revolução", foram a mais satisfatórias que tive neste percurso de intervenções urbanas que venho realizando, desde o ano de 2009. Não sei exatamente, se isso se dá por serem as minhas mais recentes experiências com a ação de intervenção urbana, ou por terem sido de fato extremamente positivas. Destaco a interação com o público enquanto executava as intervenções, e a pós execução da intervenção também, o que vem ocorrendo até a presente data. Desta forma, irei discorrer nas próximas linhas sobre as recentes experiências que tive ao realizar intervenção urbana, colando os lambe-lambes referente a primeira parte do projeto "*Status quo revolução*". Pois infelizmente, ainda não executei a segunda parte do projeto que consiste em colar as poesias pelos postes da cidade.

A primeira intervenção urbana feita com esse projeto, foi novamente participando da BAB (Bienal anual de Búzios), em novembro de 2013. Desta vez, o curador e produtor do evento, Armando Matos, que já se tornou um amigo pessoal, me convidou para participar do evento ao tomar conhecimento deste projeto (*Status quo revolução*). Atualmente, o evento tem um reconhecimento muito maior do que no ano de 2011 (quando participei do evento pela primeira vez). Levei para Búzios duas séries dos lambe-lambes, em um total de oito cartazes, sendo quatro para cada série.

Chegando na cidade não tinha ideia de onde iria colar os cartazes. Porém eu e o Armando fomos junto, em um sábado ensolarado, caminhando pelas ruas de Armação de Búzios, procurando o melhor local para por os cartazes. A cidade se encontrava repleta de turistas, e ao caminhar pelas ruas do centro de Búzios, não conseguíamos achar um muro que comportasse as 4 imagens de forma consecutiva. Logo, estava sendo difícil achar um lugar para expor os cartazes. Desta forma, pensamos em colocar na vitrine do *shopping* da cidade. Confesso, não ter imaginado, quando criei a obra, cola-la em vidros de *shopping*. Contudo considerei a ideia válida. Com isso, concordei em colar uma das séries na vitrine de entrada do "*Shopping número 01*" (nome do *shopping*), que fica localizado na rua das pedras, principal ponto de consumo da cidade e um dos pontos turísticos da mesma. Desta forma, sem hesitar, começamos a colar tais cartazes na vitrine do shopping, em plena luz do dia. Ninguém foi intervir na nossa ação, não sei se pensavam que estávamos realizando um trabalho para o *shopping*, só sei que foi tudo fluindo de forma tranquila, apenas alguns poucos transeuntes vieram me perguntar sobre o trabalho. Porém não vieram muitos, uns dois ou três. Ao acabar de colar os cartazes, confesso não ter ficado tão satisfeito com o resultado estético da

intervenção, pois não coloquei as quatro imagens em sequencia como planejado em sua criação, e também por ter ficado em um vidro, pois achei que ficou estranho. Porém pelo lado conceitual e por ser tratar de um *shopping center*, estando este localizado em um ponto de muita circulação de pessoas, fez compensar o meus desgosto estético com a intervenção. Depois de colocado, Armando me convidou para por a outra série que eu tinha levado, em um conjunto de pistas de skate em Geribá, um bairro da cidade. Neste local ocorreria um evento realizado pela própria Bienal de Búzios. Iriam intervir na pista de skate diversos artista convidados. Achei a ideia boa, e combinei de ao anoitecer ir para a pista de skate de Búzios, fazer mais uma intervenção. Ao chegar na pista, encontrei amigos artistas que participavam do evento, também encontrei artistas urbanos na qual admiro, sendo eles: Antônio Bokel e a grafiteira Panmela Castro. Me senti honrado em estar participando de um evento na qual eles também participavam. Ao procurar um lugar para colar meus cartazes, fui conversar com artistas de Búzios buscando uma dica de qual o melhor lugar para colá-los. Finalmente, vi um espaço bem legal pra por eles: tratava-se de uma pista de skate menor, que se situava próxima a entrada do parque. Perguntei para os artistas locais da cidade se não teria problema em colocar a obra onde eu deseja por, e disseram que não tinha problema, que eu poderia por lá. Desta forma, coleí a segunda série onde eu desejei colocar, e o resultado foi bastante satisfatório.

A segunda vez em que realizei intervenção urbana com este projeto, foi até a presente data, a melhor experiência que tive na realização de intervenção urbana. Tal intervenção, se deu no bairro da Lapa, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Em uma tarde chuvosa de uma terça-feira, fui sozinho colar quatro cartazes no muro da ESDI (Escola superior de desenho industrial), faculdade de design da UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Fui selecionado para participar do "Pavão"; um evento de arte que ocorre anualmente nas dependências da ESDI. Contudo, como se tratava de um trabalho de intervenção urbana, sugeri para o pessoal responsável pelo evento, que seria melhor que eu colocasse meu trabalho no muro externo da ESDI, pois assim a obra estaria exposta não só para quem fosse ao evento, mas também para todos que passassem por ele na rua. Foi uma experiência muito positiva, pois enquanto eu realizava a intervenção, muitas pessoas vieram conversar comigo. Alguns se prontificavam a me ajudar a colar, e muitos vinham elogiar e até tirar fotos. Ou seja, durante o tempo em que eu estava ali colando os cartazes no muro, tive um retorno positivo de um público diversificado e interessado pela obra. Essa característica da intervenção urbana é um dos fatores que mais me encantam e impulsionam continuar realizando-a. Este trabalho que ainda está em excelente estado de conservação no muro da

ESDI, vem fazendo muito sucesso. Já o encontrei em sites, em páginas de *facebook* de pessoas que nem conheço. Amigos tiram fotos da obra, e as divulgam em suas páginas do *facebook* e *Instagram*. Ou seja, há um retorno positivo da obra, o que muito me impulsiona a continuar a criar e realizar mais intervenção urbana.

Minha última experiência na realização de intervenção, até a presente data, se deu em realizar uma intervenção, na cidade de Mangaratiba, cidade do interior do estado do Rio de Janeiro. Fui selecionado para salão de arte urbana de Mangaratiba, (Mangaratiba + Cores) e ganhei o prêmio de terceiro lugar com esta obra. Foi muito positiva a experiência também. Ter ganho esse prêmio foi muito motivador. Ainda falta colar a última série pertencente a esta primeira parte do projeto no que diz respeito aos cartazes com as entidades da cultura indiana. Esta terceira série, é composta apenas por mulheres. Os cartazes já se encontram prontos e impressos, e em breve pretendo colá-las em algum muro da cidade do Rio de Janeiro.

Por fim, como dito no início deste subcapítulo, minhas experiências na execução de intervenção desta série, foram ricas e me impulsionaram em continuar a realizar ainda mais. Essa troca que ocorre com o público irrestrito, enquanto se está realizando a obra é algo que só é possível quando se está na rua. Na rua, todos os dias minha obra ganha novos significados. Pois seu suporte, ou, seja, o meio em que ela está instalada, vive em constante mutação; as pessoas, os carros, o tempo, a temperatura, o clima, ou seja, todos estes fatores influenciam diretamente na obra. Fazendo com que esta se torne parte da cidade, que esta se torne parte do cotidiano de muitas pessoas. Pessoas que, por exemplo, todos os dias passam pela obra no seu caminho diário. Abaixo seguem imagens das intervenções aqui narradas, para uma melhor compreensão das mesmas:



Intervenção realizada na vitrine de entrada do shopping nº 01 - Armação de Búzios – RJ  
Fonte: Elaborada pelo autor



Intervenção realizada na vitrine de entrada do shopping nº 01 - Armação de Búzios – RJ  
Fonte: Elaborada pelo autor



Intervenção realizada na pista de skate de Geribá - Armação de Búzios – RJ  
Fonte: Elaborada pelo autor



Intervenção realizada na pista de skate de Geribá - Armação de Búzios – RJ  
 Fonte: Elaborada pelo autor



Intervenção realizada no muro da ESDI localizada no bairro da Lapa - Rio de Janeiro – RJ  
 Fonte: Elaborada pelo autor



Intervenção realizada no muro da ESDI localizada no bairro da Lapa - Rio de Janeiro – RJ  
 Fonte: Elaborada pelo autor



Intervenção realizada no muro da ESDI localizada no bairro da Lapa - Rio de Janeiro - RJ  
 Fonte: Elaborada pelo autor



Intervenção realizada na cidade de Mangaratiba - RJ  
 Fonte: Elaborada pelo autor



Intervenção realizada na cidade de Mangaratiba - RJ  
 Fonte: Elaborada pelo autor



Intervenção realizada na cidade de Mangaratiba - RJ  
Fonte: Elaborada pelo autor

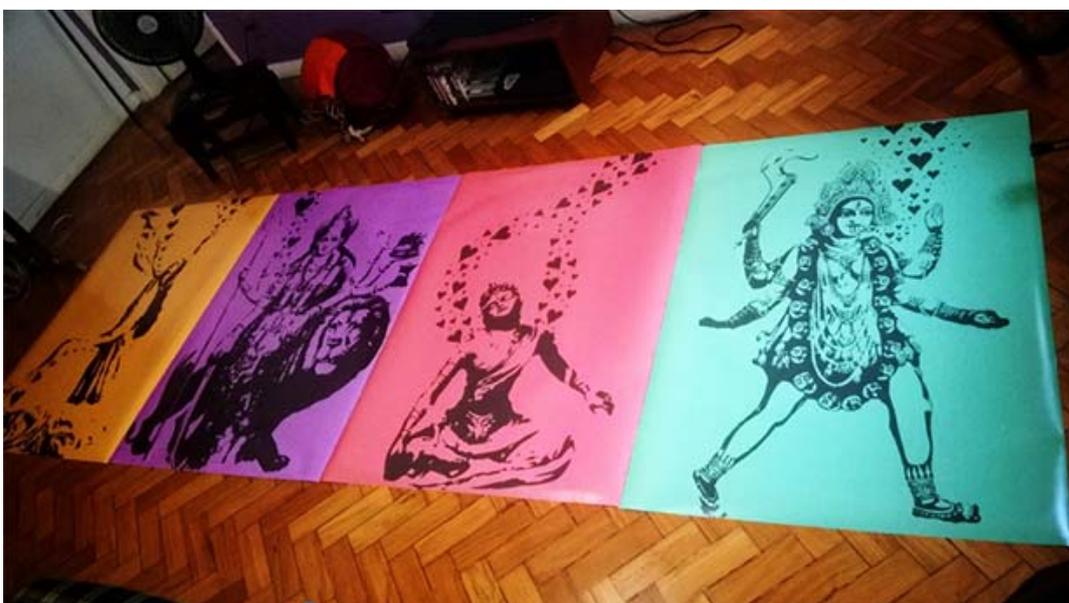


Foto da terceira série de lambe-lambes pertencente ao projeto "Status quo revolução". Ainda será realizada intervenção urbana com estes lambes.  
Fonte: Elaborada pelo autor

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou apresentar um panorama histórico e conceitual sobre a arte urbana, juntamente com questões que a envolvem, bem como os domínios público e privado, e as razões que motivaram o surgimento desta forma de expressão artística presente no domínio público. Sobretudo, no que diz respeito a arte urbana que surge a partir da década de 1970, que possui um viés crítico político-social. Sendo esta a arte urbana que mais me interessou versar em conjunto com suas questões. Não podendo deixar de ser citado, a minha relação com a arte urbana aqui mencionada no terceiro capítulo, onde pude relatar de forma sucinta sobre as questões que me impulsionaram a me tornar artista de rua, demonstrando como a arte urbana me afetou/afeta, estimulando-me a continuar a produzir. O projeto "*Status quo revolução*", teve um maior destaque por se tratar do projeto que esteve em paralela produção com a presente pesquisa. Este projeto aborda um tema um tanto delicado e complexo. Por isso, procurei não me aprofundar no tema amor, tendo em vista o curto espaço dado a este tema nesta pesquisa. Porém, minha principal intenção se deu em procurar passar um panorama sobre o tema enfatizando, principalmente, a minha intenção em utilizar o tema amor neste projeto. Pois para tratar do amor de forma profunda, com a complexidade que a este é inerente, é necessária toda uma pesquisa dedicada ao tema em questão.

Meu intuito em procurar realizar estudos históricos dos pontos levantados, se deu em elucidar as razões pela qual estes se encontram atualmente. Por exemplo, quando busquei apresentar a arte urbana desde sua origem, ou no segundo capítulo quando fiz um estudo da história do Brasil, com o objetivo de apresentar questões sobre o domínio público e privado, e em como estas questões influenciam atualmente na economia e na política do país, e justificam a ação da intervenção urbana. Por fim, no terceiro capítulo quando apresentei um apanhado histórico sobre minha vida, com a finalidade de apontar questões que me impulsionaram a me tornar um artista urbano. Considerei pertinente realizar estas pesquisas históricas, pois colaboraram significativamente no entendimento das questões presentes.

A arte urbana, por mais que esteja em constante evolução, ainda não é muito bem digerida por todos. Quando apropriada pelo circuito de artes, este a molda da forma que lhe interessa, muitas vezes descaracterizando-a, como pôde ser visto no decorrer desta pesquisa. Já existem, por exemplo, pedaços de muros sendo vendidos a milhões de reais. Conseqüentemente, ocorre uma migração constante de artistas urbanos, que deixam os muros e se dirigem para as telas de pintura, para produzir seus trabalhos e em seguida expor em

espaços institucionalizados da arte. Tais questões não deixam de ser pontos positivos pra arte urbana, mas, inevitavelmente faz esta perder a sua essência conceitual original.

Por fim, gostaria de fazer uma observação referente a escassa bibliografia sobre a arte urbana, sobretudo traduzida para a língua portuguesa. Desta forma, para não ficar preso aos poucos livros sobre este tema, procurei outras formas de compreender sobre este assunto que muito me interessa. Nesta busca, os meios que colaboraram significativamente para meu crescimento neste tema, se deu através de conversas com pessoas que se interessam pelo assunto, através de pesquisas na internet, ao sair pra rua me preocupar em observar atentamente cada muro e cada local da cidade com uma intervenção urbana, e finalmente realizando intervenções urbanas. Contudo, desde já, espero com esta pesquisa, colaborar com quem tenha o interesse em compreender um pouco mais sobre a arte urbana e as questões que a cercam.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ANTONELLO, Diego Frichs; HERZOG, Regina. *A memória na obra freudiana, para além da representação*. [S.l.: s.n.], 2012.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução: Roberto Raposo. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ART in common. Disponível em: <<http://artincommon.net/richard-serra-tilted-arc-1981/>>. Acesso em: 04 fev. 2014.
- AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: EDUFAL: UNESP, 2010.
- BANKSY. *Guerra e spray*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BASBAUM, Ricardo. *Amo os artista-etc*. [S.l.: s.n., 20--].
- BBC. Disponível em: <<http://www.bbc.com>>. Acesso em: 27 fev. 2014 às 15:57min.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte e sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BORTHAGARAY, Andrés (Org.). *Conquistar a rua! Compartilhar sem dividir*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo : Martins Fontes, 2011.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COELHO, Teixeira (Org.) et al. *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.
- ELISWORTH, Jones Will. *Banksy: por trás das paredes*. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

EXIT Through the Gift Shop. Direção: Banksy. [S.l.]: Paranoid Pictures, 2010.

EXTRA. Disponível em: <<http://extra.globo.com>>. Acesso em: 27 fev. 2014 às 15:42min.

FARTHING, Stephen. *501 grandes artistas*. Rio de Janeiro, Sextante, 2009.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FOUCAULT, Michael. *Isto não é um cachimbo*. [S.l.: s.n.], 2004.

FOUCAULT, Michael. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michael. *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramallete. 41. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

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

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GOMBRICH, E. H (Ernest Hans). *A história da arte*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GORDON Matta-Clark: Desfazer o Espaço. Rio de Janeiro: MAM. Disponível em: <<http://www.mam.org.br/projetos/gordon-matta-clark-desfazer-o-espaco>>. Acesso em: 04 fev. 2014.

GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. Tradução Cristina Pescador, Flávia Gisele Saretta, Jussânia Costamilan. São Paulo: Editora UNESP; Editora Senac São Paulo, 2007.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

HERÁCLITO, de Éfeso. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.

HUNTER, Garry. *Arte de rua ao redor do mundo*. Tradução Renata Brabo. - São Paulo: Madras, 2013.

ISTO É. Disponível em: <<http://www.istoe.com.br>>. Acesso em: 27 fev. 2014 às 13:07.

KAPROW, Allan. *A educação do A-artista*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. -São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. [S.l.: s.n., 20--].

LUZ, Câmera, Pichação: os bastidores do submundo da pichação carioca. Direção: Marcelo Guerra, Gustavo Coelho e Bruno Caetano. Rio de Janeiro: [s.n.], 2011.

MAIA, Carmen. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (Coleção: Fala do Artista)

MCCORMICK, Carlo; SHILLER, Sara; PASTERNAK, Anne; SERRA, J. Tony. *Trespass: história da arte urbana não encomendada*. Texto adicional de Banksy. Barcelona: Taschen, 2010.

MEDEIROS, Daniel [boleta] (Org.). *ttsss...a grande arte da pichação de São Paulo, Brasil*. Textos: Xico Sá, João Wainer e Pinky Wainer. São Paulo: Do Bispo, 2006.

MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos* (1970). Disponível em: <<http://passantes.redezero.org/reportagens/cildo/inserc.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2014.

NEGRI, Antônio. *A constituição do comum*. [S.l.: s.n.], 2005.

OLIVEIRA, Gustavo Rebelo Coelho. *PiXação: arte e pedagogia como crime*. 2009. 371f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ORTEGA Y GASSET, José. *Estudos sobre o amor*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

ORTEGA, Francisco. *Por uma ética e uma política da amizade*. [S.l.: s.n., 20--].

PAIVA, Angela Rodolpho. *O público, o privado e a cidadania possível*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2001.

PAREDES pinturas: o trabalho da artista plástica Mônica Nador. Direção e fotografia: Ludmila Ferolla. Rio de Janeiro: Mares Produções, 1999.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

PLACAS de trânsito. Disponível em: <<http://www.placasdetransito.net.br/>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução, apresentação e notas: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

RAMOS, Celia Maria Antonacci. *Grafite Pichação & Cia*. São Paulo: Annablume, 1994.

SILVA, Fernando Pedro da. *Arte pública: diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

SMIERS, Joost. *Artes sob pressão: promovendo a diversidade cultural na era da globalização*. São Paulo: Escrituras Editora; Instituto Pensarte, 2006.

STENDHAL. *Do amor*. Tradução de Herculano Villas-Boas. Porto Alegre: L&PM, 2011.

TAYLOR, Roger L. *Arte inimiga do povo*. São Paulo, SP: Conrad, 2006.

WAGNER, Eugênia Sales. *Hannah Arendt: ética & política*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. 2006.

ZANINI, Walter. *O que é Fluxus? O que não é? O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.