

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS /  
UFSCAR *CAMPUS* SOROCABA  
CCTS / DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA, TURISMO E  
HUMANIDADES**

**CYNTHIA RAFAEL DA SILVA**

**ARTE NA METRÓPOLE: UM ESTUDO SOBRE O GRAFFITI NA  
CIDADE DE SÃO PAULO**

**Sorocaba**

**2011**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS /  
UFSCAR *CAMPUS* SOROCABA  
CCTS / DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA, TURISMO E  
HUMANIDADES**

**CYNTHIA RAFAEL DA SILVA**

**ARTE NA METRÓPOLE: UM ESTUDO SOBRE O GRAFFITI NA  
CIDADE DE SÃO PAULO**

Trabalho de Conclusão de  
Curso apresentada à  
Universidade Federal de São  
Carlos – *campus* Sorocaba,  
como exigência parcial para  
obtenção do título de  
Bacharel em Turismo.

Orientação: Prof<sup>a</sup>. MsC. Rita  
de Cássia Lana

**Sorocaba**

**2011**

**FOLHA DE APROVAÇÃO**  
**CYNTHIA RAFAEL DA SILVA**

**ARTE NA METRÓPOLE: UM ESTUDO SOBRE O GRAFFITI NA**  
**CIDADE DE SÃO PAULO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para a  
obtenção do título de Bacharel em Turismo.  
Sorocaba, 10 de dezembro de 2011

Orientador(a):

Rita de Cássia Lana

DGTH - UFSCar *campus* Sorocaba

Examinador:

Prof. Dr. Francisco Evangelista

UNISAL Campinas

Examinador

Prof. Dr. Sílvio César Moral Marques

DGTH - UFSCar *campus* Sorocaba

## DEDICATÓRIA

Ao homem da gravata florida, Daniel.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço às idéias e ao carinho de todos os amigos que apoiaram este projeto.

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar a evolução do graffiti na cidade de São Paulo enquanto forma de expressão de arte urbana contemporânea, dotada também de valor institucional. Analisando o cenário das metrópoles e o surgimento desta manifestação enquanto arte conceituada de rua, procura-se valorizar o graffiti enquanto elemento constituinte do patrimônio cultural e potencialmente turístico de São Paulo, intimamente ligado à paisagem urbana da cidade.

**Palavras-chave:** arte urbana, graffiti, potencial turístico.

## **ABSTRACT**

The objective of this work is to present the evolution of graffiti in the city of São Paulo as an contemporary expression of urban art, also endowed also with institutional value. Analyzing the scenario of the metropolis and the importance of understanding street art, and graffiti as a constituent element of cultural heritage and tourism potential of São Paulo, is understood that Graffiti is deeply connected to the city's urban landscape

**Keywords:** urban art, graffiti, tourism potential

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Trabalho de Crânio .....	12
Figura 2. Trabalho de Crânio .....	12
Figuras 3. Fotografia da cidade de São Paulo.....	15
Figuras 4. Trabalho do grupo 6 ao Cubo.....	15
Figuras 5. Trabalho de OsGêmeos.....	19
Figura 6. Trabalho de OsGêmeos.....	19
Figura 7. Trabalho de OsGêmeos.....	19
Figura 8. Pichação da Época da Ditadura .....	21
Figura 9. Pichação de Alex Vallauri .....	21
Figura 10. Escadaria das ruas Cardeal Arcoverde e Cristiano Viana .....	24
Figura 11. Escadaria das ruas Cardeal Arcoverde e Cristiano Viana .....	24
Figura 12. Obra de Andy Warhol.....	26
Figura 13. Obra de Roy Lichtenstein .....	26
Figura 14. Obra de Jean-Michel Basquiat .....	29
Figura 15. Obra de Jean-Michel Basquiat .....	29
Figura 16. Trabalho de Keith Haring.....	30
Figura 17. Trabalho de Keith Haring.....	30
Figura 18. Trabalho de Alex Vallauri.....	32
Figura 19. Trabalho de Alex Vallauri.....	32
Figura 20. Stêncil de Alex Vallauri .....	32
Figura 21. Ilustração de Alex Vallauri.....	33
Figura 22. Trabalho de Ozéas Duarte .....	33
Figura 23. Trabalho de Alex Vallauri.....	33
Figura 24. Trabalho de Waldemar Zaidler .....	33
Figura 25. Trabalho de Ozéas Duarte .....	36
Figura 26. Trabalho de Ozéas Duarte .....	36
Figura 27. Trabalho de Rui Amaral .....	37
Figura 28. Fotografia do grupo TupiNãuDá.....	37
Figura 29. Trabalho de Rui Amaral .....	38



<b>Figura 30. Trabalho de Onesto .....</b>	<b>40</b>
<b>Figura 31. Trabalho de Onesto e Cláudio Ethos .....</b>	<b>40</b>
<b>Figura 32. Trabalho de ‘Nunca’ .....</b>	<b>41</b>
<b>Figura 33. Trabalho de ‘Nunca’ .....</b>	<b>41</b>
<b>Figura 34. Trabalho de ‘Nunca’ .....</b>	<b>41</b>
<b>Figura 35. Trabalho de Nina Pandolfo .....</b>	<b>42</b>
<b>Figura 36. Trabalho de Nina Pandolfo .....</b>	<b>42</b>
<b>Figura 37. Trabalho de Nina Pandolfo .....</b>	<b>42</b>
<b>Figura 38. Exposição de OsGêmeos.....</b>	<b>44</b>
<b>Figura 39. Exposição de OsGêmeos.....</b>	<b>44</b>
<b>Figura 40. Exposição de OsGêmeos.....</b>	<b>44</b>
<b>Figura 41. Exposição de OsGêmeos.....</b>	<b>44</b>
<b>Figura 42. Exposição de OsGêmeos.....</b>	<b>44</b>
<b>Figura 43. Exposição de OsGêmeos.....</b>	<b>45</b>
<b>Figura 44. Exposição de OsGêmeos.....</b>	<b>45</b>
<b>Figura 45. Exposição de OsGêmeos.....</b>	<b>46</b>
<b>Figura 46. Exposição de OsGêmeos.....</b>	<b>46</b>
<b>Figura 47. Exposição de OsGêmeos.....</b>	<b>46</b>
<b>Figura 48. Trabalho de OsGêmeos, Nina Pandolfo e Nunca no Castelo de Kelburn.....</b>	<b>47</b>
<b>Figura 49. Fotografia do Beco do Batman.....</b>	<b>50</b>
<b>Figura 50. Fotografia do Beco do Batman.....</b>	<b>50</b>
<b>Figura 51. Fotografia do Beco do Batman.....</b>	<b>50</b>
<b>Figura 52. Fotografia do Beco do Batman.....</b>	<b>50</b>
<b>Figura 53. Fotografia do Beco do Aprendiz.. ..</b>	<b>51</b>
<b>Figura 54. Fotografia do Beco do Aprendiz.. ..</b>	<b>51</b>
<b>Figura 55. Fotografia do Beco do Aprendiz.. ..</b>	<b>51</b>
<b>Figura 56. Fotografia do Beco do Aprendiz.. ..</b>	<b>51</b>
<b>Figura 57. Trabalho de OsGêmeos.....</b>	<b>53</b>
<b>Figura 58. Trabalho de OsGêmeos.....</b>	<b>53</b>
<b>Figura 59. Trabalho de Eduardo Kobra.. ..</b>	<b>54</b>
<b>Figura 60. Trabalho de Eduardo Kobra.. ..</b>	<b>54</b>

<b>Figura 61. Trabalho de Eduardo Kobra.. .....</b>	<b>55</b>
<b>Figura 62. Trabalho de Eduardo Kobra.. .....</b>	<b>55</b>
<b>Figura 63. Trabalho de Daniel Melim.. .....</b>	<b>56</b>
<b>Figura 64. 1º Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo.. .....</b>	<b>57</b>
<b>Figura 65. 1º Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo.. .....</b>	<b>58</b>
<b>Figura 66. 1º Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo.. .....</b>	<b>58</b>
<b>Figura 67. 1º Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo.. .....</b>	<b>58</b>
<b>Figura 68. 1º Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo.. .....</b>	<b>58</b>
<b>Figura 69. 1º Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo.. .....</b>	<b>59</b>
<b>Figura 70. 1º Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo.. .....</b>	<b>59</b>
<b>Figura 71. Trabalho de Herbert Baglione.. .....</b>	<b>60</b>
<b>Figura 72. Trabalho de Herbert Baglione.. .....</b>	<b>60</b>
<b>Figura 73. Avenida 23 de Maio.. .....</b>	<b>63</b>
<b>Figura 74. Avenida 23 de Maio.. .....</b>	<b>63</b>

## SUMÁRIO

<b>1 - INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 - A METRÓPOLE.....</b>	<b>14</b>
<b>3 - AS INTERVENÇÕES URBANAS .....</b>	<b>18</b>
<b>3.1 - Pichação .....</b>	<b>20</b>
<b>4 - PICHANÇA VS. GRAFFITI.....</b>	<b>22</b>
<b>4.1 - O Spray.....</b>	<b>23</b>
<b>4.2 - Tags: “Sopa De Letrinhas” .....</b>	<b>23</b>
<b>5 - O SURGIMENTO DO GRAFFITI COMO MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA .....</b>	<b>25</b>
<b>5.1 Nova Iorque, década de 70.....</b>	<b>25</b>
<b>5.2 Ícones da Pop Art.....</b>	<b>25</b>
<b>5.3 A institucionalização .....</b>	<b>26</b>
<b>6 - O GRAFFITI NO BRASIL .....</b>	<b>31</b>
<b>6.1 Primeira Geração – A Iconografia Urbana .....</b>	<b>31</b>
<b>6.2 Segunda Geração de Artistas – A Institucionalização do Graffiti.....</b>	<b>38</b>
<b>6.2.1 Os Gêmeos .....</b>	<b>42</b>
<b>6.3 Terceira Geração – Becos do Aprendiz e Batman .....</b>	<b>48</b>
<b>6.3.1 Projetos Públicos e Privados.....</b>	<b>52</b>
<b>7 - MUNICIPALIDADE E LEGALIDADE DO GRAFFITI.....</b>	<b>61</b>
<b>8 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>64</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>68</b>

## 1 - INTRODUÇÃO

O *graffiti* é uma manifestação artística de caráter essencialmente urbano. Como forma de expressão de arte surgida nas grandes metrópoles, o *graffiti* é entendido neste trabalho como parte constituinte da paisagem urbana de São Paulo.

Segundo Gitahy (1999), a forma de grafia *Graffiti* (que será adotada neste trabalho), vem do emprego da palavra – graffito – originado no italiano, que significa: “inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados a ponta ou a carvão, em rochas, paredes etc”. (GITAHY, 1999 p. 13).

O *graffiti*, além de arte de rua, é também valorizado como arte urbana em galerias e museus ao redor do mundo. Para muitos autores citados nesta pesquisa, no entanto, apesar deste cenário de ascensão, o *graffiti* é um tipo de arte idealizada para ser vista e entendida dentro de seu contexto original: a malha urbana das cidades. Seus materiais e técnicas são utilizados de forma a enfrentar interferências como exposição a sol, chuva e ventos, e até mesmo o contato dos próprios transeuntes, e seu entorno muitas vezes faz parte da proposta e leitura da obra, conforme ilustram abaixo os trabalhos do graffiteiro paulistano Crânio.

Figuras 1 e 2. Trabalho de Crânio, São Paulo – s/d.



1. (Fonte: <http://abduzeedo.com.br/graffiti-brasil-cranio/>)

2. (Fonte: <http://www.flickr.com/photos/cranioartes/6125829430/sizes//in/photostream/>)

Dialogando intrinsecamente com a cidade, o *graffiti* torna-se elemento propulsor da atividade turística da cidade, uma vez que o cenário de produção e projeção internacional de arte de rua no Brasil é promissor.

A efemeridade no conceito da obra de arte exposta, relacionada o desgaste natural dos materiais expostos aos fatores supracitados faz também parte da proposta conceitual do *graffiti*, que busca relacionar-se com o cotidiano do cidadão, dentro do ambiente urbano que é coletivo e de uso comum a todos. Sua manutenção ou deterioração se dá a partir do momento em que a obra permanece livre, como parte do cenário da cidade – que também modifica-se ao longo do tempo. O *graffiteiro* não pretende manter sua obra consigo, e sim doá-la à cidade como forma de valorizar este espaço e as pessoas que nela sobrevivem.

Para entendermos o *graffiti* como arte contemporânea surgida nas grandes cidades, veremos conceitos breves relacionados a intervenções urbanas e à formação das metrópoles atuais. Analisaremos ainda a pichação como parte da história do *graffiti*, de modo a entender a natureza transgressora de sua manifestação, além dos fatores que tornam o *graffiti* elemento do patrimônio cultural da cidade de São Paulo.

## 2 - A METRÓPOLE

Segundo Manco e Neelon (2005), São Paulo é considerada a Meca atual da produção mundial do *graffiti*. Ambos acreditam que a arte de rua no Brasil ostenta “um cenário único e particularmente rico” em termos de inovação artística, e entendem a cidade de São Paulo como centro atual e contemporâneo de todo este movimento. Outros autores analisados também compartilham desta opinião:

São Paulo tem o privilégio de ser a única cidade do mundo a ter um grupo de artistas [do *graffiti*] trabalhando dentro de uma coerência lingüística, com homogeneidade [...]. Conheço todas as capitais do mundo e posso garantir que São Paulo é o centro do *graffiti* ocidental (MASSEI apud GITAHY, 1999).

O tecido urbano das metrópoles é largamente utilizado na produção do *graffiti*, e isto pode ser visto por qualquer transeunte da cidade. Para compreender sua manifestação, é necessário seu surgimento hodierno.

O desenvolvimento urbano das metrópoles observado durante o decorrer dos séculos XIX e XX trouxe um intenso desenvolvimento técnico-científico para inúmeras áreas de nosso conhecimento. Profundas transformações surgiram nos campos de organização da produção e das relações sociais do homem em seu espaço de vivência, e o diálogo com o tempo e os indivíduos ao seu redor passa a ser plural, diferenciado.

As cidades adquiriram uma nova visualidade, em função do adensamento de prédios e do aumento significativo do volume de pessoas que começam a formar grandes multidões. O olhar do homem passa a ser fragmentado, pois se torna difícil perceber algo isolado de seu entorno. “Não há mais acesso único a um objeto, a visão é sempre múltipla, adjacente, sobrepondo outros objetos. Um mundo em que tudo está em circulação” (PEIXOTO, 1996 p. 97). Abaixo, trabalho do grupo de *graffiti* 6 no Cubo, que faz uma alusão à relação da população das metrópoles com o tempo. Ao lado, uma imagem da cidade de São Paulo.

Figura 3. Fotografia da cidade de São Paulo.

Figura 4. Trabalho do grupo de *graffiti* 6 ao Cubo, São Paulo – s/d.



3. (Fonte: <http://manualsp.com.br/dicas-para-andar-de-onibus-em-sao-paulo/>)

4. (Fonte: [http://www.zupi.com.br/index.php/site\\_zupi/view/6\\_ao\\_cubo/](http://www.zupi.com.br/index.php/site_zupi/view/6_ao_cubo/))

Segundo Hillman (1993), o simples ato de caminhar - que ele considera um movimento básico humano - não só se modificou, mas tornou-se mecanizado nas cidades. O ritmo de vida frenético do cenário urbano moldou o homem de modo a tê-lo à mercê deste bombardeio de experiências sensoriais e de caráter imagético, que vão desde propagandas políticas a anúncios publicitários, *outdoors*, panfletos, *banners* luminosos, etc.

O *frenesi* urbano aparece como resultado de um ritmo de vida imposto pela velocidade do consumismo e de outras regras e valores impostos pelo sistema capitalista, vigente nas relações humanas atuais. A constante aquisição de hábitos, somada à alienação de valores coletivos e a obsessão por bens materiais criam um indivíduo frio, que vivencia a metrópole através de uma “atitude blasé” construída pelo homem diante dos acontecimentos externos a ele, tornando-o incapaz de responder simultaneamente a todos os estímulos visuais oferecidos. Esta ausência de percepção cria na superfície da cidade um cenário real de fragmentação do olhar diante das cenas cotidianas e suas respectivas características. Neste sentido, a atitude blasé descrita por Simmel:

[...] resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que [...] são impostos aos nervos [...] até seu ponto de mais forte de reatividade por um tempo tão longo, que eles finalmente cessam completamente de reagir. Da mesma forma, [...] estiram-se os nervos tão brutalmente em uma e outra direção, que suas últimas reservas [de energia] são gastas e, se a pessoa permanece no mesmo meio, não dispõe de tempo para recuperar a força (SIMMEL, 1987 p. 15-16).

Em oposição a essa atitude de indiferença do homem citadino, poder-se-ia considerar as interferências artísticas da metrópole como uma retomada de condições de interpretação cognitiva, na qual se construirão estórias do espaço urbano, nascidas desta experiência e devolvida à cidade como forma de expressão artística, nascida de um entendimento do que seria a metrópole e de que seriam formadas as relações com sua população. A vivência do artista na metrópole, retribuída a ela através da produção de obras de arte em suas superfícies parietais, caracterizam a estética urbana de São Paulo, analisada neste trabalho.

É nesse cenário que a arte urbana assume um papel efetivo de reconvocação dos sentidos e da reflexão sobre nossa atual condição urbana. Ao se lançar nessa missão de atravessar e interferir no fluxo de vida, especialmente o cotidiano urbano, a arte negocia com o sistema vigente e, mais uma vez, retoma, de outra forma, a sua condição de força de resistência (GONZALVES e ESTRELLA, 2006 p. 7).

A produção do *graffiti* vista como arte urbana contemporânea rompeu barreiras relacionadas ao que de fato seria arte e de que forma ela estaria inserida nos movimentos estéticos clássicos. Segundo Carvalho (2010, p. 115) a transição modernidade para a contemporaneidade abriu espaço para reformulações conceituais relacionadas a estes valores estéticos, vigentes na apropriação da arte relacionada à vida cotidiana. “O efêmero, o mutável, os novos fluxos da vida urbana e toda sua gama de questões são reunidos como elementos presentes nas propostas artísticas” (FUGARETTI 2007, p. 35).

No sentido de entender a produção de arte do *graffiti* de uma forma inédita e original, uma vez que o suporte de sua produção são as ruas e não os espaços institucionais, é possível compreender formas alternativas de ambientação e interpretação de obras de arte contemporâneas, através do conceito de *site specific* e de sua relação entre obra x lugar x espectador.



O fluxo, efemeridade e experimentação fazem parte da expressão da arte contemporânea. Esses conceitos convergem para as preocupações cotidianas do mundo urbano atual atribuindo uma reformulação completa aos papéis, procedimentos técnicos, temáticas e validações estéticas. (FUGARETTI, 2007 p. 34)

Portanto, o *graffiti* surge dentro deste contexto como manifestação artística que dialoga com o coletivo através de interferências plásticas na formação do cenário urbano. A cidade se apresenta como espaço de manifestação artística contemporânea, oferecendo uma imensidade de possibilidades de suporte para sua produção, como a abundância de concreto em muros, paredes, guetos e avenidas.

### 3 - AS INTERVENÇÕES URBANAS

As intervenções urbanas são entendidas neste trabalho como interferências humanas no espaço físico das cidades, cujo caráter artístico também é transgressor. O elemento cultural de sua manifestação é intrínseco, uma vez que trata-se de “uma prática de luta, uma invasão sígnica e territorial [nas cidades], uma fala que comporta um poder mobilizador de gesto e expressão das minorias guetificadas.” (PINHEIRO, 2007 p. 180).

Ambos a pichação e o *graffiti* se enquadram neste cenário, e o último é considerado nesta pesquisa como elemento constituinte da identidade cultural das cidades, que compreende “[...] objetos e monumentos como mensageiros da cultura em ambientes onde signos e sinais estão inscritos.” (Hernandez e Tresserras, 2001 apud CARVALHO 2008, p. 17). Portanto, múltiplas possibilidades relacionadas ao elemento histórico-cultural podem surgir através do entendimento do *graffiti* como parte constituinte da memória e identidade de uma localidade. Abaixo, a opinião de Andrade e Chou (2004) acerca do patrimônio cultural inserido no espaço urbano:

“[...] o patrimônio cultural de um povo não está somente restrito ao acervo confinado em salas de museus, mas engloba também os elementos que compõem o espaço urbano, onde através da apropriação cidadina cotidiana, atualiza-se dentro dos contextos individuais de compreensão e uso do espaço da cidade” (ANDRADE e CHOU, 2004 p. 1).

Sua capacidade de transformar os espaços urbanos e de subverter os valores culturais vigentes transforma o *graffiti* em uma manifestação de caráter social, de forma a tornar-se “uma prática de luta, uma invasão sígnica e territorial [nas cidades], uma fala que comporta um poder mobilizador de gesto e expressão das minorias guetificadas.” (PINHEIRO, 2007 p. 180).

A pichação entendida como interferência urbana convive com a sociedade de São Paulo há décadas, e também representa uma manifestação vinculada às lutas territoriais das gangues e dos guetos de São Paulo. Até hoje, a pichação mantém uma relação próxima com o *graffiti*, uma vez que também é veículo de propagação de mensagens nas ruas. Ambas as manifestações utilizam-se dos mesmos materiais

para sua produção: as latas de *spray* e de tinta. Para entendermos o *graffiti*, precisamos entender também a pichação e seus preceitos. Para ilustrar a relação próxima de ambas as manifestações, seguem trabalhos de OsGêmeos que fazem referência à prática da pichação.

Figuras 5, 6 e 7. Trabalhos de OsGêmeos, São Paulo – s/d.



5, 6 e 7. (Fonte: <http://andyrodriguesartworld.blogspot.com/2010/11/inserindo-o-contexto-politico-atraves.html/>)

### 3.1 – A Pichação

A pichação enquanto intervenção urbana é baseada na necessidade de reivindicar direitos da população aos governos de natureza autoritária. Pode-se observar o início da pichação com este propósito na França, no ano de 1968.

Esse ano foi marcado por uma revolta estudantil no país, que criticava os valores burgueses vigentes na Europa de então. As proporções da revolta tornaram-se amplas, e houve uma grande greve geral da nação francesa. Além de protestar contra as instituições universitárias, exigindo melhorias na qualidade do ensino no país, a juventude juntou-se à luta pelos direitos dos trabalhadores, que reivindicavam melhorias em qualidade de vida.

No Brasil, com o cenário vigente da ditadura, houve um período de grande repressão instaurado na vida do brasileiro. Ainda que tímida e anonimamente, começaram a surgir mensagens clandestinas nos muros em São Paulo, durante a ditadura militar, reivindicando direitos e denunciando este regime político, violento e repressor. É importante ressaltar que “a ilegalidade destas escritas, tendo em vista a censura vigente, apontavam para a necessidade de vigiar e punir os seus sujeitos-autores, legitimando-se nas referidas leis, que limitavam as ações dos pichadores” (SOARES, 2008 p. 4).

Assim, a periculosidade e transgressão da ação do *graffiti* consolidou-o como forma de expressão marginal, uma vez que representava um grande risco aos seus autores, que ousavam sair pelas madrugadas de São Paulo munidos de latas de *spray* imprimindo signos visuais surgidos da imaginação e da vontade de transcender barreiras sociais através da arte; expressar-se de forma coletiva, através do que não poderia ser dito ou feito abertamente dentro daquele regime governamental, como ilustram as figuras abaixo.

Figura 8. Pichação contra a instalação do regime da Ditadura no Brasil, 1964.

Figura 9. Pichação de Alex Vallauri, 1984.

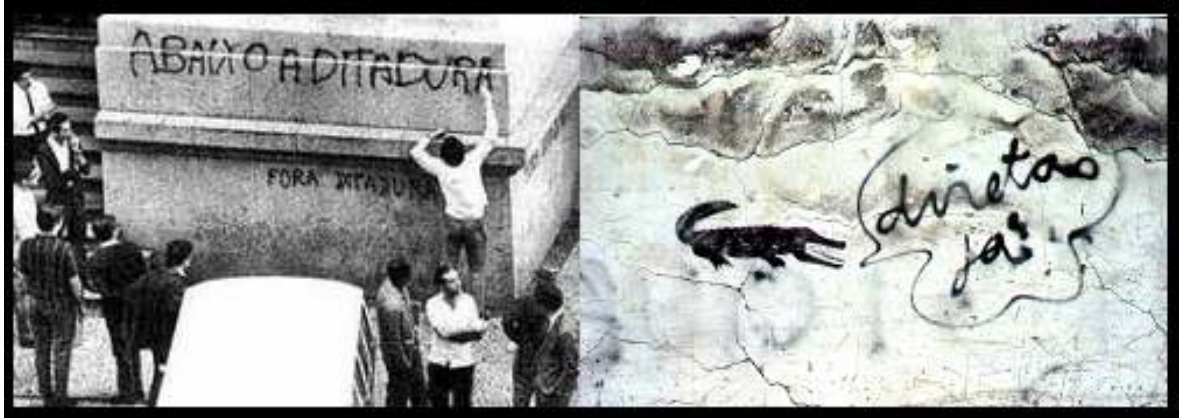


Figura 8. (Fonte: <http://www.comunistas.spruz.com/blog.htm?b=&tagged=Carlos+Minc/>)

Figura 9. (Fonte: <http://www.stencilbrasil.com.br/imagens5.htm/>)

Depois da utilização de tintas em *spray* durante a revolta dos estudantes em Paris, que viabilizou que as reivindicações que eram gritadas nas ruas fossem rapidamente registradas nos muros da cidade, a utilização deste recurso em outros contextos sociais, foi largamente difundida pelos “grupos de rua”, inclusive no Brasil. As latas de *spray* permitiam agilidade no traço e liberdade no ideal das interferências urbanas, vindo a ser o principal material de veiculação da pichação e do *graffiti*.

Ambos surgiram da ação marginal de transgredir nas ruas, na tentativa de coexistir com a metrópole. Fortemente repreendida no período da ditadura brasileira, a pichação desde então, “[...] interfere no espaço, subverte valores, é espontânea, gratuita e efêmera” (GITAHY, 1999 p.19), todas características comuns ao *graffiti*.

Pichação e *graffiti* enquanto intervenções urbanas utilizam um mesmo suporte para seu desenvolvimento – o território físico da cidade. Ainda que uma advenha das artes plásticas e outra da escrita, segundo Gitahy (1999), ambas possuem grande representação na estética das ruas, através de suas interferências em iconografias que representam o inconsciente coletivo da metrópole.

#### 4 - PICHANÇA VS. GRAFFITI

Para Gitahy (1999), o *graffiti*:

[...] dialoga com a cidade, na busca não da permanência, [...] mas de expansão, da arte que exercita a comunicação e faz propostas ao meio, de forma interativa. As cidades não são só o suporte, mas os tons das tintas e os movimentos todos do surpreendente imaginário humano (GITAHY, 1999, p.74).

De um lado, estão os grafiteiros - agentes da manifestação artística do *graffiti* – procuram ocupar e produzir um espaço nas metrópoles, dominando-a de forma simbólica. São conhecidos pela estética de sua obra. De outro, os pichadores – agentes da manifestação de protesto da pichança – cujo principal objetivo é a demarcação e a apropriação de seu espaço, passando a ser reconhecidos por estas assinaturas. Segundo Spinelli (2007b), os pichadores habitam ideologicamente a própria obra, que existem pelo ímpeto destes interventores em apropriar-se da malha urbana da cidade e deixar uma mensagem a ela: “Eu existo”.

Para Pennachin (2003):

*Graffiti*, pichança e cidade retroalimentam-se e evoluem juntos. No centro deste processo encontra-se a figura do grafiteiro e/ou pichador, habitante da cidade e em quem a cidade igualmente habita. O seu imaginário é diretamente influenciado pela vivência urbana (PENNACHIN, 2003 p.3).

O pichador, ao contrário do grafiteiro não se prende ao artístico, e sim à sua própria representatividade na pichança. No entanto, ambos trabalham com “[...] signos, [de forma a] integrar arbitrariamente a linguagem urbana das cidades”. (SPINELLI, L., 2007 (b) p.111)

## 4.1 - O *Spray*

O *spray* é o principal material de utilização de ambos, pichadores e graffiteiros, em suas intervenções visuais pelas cidades, e várias experiências foram realizadas em termos de evolução da técnica de utilização do *spray* até hoje.

Cabe observar que o *spray* criou o elo de ligação entre o *graffiti* e a pichação nas últimas décadas, tanto por questões formais quanto técnicas, a ponto de em alguns casos se (con)fundirem (PINHEIRO, 2007 p. 179).

Segundo Gitahy (1999), as tintas e vernizes deste tipo descendem do uso da tinta sob pressão de uma bomba compressora utilizada na pintura automotiva; as latas de *spray* tinham um tamanho padrão, que produzia jatos relativamente grossos. Logo, percebeu-se que desodorantes e inseticidas possuíam diferentes tamanhos de bicos, o que poderia aprimorar e variar os tipos de traço desenvolvidos. Também notou-se que extraindo um pouco de ar da lata de tinta *spray* antes de utilizá-la seu jato torna-se menos denso, e o traço conseqüentemente mais fino, o que significou maior liberdade de movimentos, permitindo também maior velocidade na execução dos trabalhos. Segundo Oliveira (2006), “[...] as técnicas adaptam-se e colaboram para esse processo criativo cronometrado, acelerado e fugaz que acompanha a velocidade da metrópole contemporânea.” (OLIVEIRA, 2006 p. 4).

As principais utilizações do *spray* no *graffiti* são: o molde vazado - feito principalmente de *stencil* e o traço à mão-livre. Há também o processo de *silkscreen*, que possibilita a reprodução rápida e serial das imagens e mensagens a serem veiculadas nas ruas.

## 4.2 - TAGS: SOPA DE LETRINHAS

Além de representar uma tentativa de interferir no sistema e modificá-lo, houve um desenvolvimento estético também nas letras utilizadas pelos pichadores. A partir de uma evolução das letras góticas utilizadas pela maioria dos interventores, surgiu a manifestação dos *tags*, considerados por Manco e Neelon (2005) como assinaturas esteticamente mais elaboradas, uma mistura híbrida entre as manifestações, as escritas da pichação e as figuras imagéticas do *graffiti*.

Segundo Spinelli (2010a), esta evolução se deu através do uso de “cores, brilho, sombra, tridimensionalidade. Mas, principalmente, na intenção de se fazer determinada intervenção visual.” (SPINELLI, 2010 (a) p.118). Os *tags* são ainda constituídos por letras que podem ou não ser inteligíveis aos observadores – dependendo da intenção do autor. Normalmente, servem como um código de comunicação entre aqueles que pertencem ao movimento dos *tags*. A “Sopa de Letrinhas” – tal como a manifestação dos *tags* é chamada – também representa principalmente a intenção do pichador de existir – só que desta vez através da capacidade de criar letras nem sempre inteligíveis ao observador comum. Os *taggers* coexistem com as cidades através da comunicação “secreta” entre seus representantes. Abaixo, figura que ilustra *tags* feitos por Ise, OsGêmeos e outros artistas.

Figuras 10 e 11. Escadaria das ruas Cardeal Arcoverde e Cristiano Viana, no Bairro de Pinheiros - s/d.



10. (Fonte: [http://farm2.static.flickr.com/1162/1430377748\\_9c59ea7200.jpg/](http://farm2.static.flickr.com/1162/1430377748_9c59ea7200.jpg/))

11. (Fonte: [http://panoptico.files.wordpress.com/2007/04/grafite\\_palhacada.jpg?w=700/](http://panoptico.files.wordpress.com/2007/04/grafite_palhacada.jpg?w=700/))



## **5 - O SURGIMENTO DO GRAFFITI COMO MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA**

A partir deste ponto, passar-se-á ao exame do histórico recente do *graffiti*, buscando um percurso retrospectivo que pretende apontar questões específicas entre o urbano e as atividades de artistas do *graffiti*, arte pública e institucionalizada.

### **5.1 Nova Iorque, década de 70**

O *graffiti* como forma de expressão artística deu seus primeiros passos como tal na cidade de Nova Iorque, na década de 1970. A metrópole nova-iorquina vivia simultaneamente um período de revolução artística trazida pela *pop art* de Andy Warhol, e uma fragmentação social advinda da não-aceitação dos imigrantes que compunham parte de sua população.

Nova Iorque é uma cidade formada por guetos, e dentro de sua caracterização social há classes menos favorecidas – isoladas geograficamente do epicentro. Segundo Franco (2009), estas camadas sociais fragmentadas foram as primeiras a intervir socialmente na superfície urbana das cidades através da pichação e do *graffiti*, fazendo emergir destas atividades uma identificação iconográfica visual coletiva, criando uma coesão social pela identidade protagonizada nas periferias de Nova Iorque.

De acordo com Manco e Neelon (2005), a forma de manifestação do *graffiti* dos anos 70 rapidamente apropriou-se dos jatos de tinta em *spray* utilizados na pichação para ocupar efetivamente a paisagem urbana daquela metrópole, existindo ideologicamente em seus espaços coletivos, principalmente nos metrô e trens suburbanos.

### **5.2 Ícones da Pop Art**

Andy Warhol criou uma arte que nasceu da utilização de símbolos-clichê para criticar a massificação e o consumo inseridos na cultura norte-americana vigente. Sua produção artística se tornou famosa pela reprodução massiva de ícones populares à época, tais como Che Guevara, Marilyn Monroe e Mao Tse Tung. Dentre seus trabalhos mais conhecidos notórios estão a banana estampada no

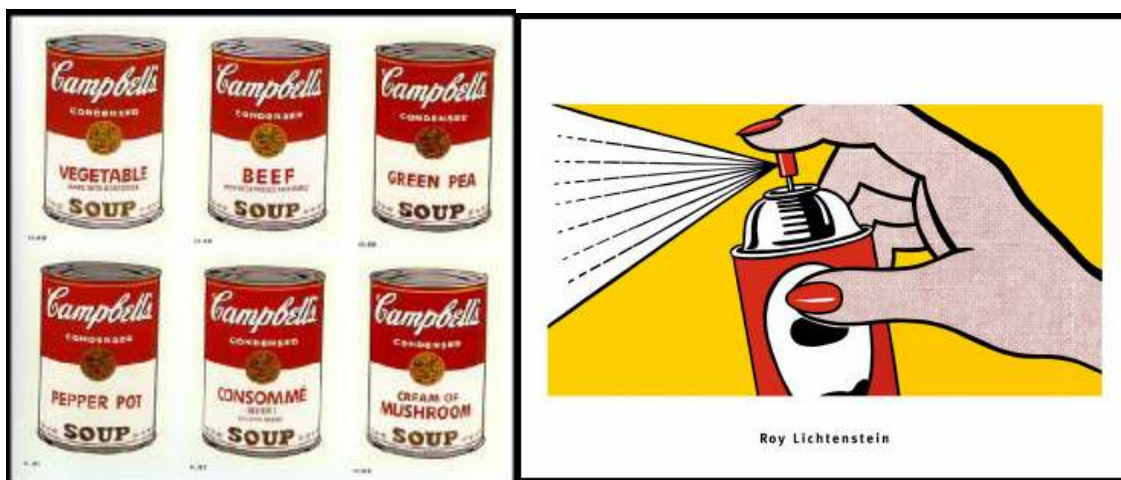
encarte da banda Velvet Underground, com quem Warhol também fez parcerias musicais.

Através de suas imagens fortemente coloridas criticando os tabus existentes na sociedade norte-americana do pós-guerra, Warhol transpôs à sua obra uma característica intrínseca àquela realidade: a efemeridade, que marcou o movimento artístico da *pop art*. Outros artistas que trabalharam com esta temática estão Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist e Tom Wesselmann.

Pela idealização de Warhol, este movimento artístico foi o maior precursor do *graffiti* enquanto forma de imprimir sistemática de símbolos de caráter coletivos nas ruas. A crítica ao consumismo desenfreado de sua época foi marcada pela ironia de sua produção visual, que utilizava a temática *kitsch* como principal abordagem – reprodução destas imagens à exaustão, que evidenciava aquilo que vinha criticar. “Warhol foi o porta-voz lúdico e satírico de uma sociedade de consumo (...), situando-se dentro do sistema mercantil, ao mesmo tempo em que o criticava pela sua própria exibição”. (Cauquelin, 2005 apud FRANCO, 2009 p. 39). Abaixo, ilustrações referentes a obras típicas da temática da *pop art*.

Figura 12. Obra de Andy Warhol, Campbell's Soup I, 1968.

Figura 13. Obra de Roy Lichtenstein. Spray, 1962.



12. (Fonte: [http://www.artbrokerage.com/artdataretail/warhol/warhol\\_campellsoup1.htm/](http://www.artbrokerage.com/artdataretail/warhol/warhol_campellsoup1.htm/))

13. (Fonte: <http://www.art.com/products/p10071364-sa-i797356/roy-lichtenstein-spray-1962.htm/>)

### 5.3 A Institucionalização

A evolução e reconhecimento do *graffiti* como arte urbana contemporânea se deu através de uma lenta apropriação do mesmo por instituições culturais e pela sociedade em geral. Ao longo das últimas décadas, o graffiti foi desenvolvido por artistas que permaneceram nas ruas ou migraram de vez para ateliês e ambientes fechados de produção. No entanto, sempre permaneceu vivo nas ruas e neste espaço, mantendo sua principal ideologia: “[...] estar na rua, seja de forma consentida ou não pelo proprietário do espaço alvo da intervenção, e ser regida pela disposição dos artistas em realizá-la, sem passar por uma encomenda.” (FRANCO, 2009 p. 28)

Muitos artistas brasileiros afirmam este caráter da arte de rua, tais como Alex Vallauri, Rui Amaral e OsGêmeos. Se entendido dentro do contexto de um espaço fechado para exposições, o *graffiti* torna-se arte urbana; mantido nas ruas, é tido simplesmente como *graffiti*.

Citando as origens da institucionalização desta manifestação artística na contemporaneidade, podemos citar Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, ambos *graffiteiros* na Nova Iorque dos anos 70.

O movimento artístico da pop art instaurado por Andy Warhol e outros criou possibilitou uma abertura do espaço institucional para os artistas supracitados, uma vez que Warhol representa grande influência na produção de ambos. Basquiat e Haring também estiveram inseridos neste movimento através da amizade com Warhol, que mantinha seu famoso loft “*The Factory*” localizado no bairro de SoHo, em Manhattan, aberto a jovens artistas interessados em discutir arte e cultura.

Esta combinação de um artista renomado com dois artistas *graffiteiros* modificou os parâmetros de se entender arte naquela época. Em 1975, foi realizada no Artist’Space, em Manhattan, uma das primeiras exposições voltada para a temática das ruas. Em 1981, o *graffiti* ganhou uma mostra chamada *New York/New Wave*, realizada no MoMa PS1 – *Museum of Modern Art*, cujo segmento dedica-se apenas à arte contemporânea.

Além de exposições nacionais, Basquiat e Haring foram projetados internacionalmente como artistas renomados. Na Documenta de Kassel de 1985, grande evento conhecido pela temática urbana inserida nas obras expostas, a dupla

representava uma grande promessa em termos de inovação artística, uma vez que subvertiam os conceitos da arte clássica, através de sua atuação nas ruas. Entender a arte neste espaço coletivo e não-preparado institucionalmente para recebê-la resultou em uma série de inovações estéticas, técnicas e conceituais acerca do entendimento do que seria ou não arte, e de que modo ela poderia ser apropriada em espaços alternativos de interpretação cognitiva.

Basquiat é conhecido por sua “agressividade” estética, e foi um dos maiores artistas nova-iorquinos da época. Começou seu trabalho de intervenção urbana em 1977, aos 17 anos. Pichando prédios abandonados da cidade ao lado de seu amigo Al Diaz, sua inscrição favorita era SAMO, traduzida como “*Same Old Shit*” – “A Mesma Merda de Sempre”, que já demonstrava o ímpeto crítico e desafiador da obra do artista. A primeira exposição ocorreu individualmente em 1982, na *Fun Gallery*, em Manhattan. Logo após, o sucesso internacional veio através do convite para expor na Galeria *Bischofberger*, na Suíça.

Embora tenha surgido como praticante da expressão do *graffiti*, muitas vezes aproximando-se da pichação como instrumento de propagação do trabalho, Basquiat substituiu o espaço urbano dos subúrbios de Nova Iorque pelo ateliê como ambiente para a realização de sua obra. O artista morreu aos 26 anos de idade, em decorrência de uma overdose. A morte precoce de Basquiat também ajudou a consolidá-lo como grande expoente da arte de rua de Nova Iorque e, conseqüentemente, reconhecido mundo afora como tal. Abaixo, algumas obras do artista, relacionadas à época de produção em ateliês.

Figura 14. Obra de Basquiat. *Pecho e Oreja*, 1982.

Figura 15. Obra de Basquiat. *Ideal* - s/d.



14. (Fonte: <http://www.soho-art.com/oil-painting/oil-painting/1316381833/Jean-Michel-Basquiat/Pecho-Oreja-c1982.html#bookmark/>)

15. (Fonte: <http://www.michel-tabanou.net/article-le-roi-basquiat-63647514.html/>)

Keith Haring foi companheiro de Basquiat e um dos interventores urbanos mais importantes da época da *pop art* nos Estados Unidos. A iconografia de sua obra é repleta de elementos de certa influência *kitsch*: uma mistura de elementos sexuais com discos voadores, pessoas, animais, pirâmides, televisões, telefones, etc. Utilizava linhas de contorno com traço grosso, tornando as suas figuras muito simples, e dava preferência às cores primárias e secundárias. Segundo Gitahy (1999), Haring descobriu nos metrô da cidade grandes painéis negros, que estavam ociosos – decidiu então animá-los com desenhos feitos com giz branco. A matriz de seus *graffiti* era a figura simples de um boneco de cabeça redonda, cujos padrões redondos e simples transformaram-se na marca registrada de sua obra.

Haring apresentou-se em 1985 na Bienal de Paris, e no ano seguinte foi convidado pelo museu alemão Charlie Checkpoint a pintar 100 metros das paredes do muro da Berlim Ocidental, e Haring contribuiu para a estilização do muro pintando uma corrente de figuras humanas de 91,44 metros. Segundo o próprio artista, “é uma cadeia interligada de figuras humanas ligadas através de suas mãos e pés. A cadeia representa a unidade das pessoas em oposição ao que simboliza o muro.

Pintei o mural com as cores da bandeira alemã: preto, vermelho e amarelo”. Abaixo, figuras referentes a trabalhos do artista.

Figura 16. Trabalho de Keith Haring em Manhattan – s/d.

Figura 17. Trabalho de Keith Haring no Muro de Berlim, 1985.



16. (Fonte: <http://www.flickr.com/photos/klimari1/4049122581/>)

17. (Fonte: <http://keithharingfoundationarchives.wordpress.com/2009/11/09/794/p://therogue.co.uk/keith-haring-an-icon/>)

Houve contribuição efetiva do trabalho de Haring na consolidação da estética do *graffiti* brasileiro. Em 1983, o artista participou da XVII Bienal de São Paulo, e produziu diversos trabalhos de rua em companhia de Rui Amaral, que fora monitor do evento naquele ano. Esteve também com Alex Vallauri e Maurício Villaça, e em 1986 expôs na Galeria Thomas Cohn, no Rio de Janeiro, junto com o artista plástico Kenny Scharff. Haring também gostava de passar suas férias em Ilhéus, na Bahia, John Howard, também graffiteiro de Nova Iorque, mantinha uma casa de veraneio com sua esposa brasileira.

## 6 - O GRAFFITI NO BRASIL

### 6.1 Primeira Geração – A Iconografia Urbana

O *graffiti* enquanto manifestação artística inserida no Brasil tem sua origem verificada na cidade de São Paulo, grande representante atual do *graffiti* no mundo. O primeiro artista-interventor urbano que se apropriou de seus preceitos foi Alex Vallauri, cuja produção iconográfica propôs também uma democratização da arte. O artista, junto a Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, Ozéas Duarte e grupo performático TupiNãoDá, dentre outros, representam a primeira geração de artistas-graffiteiros no Brasil

A intenção destas manifestações na primeira fase do *graffiti*, além de divertir seus autores, que tornavam-se amigos e faziam intervenções juntos, era reconfigurar a cidade enquanto palco efetivo de manifestações populares, de acesso a todos através das vias públicas e como instrumento de apropriação do espaço urbano como próprio do cidadão paulistano.

Na época em que estes artistas interferiam na cidade, o Brasil vivenciava o fim do período ditatorial dos anos 60, e o surgimento de movimentos pró-democracia da década de 70. O panorama político que prometia maior liberdade de participação aos brasileiros evidenciou não só a necessidade da população em participar ativamente das decisões políticas e sociais do país, como incitou um cenário de inovação artística e popular, de modo a fazer com que suas obras se tornassem parte constituinte do cotidiano dos transeuntes. Assim, cada vez mais, dialogando com outras formas de expressão, a pichação tornou-se mais elaborada, irreverente e próxima à realidade do brasileiro. Abaixo, alguns exemplos da transição da pichação ao graffiti em formato imagético, pelas mãos de Vallauri.

Figuras 18 e 19. Trabalhos de Alex Vallauri. Década de 80.

Figura 20. Stêncil de bota. Década de 80.



18. (Fonte: [http://spd.fotolog.com/photo/45/40/72/rafaelcarrilho/1214509379090\\_f.jpg/](http://spd.fotolog.com/photo/45/40/72/rafaelcarrilho/1214509379090_f.jpg/))

19. (Fonte: <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,o-rei-dos-muros-da-cidade,731979,0.htm/>)

20. (Fonte: <http://vilamundo.org.br/wp-content/uploads/2011/04/Alex-Vallauri-Bota-decada-de-1980-graffiti-sobre-recorte-em-pvc-50-x-13cm.jpg/>)

A produção artística do *graffiti* brasileiro nos trabalhos de Vallauri, Matuck e Zaidler teve grande influência do *pop art* dos Estados Unidos. Seguindo a linha da apropriação dos transportes públicos e dos guetos através de figuras imagéticas, em 1981 o grupo dedica-se a trabalhar mais assiduamente na produção de signos populares, através da utilização de *graffiti*-recortes para criar moldes e matrizes de reprodução.

Vallauri foi o precursor na arte de rua feita com máscaras e stêncils. Criando inúmeros personagens cujos elementos iconográficos surgiam aos poucos, o artista suscitava a imaginação do cidadão paulistano, que acompanhou paulatinamente o surgimento completo de seus personagens – cada qual com partes atreladas a si espalhadas pelas ruas. O conjunto mais famoso de elementos dispersos que mais tarde se tornariam uma única imagem é a “Rainha do Frango Assado”, ilustrada a seguir. As panteretas, personagens femininas surgidas da imaginação de Vallauri, também eram uma constante no cenário da cidade na época. Abaixo, ilustração de uma delas, feita por Ozéas Duarte. Trata-se de uma homenagem póstuma ao

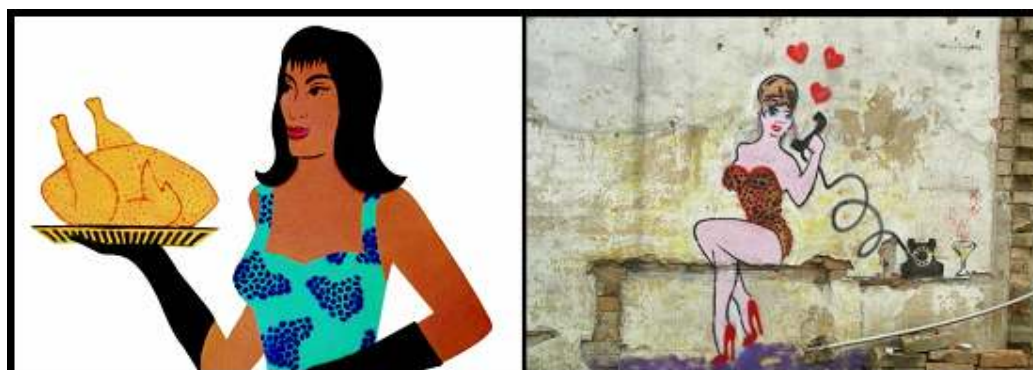


primeiro, que faleceu no dia 27 de março de 1987. Até hoje, este dia é lembrado e comemorado por artistas da cidade como “O Dia Nacional do *Graffiti*”. Abaixo, seguem alguns trabalhos de Vallauri e de outros artistas desta geração.

À bota de mulher foi acrescida de uma luva preta apontando; depois, óculos escuros estilo anos 50; na sequência, um biquíni de bolinhas; e, finalmente, surge uma bela mulher latina. A cidade foi acompanhando essa aparição, cercada de mistério, com curiosidade, passo a passo, durante os anos 70. [...] Logo, havia o *graffiti* dessa mulher apontando um frango assado. Assim, ela foi apelidada de “Rainha do Frango Assado”, feita em tamanho natural com maiô de pele de onça (GITAHY, 1999 p. 53).

Figura 21. Ilustração de Vallauri, “A Rainha do Frango Assado” – s/d.

Figura 22. Trabalho de Ozéas Duarte em homenagem a Alex Vallauri – s/d.



21. (Fonte: [http://entretenimento.uol.com.br/album/vallauri\\_album.jhtm/](http://entretenimento.uol.com.br/album/vallauri_album.jhtm/))

22. (Fonte: (<http://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/mo%E7a.jpg/>))

Figura 23. Trabalho de Alex Vallauri, 1984.

Figura 24. Trabalho de Waldemar Zaidler. Peões, Reizinho e Acrobata, 1982.



23. (Fonte: <http://www.stencilbrasil.com.br/imagens3.htm/>)

24. (Fonte: ([http://www.carlosmatuck.com.br/Gra\\_K.htm/](http://www.carlosmatuck.com.br/Gra_K.htm/)))

Vallauri trouxe mais de sete mil slides para compor a estética da produção de seus trabalhos no Brasil, advindos de seu período de estudos no Pratt Institute, em Nova Iorque, de 1982 a 1983. Além de suas máscaras, Vallauri foi um dos únicos artistas de rua de São Paulo a ter oportunidade/viabilidade econômica de transitar em cenários de arte internacionais, o que propiciou uma vivência diferenciada em inúmeras cidades do mundo. Vallauri trouxe muitas influências de suas excursões pela Europa e América Latina para seu trabalho.

Segundo Matuck, a inserção de *stencils* e máscaras na produção artística do *graffiti* brasileiro tornou-o mais sofisticado. Seu processo de formação é, contudo, bem simples: após carimbar, ampliar e recortar o desenho no tamanho desejado para a intervenção, os artistas utilizavam papel duplex para fixá-lo nas paredes, preenchendo os espaços vazios do molde com tinta *spray*. O resultado era a impressão da imagem proposta na superfície pretendida. A forma de impressão destas imagens tornou o trabalho padronizado e rápido, o que propiciava que os artistas pudessem intervir rapidamente, e de forma quantitativa nos muros e avenidas da cidade. Em um cenário cultural não-liberal para este tipo de intervenção, a rapidez é um papel importante na produção das interferências urbanas.

“Meu *graffiti* tem muita coisa de iconografia de massas [...], que já estão no inconsciente coletivo. Tento simplificar ao máximo, para fazer da imagem uma identificação imediata” (VALLAURI apud PONTES e VASSÃO, 2004).

Conforme citado no caso de Vallauri, o principal objetivo das intervenções urbanas através do *graffiti* era a democratização da arte, através do espalhamento de uma iconografia presente no cotidiano popular, inserida em espaços também propostos para atender as massas. Através de sua apropriação e curiosidade, os cidadãos tornavam-se parte da obra. Neste sentido, segundo Gitahy (1999), “o *graffiti* veio para democratizar a arte na medida em que acontece de forma arbitrária e descomprometida com qualquer limitação espacial ou ideológica.” (GITAHY, 1999 p. 13).

Vallauri foi o primeiro artista plástico a trabalhar na produção de imagens no espaço urbano de São Paulo e ter êxito também em espaços institucionais de arte, trabalhando com a temática *kitsch* nestes dois ambientes.

O artista participou em 1985 da XVIII Bienal Internacional de São Paulo, cuja temática era “Arte e Vida”, mostrando ao público freqüentador da instituição, pela primeira vez, o mundo imaginário da “Festa da Rainha do Frando Assado”.

Vallauri idealizou propostas museológicas diferenciadas para esta mostra, ocupando vários andares do Pavilhão da Bienal. Desde o térreo, a “Casa da Rainha do Frango Assado” era composta de aspirador de pó, geladeira, carrinho de bebê e até um automóvel, sempre estampados de oncinha, elemento *kitsch* utilizado na obra do artista.

No momento de realização da Bienal, Vallauri se propôs a fazer uma intervenção estética também no espaço externo ao edifício da Oca, situado ao lado do prédio da exposição. No entanto Oscar Niemeyer, idealizador no projeto arquitetônico, não o permitiu. Anos mais tarde, o artista plástico José Roberto Aguilar cobriu s exteriores da Oca com uma grande pintura, confirmando a natureza visionária de Vallauri, que enxergava possibilidades de intervenção artística à frente de seu tempo.

Em 1981, o artista recebe um convite de Fábio Magalhães, então curador da Pinacoteca do Estado para participar da exposição “Muros de São Paulo”. Em 1983, realiza uma exposição chamada “*Graffiti* em Nova York” no Café Paris, no bairro do Butantã. As obras mostradas nessa ocasião eram fotocópias coloridas à mão, mostrando personagens que estavam presentes nas ruas. Em texto sobre a exposição, a organizadora do evento diz: “Alex Vallauri convida a nos dispor a decifrar e interpretar algo sobre a vida e os costumes dos habitantes de uma grande metrópole” (Vassão, 1983 apud Franco, 2009 p.34). Maria Cecília França Lourenço, atuando na Pinacoteca, o integrou na exposição “Proposta para os Anos 80: Normal e Acima”, em 1984.

Carlos Matuck também trabalhou com a orientação lúdica das histórias em quadrinhos em sua obra A silhueta do "Reizinho" da "La Contestazione di sua Maestá", de Otto Soglow e outros desenhos famosos como o Tintin e o Ladrão, de autoria do Hergé, começaram a surgir ilustrados nos muros da cidade – a princípio ao longo da rua São Vicente, no bairro do Bixiga. Segundo o artista, “[...] essa coisa de levar os quadrinhos para a rua, no tempo da intervenção urbana, era, na minha cabeça, uma espécie de protesto editorial.” (Carlos Matuck, entrevista concedida em 16 de maio de 2006).

Em pouco tempo, este trabalho de rua despertou a curiosidade do amigo Waldemar Zaidler, que trouxe ao cenário do graffiti maior preocupação acerca das técnicas estéticas que estavam sendo utilizadas nas intervenções urbanas: passou a considerar o desenho e pintura em ambientes livres, tais como elementos fundamentais à composição da imagem, como luz, material, escala e tamanho, além de procurar entender a reação do público a estas novas obras.

Ozéas Duarte, inspirado na possibilidade de utilizar as ruas enquanto suporte de exposição de arte, criou uma série de trabalhos intitulada como “Museu de Rua”, na qual eram propostas releituras de grandes artistas plásticos brasileiros, tais como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret e Anita Malfatti. A idéia original no início de sua carreira era “[...] brincar com a questão, você não precisa ir a um museu”. (Ozéas Duarte, entrevista concedida em 07 de junho de 2010). O artista produz trabalhos até hoje, conforme podemos observar nas figuras a seguir.

Figura 25. Trabalho de Ozéas Duarte. Série “Seja feliz, mate um político!”, 2007.

Figura 26. Trabalho de Ozéas Duarte. Série Vandalice, 2007.



25 e 26. (Fonte: [http://www.zupi.com.br/index.php/site\\_zupi/view/ozeas\\_duarte\\_aka\\_ozil/](http://www.zupi.com.br/index.php/site_zupi/view/ozeas_duarte_aka_ozil/))

Rui Amaral começou a pintar São Paulo com apenas 15 anos de idade, em 1976. Suas primeiras excursões pela cidade lançavam nas paredes do bairro de Pinheiros o nome “Patrulha Canábica”, feita com uma máscara de *stencil*. Anos depois, junto com José Carratu e Jaime Prades formou o principal expoente do

grupo TupiNãoDá, primeiro coletivo de artistas de rua do Brasil. Seu principal objetivo enquanto grupo interventor era demonstrar a força social da arte nas ruas através de “performances urbanas como instrumento de afirmar a liberdade de expressão no contexto da redemocratização política do país” (KNAUSS, 2001 p. 346). O coletivo de artistas TupiNãoDá suscitou a valorização de espaços degradados ou desprestigiados no ambiente urbano, percebidos pelo grupo como ambientes propícios para interferências coletivas que incluíam pintura, dança e formações de “grupos de rua”. Seu nome surgiu de um poema de Antonio Robert de Moraes, um dos fundadores do grupo: “Você é Tupi daqui / Ou é Tupi de lá / Você é Tupiniquim / Ou TupiNãoDá?”. Abaixo, trabalho de Rui Amaral e foto antiga do grupo ao qual pertenceu.

Figura 27. Trabalho de Rui Amaral – s/d.

Figura 28. Grupo Tupi-Não-Dá. Zé Carratu, Rui Amaral e Alberto Lima, 1984.



27. (Fonte: <http://vejasp.abril.com.br/especiais/grafites-em-sao-paulo/>).

28. (Fonte: <http://www.art-bonobo.com/pablodigiulio/retratos16.html/>)

Um dos grandes trabalhos de graffiti em São Paulo é de autoria de Amaral, feito ao longo da Avenida das Clínicas, no famoso Buraco da Paulista. As figuras de seu personagem mais conhecido, o Bicudo, convivem com a paisagem urbana de São Paulo há 18 anos, representando um dos *graffiti* mais antigos da cidade, que pode ser observado a seguir.

Figura 29. Trabalho de Rui Amaral no Buraco da Paulista – s/d.



(Fonte: <http://www.artbr.com.br/ruiamaral/>)

O “3Nós3”, formado por Hudinilson Júnior, Mário Ramiro e Rafael França representa outro grupo importante na história das intervenções urbanas de São Paulo. No início da década de 80, tinham propostas de ocupar literalmente os espaços da cidade fazendo com que seus trabalhos tornassem-se ‘interspersões’ do espaço urbano. O grupo foi responsável por ações que questionaram as possibilidades de arte consumadas fora de seus espaços institucionalizados, como o ato que ocorreu em 1979: o grupo vedou as portas das principais galerias de arte de São Paulo com um ‘X’ em fita crepe, deixando um bilhete em cada uma delas: “*O que está dentro fica, o que está fora se expande*”.

## 6.2 Segunda Geração – A Institucionalização do *Graffiti*

Segundo Franco (2009), a segunda geração do *graffiti*, conhecida como *Old School*, é tida como a mais influente em termos de produção arte urbana contemporânea baseada nos preceitos do *graffiti*.

Por intermédio do traço à mão-livre de Rui Amaral, desenvolvido através de trabalhos em parceria com Keith Haring, John Howard e Kenny Scharf, o grupo de grafiteiros da segunda geração passou por uma ruptura dos preceitos estéticos da primeira, baseada principalmente na utilização de moldes e *stencils* enquanto suporte para a criação das obras. Dentre os artistas que representam o *graffiti* internacionalmente e que participaram da Old School estão Os Gêmeos, Speto, Onesto, Vitché, Binho e Herbert Baglione.

Fascinados pelas múltiplas possibilidades plásticas que a arte do *graffiti* oferecia enquanto desenho livre recebeu adesão de muitos jovens das periferias – em função de possuírem maior presença na paisagem urbana e entender o *graffiti* enquanto

manifestação constituinte dos preceitos do *hip-hop*, segundo Gitahy (1999, p. 49). Havia um trânsito entre ambas as linguagens, permitindo com que se consolidasse a efetivação do *graffiti* enquanto manifestação cultural e de identificação daquela parcela da população, junto com os outros três elementos do movimento: o Break, o MC e o DJ, representados pela dança, pela oratória do Mestre de Cerimônias e pela música produzida dentro do movimento, respectivamente. A cidade tinha na década de 90 seus principais *points* do *hip-hop* nos Largo de São Bento, Praça Roosevelt, Ladeira da Memória, Praça da Estação do Paraíso e Centro Cultural São Paulo.

Com a preocupação de conservar o caráter social do *graffiti*, protegendo-o do olhar estigmatizado do vandalismo, artistas da primeira geração do *graffiti* tais como Maurício Villaça, Ozéas Duarte, Eduardo Castro e Hudinilson Jr idealizaram oficinas educativas de produção artística de *graffiti*, idealizadas em periferias de São Paulo. Aqui, pretendiam trabalhar com a explosão da cultura de rua do *graffiti* de uma forma que levasse benefícios e maturidade aos jovens envolvidos. Invadir a cidade de forma consciente, utilizar a arte enquanto representação de um discurso e a consciência crítica da manutenção da ideologia coletiva do *graffiti* foram alguns dos ensinamentos passados da primeira geração para as mais jovens, muitas vezes inseridas no contexto social das periferias da cidade.

No trabalho de Onesto, considerado por Franco (2009) um dos artistas da segunda geração que melhor incorpora a referência do cartoon no *graffiti*, observamos a criação de elementos originais na disposição destas imagens, que pelas mãos do artista “[...] movimentam-se pela cidade como se estivessem no storyboard de um filme”. (FRANCO, 2009 p. 60). Onesto costuma trabalhar em parceria com Cláudio Ethos, que tem seu trabalho voltado para as pinturas. Com influência do muralismo, marca seu traço pelo uso do preto e branco e pela preocupação estética com a luz e sombra de seus trabalhos. Sua primeira exposição individual aconteceu em 2007, na cidade de Grottaglie, Itália. Em 2008 e 2009, expôs em Miami e Nova Iorque. Abaixo, seguem trabalhos de ambos os artistas.

Figura 30. Trabalho de Onesto. Animais de Concreto, 2010.



(Fonte: <http://www.alexhonest.com/interferences2010.html/>)

Figura 31. Trabalho de Onesto e Cláudio Ethos, Caçadores de Besouros – s/d.



(Fonte: <http://www.alexhonest.com/interferences2010.html/>)



Francisco Rodrigo, o 'Nunca', nasceu em 1983. Iniciou seu trabalho com *graffiti* aos 15 anos com traços inspirados na cultura indígena brasileira. Algumas características que podem ser observadas no seu trabalho são as figuras marcantes e intensamente coloridas, a utilização da cidade como um meio dinâmico, a ausência da *pop art* e o figurativismo crítico. 'Nunca' utiliza frequentemente uma técnica de linhas paralelas e interligadas conhecida como malha holandesa em suas representações dos nativos brasileiros e afro-brasileiros. O artista procura inserir essas figuras, especialmente os índios, no cotidiano da cidade. Abaixo, podemos observar a temática e o tipo de traço utilizado pelo artista.

Figura 32. Trabalho de 'Nunca' no Tate Modern. Londres, 2008.

Figura 33. Trabalho de 'Nunca' na Galeria Le Feuvre. Paris, 2009

Figura 34. Trabalho de 'Nunca' no Bairro da Liberdade – s/d.



32. (Fonte: <http://dascoart.wordpress.com/page/45/>)

33. (Fonte: <http://listenrecovery.wordpress.com/category/nunca-brazil/>)

34. Fonte: <http://www.flickr.com/photos/makoto-suzuki/5155526063/>)

Já Nina Pandolfo é a grande precursora do *graffiti* feminino na cidade de São Paulo, seguida pelo grupo As Meninas. Em seu trabalho aparecem traços suaves que também dão um ar de personalidade às figuras femininas infantis e lúdicas que a artista propõe. Abaixo, podemos observar a delicadeza da artista.

Figura 35. Trabalho de Nina Pandolfo. Desejos e Sonhos, 2010.

Figura 36. Trabalho de Nina Pandolfo. Sem Título, 2008.

Figura 37. Trabalho de Nina Pandolfo. Trazendo Vida, 2008



35. (Fonte: [http://galerialeme.com/artistas\\_fotos.php?lang=por&id=46&foto\\_id=3418](http://galerialeme.com/artistas_fotos.php?lang=por&id=46&foto_id=3418))

36. (Fonte: [http://www.galerialeme.com/artistas\\_fotos.php?lang=por&id=46&foto\\_id=2889#](http://www.galerialeme.com/artistas_fotos.php?lang=por&id=46&foto_id=2889#))

37. (Fonte: [http://www.galerialeme.com/artistas\\_fotos.php?lang=por&id=46&foto\\_id=2889#](http://www.galerialeme.com/artistas_fotos.php?lang=por&id=46&foto_id=2889#))

### 6.2.1 Os Gêmeos

Os Gêmeos são um capítulo à parte na história do *graffiti* brasileiro. Além do reconhecimento internacional, os artistas trouxeram uma notoriedade inédita ao *graffiti* enquanto arte de rua – tanto nas ruas quanto em seu formato institucionalizado nos museus. O trabalho de ambos impressiona pela imponência e riqueza de detalhes, e o status que o *graffiti* atingiu após a produção de Os Gêmeos tornou-se um divisor de águas entre a visão marginal acerca da manifestação e sua valorização enquanto forma de arte urbana contemporânea.

Apesar de defender o *graffiti* nas ruas, o trabalho de OsGêmeos vem conquistando rapidamente espaços institucionais ao redor do mundo. Segundo eles, as discussões acerca da aplicação da técnica do *graffiti* utilizada também dentro dos museus cria novas possibilidades de experimentar a arte, procurar entendê-la e produzi-la de forma a ampliar também a gama de suportes propostos para tal.

Uma das vantagens em se trabalhar com espaços fechados seria ter a possibilidade de transformar o ambiente em sua totalidade. Nas palavras de Otávio, "você pode ter um trabalho tridimensional, trazer luz, música... você pode fazer a coisa toda se movimentar". No entanto, enfatizam: "Aqui dentro [não é *graffiti*], é arte contemporânea". (OsGêmeos, entrevista concedida em 25 de julho de 2006)

A história da dupla tem origem no final da década de 80, quando os irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo começaram a se envolver ainda adolescentes com a cultura *hip hop*. Frequentando os *points* da cidade na década de 90, faziam rap e dançavam *break* em companhia de DJ Hum, Thaíde e Vitché, entre outros. Apesar de seu início no *hip-hop*, os irmãos enfatizam que sua obra hoje não mais carrega suas influências.

A carreira artística de Os Gêmeos deu seus primeiros passos relacionados à definição de seu estilo plástico quando os irmãos conheceram o artista plástico e graffiteiro Barry McGee, também conhecido como Twist, em 1993. Vindo de São Francisco (EUA) para participar de uma exposição de arte contemporânea no Brasil, o artista apresentou aos irmãos o que seria uma oportunidade profissional de viver do *graffiti*, que a esta altura já tinha uma grande participação em suas vidas.

Gustavo e Otávio Pandolfo não nasceram artistas, nem possuem formação profissional em artes plásticas. A vontade de intervir no espaço das ruas surgiu da própria vivência dos gêmeos na cidade. Segundo Franco (2009), a arte de rua sem este elemento "[...] não emerge com força simbólica, aglutinadora da diversidade e da imponderabilidade do espaço público". (FRANCO, 2009 p. 50).

Em 1995, além de intervir nas ruas já com um estilo estético próprio, Os Gêmeos tiveram sua primeira experiência museológica em uma exposição conjunta de arte de rua no MIS – Museu da Imagem e do Som – de São Paulo. Um ano depois, expuseram também em galerias no bairro da Vila Madalena.

Em 2003, a dupla de graffiteiros ilustrou uma matéria na *Loomit*, revista alemã de Street Art. Esta matéria abriu as portas para sua primeira exposição individual

internacional, na galeria Luggage Store, em São Francisco (EUA). Com esta exposição, por sua vez, Os Gêmeos foram convidados para expor em 2005 na Deitch Gallery, que também representou Jean-Michel Basquiat e Keith Haring.

A exposição “*Cavaleiro Marginal*” mostrou uma série de intervenções originais proposta pelos artistas, como uma série de objetos trabalhada de modo a ambientar a exposição de uma forma esteticamente original. Pôde-se observar uma característica importante do trabalho de Os Gêmeos: sua habilidade de incorporar inúmeros detalhes às obras, tornando-as pessoais e únicas. Abaixo, seguem figuras que nos mostram como os artistas apropriam-se de espaços fechados e controlados institucionalmente para dar vida ao ambiente e a objetos inusitados, sempre com riqueza de detalhes.

Figuras 38, 39, 40, 41 e 42. Trabalhos de OsGêmeos na Exposição “Cavaleiro Marginal”.  
Deitch Gallery, 2005.



38, 39, 40, 41 e 42. (Fonte:

[http://www.deitch.com/projects/project\\_images.php?slideShowId=214&projId=157/](http://www.deitch.com/projects/project_images.php?slideShowId=214&projId=157/))

A exposição foi inteiramente pautada por esta temática: resgatar o lúdico e o fantasioso do *graffiti* feito nas ruas para instalações que remetem a isto, além da adaptação da técnica do *graffiti* a objetos alternativos dispostos no ambiente da exposição. Em 2008, a Deitch Gallery repetiu a dose e os convidou novamente, desta vez para idealizar a exposição *Too Far Too Close*. A criatividade e inovação do trabalho de Os Gêmeos foi novamente explorada na exposição, como podemos observar a seguir.

Figuras 43 e 44. Trabalhos de Os Gêmeos na Exposição “*Too Far, Too Close*”. Deitch Gallery, 2008.



43 e 44. (Fonte: <http://blogdofavre.ig.com.br/tag/os-gemeos/>)

Na primeira exposição individual no Brasil, instalações e novas propostas museológicas foram aventadas, assim como se observa em toda a obra de Os Gêmeos. “*O peixe que comia estrelas cadentes*”, ocorrida em 2006 na Galeria Fortes Vilaça foi uma exposição interativa, cuja inovação no formato da exposição já se via na fachada da galeria, transformada em uma enorme cabeça amarela pelas mãos dos artistas. Este já é um elemento que convida o visitante a entrar na imaginação

do mundo de Os Gêmeos. A exposição foi composta por murais, instalações e uma série inédita de pinturas-objeto, que retratavam um ambiente lúdico e imaginário.

Figuras 45, 46 e 47. Trabalhos de OsGêmeos na Exposição “O Peixe que comia estrelas”.  
Galeria Fortes Vilaça, 2006.



45 e 46. (Fonte: <http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2006/62-o-peixe-que-comia-estrelas-cadentes/popup/foto-0.htm/>)

47. (Fonte: <http://www.flickr.com/photos/loisstavsky/2175604800/sizes//in/faves-silvizm/>)

Desta forma, transitando de uma forma consolidada e valorizada no mercado, OsGêmeos, assim como se procura apresentar neste texto, artistas precursores de uma mudança significativamente importante na história da arte atual. Abaixo, segue um dos mais famosos trabalhos dos artistas em conjunto com Nina Pandolfo e ‘Nunca’: trata-se do Castelo de Kelburn na Escócia, datado do século XIII. A obra foi produzida em 2007 e partiu de um convite pessoal Conde de Glasgow e de seus filhos David e Alice, que pretendiam dar mais vida à edificação, aumentando a potencialidade turística da região. Sua idealização durou cerca de um mês, e custou aproximadamente R\$ 50.000,00.

O órgão nacional Historic Scotland permitiu que o *graffiti* permanecesse no castelo por um período de três anos. Findado este prazo, a família de Patrick Boyle - o supracitado conde - batalha para que a obra seja legalmente autorizada em caráter definitivo, tornando-se parte da paisagem de Kelburn.

Figura 48. Trabalho de OsGêmeos, Nina Pandolfo e Nunca no Castelo de Kelburn – Escócia.



(Fonte: <http://bocaberta.org/wp-content/uploads/2009/03/kelburn-castle-graffiti-10.jpg/>)

### 6.3 - Terceira Geração – Becos do Aprendiz e Batman

Franco (2009) afirma que a terceira fase do *graffiti* em São Paulo foi marcada por um conceito diferente dos observados nas produções anteriores. Segundo ele, apesar de o caráter coletivo estar presente em todos os momentos da produção do *graffiti*, neste instante o próprio trabalho do *graffiti* feito coletivamente concretiza-se como meta pela então geração vigente.

Tudo começou no bairro da Vila Madalena, tradicionalmente conhecido em São Paulo e cuja história tem muitos episódios relacionados ao desenvolvimento do *graffiti* enquanto arte de rua. A New School, como a geração é chamada, possui na região um ponto geográfico da cidade dedicado às suas intervenções, ao contrário do que ocorreu com as gerações anteriores, que agiam transgressivamente para imprimir suas manifestações visuais nas ruas. No decorrer desta geração, há uma preocupação educacional por parte de idealizadores de projetos de ordem civil e privada, e o alcance de resultados concretos acerca de ações que transformaram os trabalhos de arte feitos pelos *graffiteiros* em elementos de oferta turística consolidada.

Colorido por *graffiti* desde os anos 40, através dos personagens em quadrinhos feitos por Wilson Simongelli – mais precisamente a figura do Batman – o Beco do Batman (daí vindo seu nome), vem trazendo ao bairro desde a década de 80, primeiro por intermédio de Rui Amaral e John Howard inúmeras manifestações de *graffiti*, que encontraram no bairro um espaço emblemático pelo encontro de desenhos e intervenções de praticamente todas as épocas do *graffiti* na cidade. É algo parecido com um mapa iconográfico da evolução do *graffiti*.

Além do Beco do Batman, em 2002 foi empreendido um projeto chamado Beco do Aprendiz, através da iniciativa da Cidade Escola Aprendiz. Enquanto Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) a ONG no início de suas ações “[...] pretendia desenvolver projetos de intervenções urbanas na Vila Madalena [...]” (FRANCO, 2009 p. 72).

Com o projeto, o bairro tornou-se protagonista da revitalização de uma área até então degradada da cidade (entre as ruas Belmiro Braga e Padre João Gonçalves), que trouxe benefícios não só os seus moradores da região como para



os graffiteiros, que possuem um espaço reconhecidamente voltado para sua produção artística.

Gilberto Dimenstein, jornalista e diretor do Jornal Folha de São Paulo era um destes moradores, que utilizou sua crescente notoriedade na imprensa para liderar junto a Eymard Ribeiro um projeto que mudaria o entorno do bairro, transformando-o mais tarde em um dos *points* mais conhecidos e importantes do *graffiti* na cidade. Segundo ele, era preciso “ [...] estabelecer a igualdade e atender às demandas decididas coletivamente pelo grupo de graffiteiros [...] ”.

Depois das primeiras reuniões dos moradores da Vila Madalena com os graffiteiros, iniciou-se o processo das intervenções do *graffiti* no Beco das ruas Belmiro Braga e Ignácio Pereira da Rocha. A difusão do projeto e a participação dos mesmos também foram rápidas, e logo surgiram trabalhos idealizados em conjunto pelos artistas que vinham descobrindo seus próprios estilos e sendo foram influenciados pelos trabalhos observados no Beco, que transbordava diversidade de técnicas, cores e mensagens pintadas em seus muros.

Conforme os trabalhos iam se desenvolvendo, os artistas descobriam traços e influências em comum. A abstração enquanto linguagem estética aparecia na obra de vários artistas, e houve um processo produtivo de obras coletivas como não tinha se observado antes na história do *graffiti*. Segundo Franco (2009), em apenas dois meses de atividade o projeto já contabilizava com mais de 100 interventores participando e produzindo arte no Beco do Aprendiz. Para ele, uma nova forma de produzir arte de rua se consolida aqui. Abaixo, podemos observar alguns dos trabalhos presentes no cenário dos Beco do Batman.

Figuras 49, 50, 51 e 52. Beco do Batman, vários artistas – s/d.



49, 50, 51 e 52. (Fonte:

[http://viagem.uol.com.br/album/saopaulo\\_desconhecida\\_album.jhtm#fotoNav=21/](http://viagem.uol.com.br/album/saopaulo_desconhecida_album.jhtm#fotoNav=21/))

O Beco do Batman surgiu de forma espontânea, através de sua ocupação baseada no trabalho de inúmeros artistas, que já visualizavam no bairro um espaço livre de expansão para suas obras. Apesar de não possuir nenhum mecanismo formal de controle ou supervisão sobre as obras produzidas, o Beco do Batman, localizado entre as ruas Harmonia e Gonçalo Afonso, tem suas regras. Cada graffiteiro, após receber autorização do proprietário do muro, torna-se detentor daquele espaço, tendo autoridade acima do que for exposto em seu espaço delimitado. Hoje, com 54 painéis ao ar livre, torna-se um exemplo de como o *graffiti* pode conviver de forma harmônica com o cotidiano da cidade. Através deste projeto, a região “virou referência de ocupação do espaço público, um lugar criado e conservado pela própria comunidade”, afirma Baixo Ribeiro, fundador da galeria Choque Cultural.

Inúmeros artistas compõem o espaço dos Becos de suas obras, tornando difícil a tarefa de citá-los neste texto. Desde os artistas da primeira geração, como Ozéas Duarte e Rui Amaral, o espaço possui trabalhos de artistas da importância de OsGêmeos e 'Nunca', passando por novos representantes do *graffiti* como Chivitz, Highraff e Titi Freak. Considera-se, portanto, que o coletivo de artistas aqui representado compreende artistas de todas as gerações do *graffiti* em São Paulo. Abaixo, ilustrações referentes aos trabalhos presentes no Beco Escola Aprendiz.

Figuras 53 e 54. Beco do Aprendiz, vários artistas – s/d.

Figura 55. John Howard no Beco Escola Aprendiz, 2005.

Figura 56. Trabalho de Binho Ribeiro no Beco Escola Aprendiz – s/d.



53. (Fonte: <http://theurbanearth.files.wordpress.com/2008/10/beco6.jpg/>)

54. (Fonte: <http://www.dicassaopaulo.com.br/tag/beco-do-batman/>)

55 e 56. (Fonte: <http://www.stencilbrasil.com.br/imagens.htm/>)

### 6.3.1 Projetos Públicos e Privados

O *graffiti*, considerado desde sempre uma atividade marginal, vem incitando uma série de discussões relacionadas à sua apropriação da cidade como suporte ilimitado de produção. Levantando questionamentos acerca do que seria ou não interessante para o espaço urbano, o *graffiti* torna-se alvo de críticas e elogios advindos tanto do setor público quanto do setor privado, passando inclusive pela opinião da população de São Paulo e seus transeuntes. Abaixo, verificaremos algumas iniciativas voltadas à valorização – ou não – do *graffiti* enquanto arte de rua.

Segundo informações disponíveis em site oficial, a prefeitura de São Paulo regulamentou em 2007 a Lei nº 14.223, que se refere à eliminação e proibição de todo tipo de publicidade externa, como *outdoors*, painéis em fachadas de prédio, *backlights* e *frontlights*: trata-se do projeto Cidade Limpa. Através de Termos de Cooperação entre iniciativas pública e privada, a prefeitura alega que o objetivo deste projeto é fazer com que a cidade de São Paulo “[...] se torne uma galeria de arte aberta, capital mundial do grafitti, da arte pública, permitindo a expressão do chamado artista de rua.” (LIMA, 2011. Exame.com, 18 de agosto de 2008)

Conforme a Secretaria de Desenvolvimento Urbano da Prefeitura de São Paulo, o Cidade Limpa é permite, conforme as definições da Comissão de Proteção à Paisagem Urbana (CPPU), que intervenções de caráter artístico se instalem em locais na paisagem urbana onde anteriormente *outdoors* e grandes anúncios publicitários estavam fixados, conforme prevê o artigo 50 de sua respectiva lei.

O projeto-piloto foi feito pela dupla OsGêmeos, em um edifício do Vale do Anhangabaú. A obra, patrocinada pelo SESC - Serviço Social do Comércio, foi aprovada em 2009 em caráter provisório: decidiu-se que ela poderia continuar no local até a demolição do prédio. A partir dessa experiência, a SP Urbanismo – órgão responsável pelo Desenvolvimento Urbano da cidade de São Paulo, encomendou mais duas obras de arte urbana, aprovadas em caráter permanente pela municipalidade, através do incentivo voltado a patrocínios oriundos da iniciativa privada. Há uma ressalva: o painel poderá fazer menção indireta ao produto do patrocinador, mas não pode ser o tema da obra.

Figuras 57 e 58. Trabalho de OsGêmeos no Vale do Anhangabaú. O Estrangeiro, 2009.



57. (Fonte: [http://www.12ozprophet.com/index.php/os\\_gemeos/](http://www.12ozprophet.com/index.php/os_gemeos/))

58. (Fonte: <http://arteforadomuseu.com.br/#!/obra/40/>)

A partir da experiência com o trabalho com OsGêmeos, duas obras foram encomendadas em caráter definitivo: na Avenida Tiradentes, há um enorme mural de Eduardo Kobra, que retrata a cidade de São Paulo nos anos 50 (patrocinado pelo SENAC - Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial). Na Avenida Prestes Maia, a intervenção de 33 metros de altura de Daniel Melim é vista no lugar de uma empena cega, patrocinada pela KLM e pela galeria Choque Cultural.

Nascido em São Paulo, Eduardo Kobra começou sua trajetória por volta de 1987 no bairro do Campo Limpo. O aprimoramento de seus traços possui forte influência do muralismo mexicano de Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. O projeto “Muros da Memória” tem como objetivo principal modificar a paisagem urbana por intermédio da arte. O artista parece ser um dos muralistas favoritos da cidade, compondo seus trabalhos em muitos pontos-chave da cidade, participando ativamente da construção de sua paisagem urbana através dos murais patrocinados supracitados e outras obras, como pode se observar abaixo.

Figura 59. Trabalho de Eduardo Kobra. Avenida Tiradentes, 2011.  
Figura 60. Trabalho de Eduardo Kobra. Avenida 23 de Maio, 2009.



59. (Fonte: <http://www.flickr.com/photos/studiokobra/5357928911/sizes//in/photostream/>)

60. (Fonte: [http://eduardokobra.zip.net/arch2009-04-26\\_2009-05-02.html/](http://eduardokobra.zip.net/arch2009-04-26_2009-05-02.html/))

Figura 61. Trabalho de Eduardo Kobra. Avenida Consolação, 2011.



(Fonte: <http://www.flickr.com/photos/studiokobra/6267965526/sizes//in/photostream/>)

Figura 62. Trabalho de Eduardo Kobra. Avenida Rebouças, s/d.



(Fonte: <http://eduardokobra.com/?p=885/>)

A galeria Choque Cultural, que possui como missão aproximar o público jovem das artes plásticas através de linguagens inovadoras, propôs um projeto de

caráter privado que envolvia uma empena cega da cidade, localizada na Avenida Prestes Maia, região da Estação da Luz de São Paulo. A empena foi pensada para se tornar uma intervenção de 33x25 metros de tamanho, idealizada por Daniel Melim, artista escolhido para o projeto. Melim foi selecionado para protagonizar o projeto, segundo os curadores da Choque Cultural, por produzir uma linguagem artística inteligível a todos, de forma a ser comunicada ao coletivo de forma democrática.

O artista preocupa-se com a composição, a distribuição de cores, a riqueza de texturas e o processo de impressão das imagens em cada trabalho. Apropriando-se de figuras clichês, as retrata de maneira simbólica, procurando demonstrar ora ironia, ora ingenuidade, que mostram como estamos sujeitos a apelos relacionados a propagandas e modos de vida clichê. Em parceria com a empresa KLM e através de seu patrocínio, o artista apropriou-se de uma figura conhecida da *pop art* e transformou a paisagem urbana da região da Luz, centro de São Paulo, com uma enorme reprodução da obra de Roy Lichtenstein.

Figura 63. Trabalho de Daniel Melim. Av. Prestes Maia, 2011.



(Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/938016-artista-pinta-painel-gigante-em-predio-no-centro-de-sao-paulo.shtml/>)



Daniel Melim nasceu em 1979 em São Bernardo do Campo, e utiliza elementos estéticos relacionados à influência da *pop art*. Sua arte é quase sempre relacionada à técnica de pintura sobre máscaras com imagens vazadas e estêncil. Além disso, o artista apropria-se de muros mal acabados ou construções em más condições para criar texturas e composições.

Através de outro projeto com uma parcela de participação da municipalidade, a Secretaria de Estado da Cultura e o Paço das Artes autorizaram, em 2011 – sem participar efetivamente da produção ou do subsídio de materiais aos artistas – o 1º Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo (MAAU), que conta com mais de 77 obras, feitas por 50 artistas. Idealizado para as pilastras da Avenida Cruzeiro do Sul, na zona norte de São Paulo, o projeto prevê ações artísticas e educativas na região de Santana, envolvendo as intervenções dos jovens da população local. Na primeira edição do MAAU, o “Coletivo PHA” foi um dos grupos mais presentes nas obras, feitas pelos artistas Chivitz, Binho Ribeiro, Minhau, Speto, Presto, Onesto, Zezão e Highraff, entre outros.

Figura 64. 1º Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo, 2011.



(Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/984782-grafiteiros-criam-museu-aberto-de-arte-urbana-em-sao-paulo.shtml/>)

Figura 65. Trabalho de Chivitz, 1º Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo.  
Figura 66. Trabalho de Minhau, 1º Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo.



65 e 66. (Fonte: <http://polones.art.br/blog/2011/11/28/maau-sp-museu-aberto-de-arte-urbana-de-sao-paulo-2011/>)

Figura 67. Trabalho de Highraff, 1º Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo.  
Figura 68. Trabalho de Zezão, 1º Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo.

### HIGHRAFF E ZEZÃO



67 e 68. (Fonte: <http://polones.art.br/blog/2011/11/28/maau-sp-museu-aberto-de-arte-urbana-de-sao-paulo-2011/>)

Figura 69. Trabalho de Presto, 1º Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo.

Figura 70. Trabalho de Speto, 1º Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo.

## PRESTO E SPETO



69 e 70. (Fonte: <http://polones.art.br/blog/2011/11/28/maau-sp-museu-aberto-de-arte-urbana-de-sao-paulo-2011/>)

Um exemplo de projeto projetado internacionalmente que deu certo, ajudando a afirmar o nome de São Paulo como “galeria de céu aberto” foi a Street Biennale, uma mostra idealizada especialmente para a cidade que ocorreu em 2009. Com curadoria do francês Jeremy Planchon - que já havia feito um evento parecido na orla do Rio de Janeiro -, a mostra teve duração de um mês, e aconteceu de 23 de setembro a 23 de outubro daquele ano.

Artistas de todo o mundo participaram, como a artista plástica chinesa Ko Siu Lan e o franco-argelino Mohamed Bourouissa e os brasileiros Paulo Climachauska, Fabiano Gonper, Mambo, Vicente de Mello e Herbert Baglione – o último entendido neste trabalho como integrante também da terceira geração do *graffiti* no Brasil, e

portanto artista também responsável por elevar ao status do *graffiti* e de São Paulo, segundo o curador, em um “bom painel da arte contemporânea mundial”.

Herbert (Cobal) Baglione tem a preocupação de que o conteúdo de sua obra seja condizente com seu tempo, o artista acredita que por mais que seja uma arte contemplativa o trabalho deve ter algo que gere questionamentos ou diálogos. Franco (2009) relata que nas imagens produzidas por Baglione encontramos representações da sociedade de consumo em seu auge. O artista é autor de um mural localizado em frente ao Teatro Municipal, na esquina das ruas Barão de Itapetininga e Conselheiro Crispiniano, que foi feita para o projeto Street Biennale – que será especificado mais tarde. Na ocasião, o projeto reuniu artistas de várias partes do mundo, e seu trabalho foi o único a não ser apagado pela Prefeitura de São Paulo.

Figura 71. Trabalho de Herbert Baglione. One Minute of Silence, 2010

Figura 72. Trabalho de Herbert Baglione. Candle Offset Paper. São Paulo, 2010.



71. (Fonte: <http://www.herbertbaglione.com.br/#!/photostackgallery0=37>  
[colunas.revistaepocasp.globo.com/centroavante/2010/09/23/street-biennale-quando-o-museu-e-a-rua/>](http://colunas.revistaepocasp.globo.com/centroavante/2010/09/23/street-biennale-quando-o-museu-e-a-rua/>))

72. (Fonte: <http://www.herbertbaglione.com.br/#!/photostackgallery0=38/>)

## 7 - MUNICIPALIDADE E LEGALIDADE DO *GRAFFITI*

A legalidade é uma questão muito importante no âmbito do suporte jurídico que envolve a produção do *graffiti* como arte na cidade de São Paulo. Apesar do grande potencial turístico que possui por parte de sua superfície estampada, com trabalhos de artistas consagrados internacionalmente, na “cidade das artes e das bienais” a manifestação artística do *graffiti* – assim como a pichação – nem sempre é permitida ou tolerada pela municipalidade.

Conforme a Lei de Nº 9.605/98 de 12 de fevereiro de 1998, referente à Lei dos Crimes Ambientais, o Código Penal incrimina aquele que “pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano” e poderá sofrer pena de detenção de três meses a um ano, mais aplicação de multa. Se o vandalismo for “[...] realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico [...]”, a pena é de seis meses a um ano de detenção, além de multa. Segundo Spinelli, “[...] a ilegalidade força o pichador a uma relação diferenciada com o poder público, o que afirma o caráter subversivo da prática e estabelece um impasse entre indivíduo e Estado.” (SPINELLI, 2007 (b) p.115)

Em 24 de junho de 2007, a *Revista da Folha* publicou uma reportagem sobre o apagamento sistemático de obras de arte de rua efetivado pela Prefeitura, ao “limpar” os trabalhos de *graffiti* das ruas paulistanas. Em quatro meses de atuação, o projeto apagou trabalhos visuais nas ruas em mais de sete ocasiões.

Na época, o subprefeito da Sé, Andrea Matarazzo – responsável pelo projeto Cidade Limpa – disse que não havia uma iniciativa por parte da administração municipal para a eliminação do *graffiti* das ruas, e sim uma rotina de “limpeza” da cidade. Matarazzo foi o responsável direto pela indicação dos locais de *graffiti* a serem eliminados na ocasião. Também afirmou não reconhecer o *graffiti* como manifestação de arte intrínseca à cidade: “Não sabemos o valor do *graffiti*, e imagino que ninguém na Prefeitura saiba.” (Matarazzo apud FRANCO, 2009 p. 53).

Mesmo diante dos debates que se seguiram, a Prefeitura, em julho de 2008, passou uma mão de tinta cinza (cor de tinta que remete ao concreto) em cima de um dos painéis mais significativos de *graffiti* na cidade, localizado na Avenida 23 de Maio e da ligação Leste-Oeste. Idealizado por Os Gêmeos, Herbert Baglione, Vitché,

“Nunca” e Nina, o trabalho cobria uma longa extensão de muro (680 metros quadrados) e demorou três meses para ser realizado.

Os artistas se revoltaram contra o posicionamento da Prefeitura. Em pleno panorama mundial de arte de rua, que classifica a cidade de São Paulo como a Meca do *Graffiti*, a própria gestão paulistana aniquila sua produção de arte urbana através da “limpeza” da cidade. “É desrespeito. A gente pinta castelo na Escócia, [...] somos respeitados e conhecidos no mundo todo. Aqui, em nossa casa, não”, diz Otávio Pandolfo. Nina Pandolfo também critica a atitude da municipalidade de São Paulo, levantando a seguinte pergunta: a arte suja a cidade?

‘Nunca’, artista que afirma ter tido mais de 150 trabalhos cobertos pelas tintas cinza da Prefeitura, se disse indignado, e na época prometeu retaliação: “Não apagaram um mural, apagaram parte da história da arte paulista. A Prefeitura precisa se desculpar publicamente”. Diante da repercussão da ação da Prefeitura na mídia, além do descontentamento geral da população pelo apagamento de um *graffiti* que já fazia parte do cotidiano dos transeuntes da Avenida 23 de Maio, a gestão de Gilberto Kassab reconheceu ter cometido um “equivoco”. O painel havia sido autorizado no mandato da prefeita Marta Suplicy, por meio do então coordenador da juventude, Alexandre Youssef.

Gilberto Kassab procurou Os Gêmeos em 2008 e os contratou para idealizar um novo painel na avenida, em substituição ao antigo que tinha sido “lamentavelmente perdido”. A nova obra – que não incluiria o restante dos artistas presentes no mesmo painel – foi custeada pela Associação Comercial de São Paulo, no valor de 200 mil reais.

Este tipo de episódio evidencia um impasse muito grande em termos de apropriação do patrimônio cultural urbano como elemento de promoção turística da cidade de São Paulo. Para que se tenha um reconhecimento da obra no local seria necessário “[...] que o poder público mostre para a comunidade seu cuidado com o bem cultural que faz parte do patrimônio da cidade.” (OLIVEIRA, 2006 p. 33).

Figura 73. Trabalho de Os Gêmeos, Nina e Nunca. Avenida 23 de Maio, 2008.



Figura 74. Trabalho de Os Gêmeos, Nina e Nunca. Avenida 23 de Maio, 2008.



73. (Fonte: <http://www.flickr.com/photos/arteforadomuseu/5877965381/>)

74. (Fonte: <http://www.flickr.com/photos/arteforadomuseu/5877965381/>)

## 8 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos tempos, as cidades urbanas passaram por uma série de transformações, que vão desde suas relações sociais até as características de seu espaço físico. Este tipo de cenário plural mantém-se como reflexo da cultura local, principalmente em ambientes cuja estrutura coletiva permite que atrativos culturais sejam cultivados.

O *graffiti* como parte constituinte da paisagem urbana de São Paulo respeita a definição de patrimônio cultural, e pode ser vinculado à sua oferta cultural e econômica da cidade, por ter capacidade de se tornar um “elemento potencializador de novas dinâmicas socioeconômicas como meio de desenvolvimento sustentável” (CARVALHO, 2008 p. 103).

Uma vez que uma grande metrópole como São Paulo, conhecida internacionalmente como pólo cultural e econômico do Brasil puder se mobilizar em função do fortalecimento de novos espaços e formas de cultura, sua municipalidade poderia se beneficiar – e muito – dos usufrutos de uma nova relação com seu tecido urbano. O *graffiti* valorizado como arte urbana contemporânea cria novas possibilidades e estratégias de explorar a cultura e seu papel nas grandes metrópoles, de modo a apropriar-se dos fluxos e do movimento intrínsecos a estes espaços como forma de consolidar a imagem da cidade de São Paulo de quaisquer formas que a municipalidade pretender.

Com um acervo riquíssimo espalhado em suas ruas, a prefeitura de São Paulo, depois de inúmeros exemplos bem-sucedidos relacionados ao graffiti, tais como mostras, bienais e exposições além da unânime valorização de nossos artistas no cenário de produção de arte urbana contemporânea, continua a apagar sistematicamente estes grandes trabalhos, idealizados para fazer parte do cotidiano da população de São Paulo, através de sua instalação em pontos estratégicos da cidade. Há ainda nos bairros periféricos, cujas paredes estão repletas de manifestações escritas e imagéticas, que além de sua oferta estética possuem uma espécie de potencial antropológico, uma vez que é possível interpretar e entender o modo de vida do homem paulistano olhando para o que suas mensagens e produções imagéticas nos querem dizer.



Deve-se considerar que o *graffiti* cria possibilidades não só culturais, mas econômicas, o que de certo modo poderia modificar a atitude atual da municipalidade perante sua manifestação. Há um grande interesse por parte da esfera internacional em conhecer a cidade e entender como estes trabalhos se dão e de que forma eles se fazem parte do cotidiano de sua população. Aqui, podemos perceber que o *graffiti*, se vinculado à oferta cultural que São Paulo já possui em função de seus grandes espaços de cultura - museus, teatros, cinemas e galerias de arte –, poderia consolidar seu enorme potencial turístico, que se planejado corretamente e de forma inovadora pode alçar a cidade a novos patamares de cultura.

O turismo é uma atividade que contribui para a preservação do patrimônio urbano e seus recursos, e valoriza o espaço e a identidade local através da preservação baseada em sua produtividade econômica. No caso de São Paulo, uma das maiores cidades do mundo, com o maior movimento de turismo de negócios da América Latina, o produto turístico agrega força à imagem da cidade e atrai potencial de competitividade perante investimentos e prospecção econômica aos grandes centros urbanos.

O processo de intervenções urbanas para o desenvolvimento e a internacionalização de destinos turísticos compreende as variáveis de sua paisagem e patrimônio cultural, além das estratégias que podem “reforçar a imagem pública, dar sustentabilidade à cidade, melhorar a qualidade de vida, atrair investimentos (...) tornar-se centro cultural e/ou turístico regional e/ou internacional” (ÁLVARES, 2007 p. 13)

Transformar os recursos patrimoniais em produtos turísticos que respeitem a teoria do desenvolvimento sustentável, sua preservação e sua manutenção é garantir o direito a todos de usufruir de sua herança cultural. Para isso, é necessário desenvolver um planejamento de desenvolvimento turístico que [...] promova a colaboração entre o setor público e privado; leve em conta os interesses da comunidade local, estabeleça uma cooperação local e regional que envolva aspectos como a promoção conjunta e a comercialização (Tresserras, 2005 apud CARVALHO, 2008 p. 103).

Deste modo, o turismo apresenta-se como forma de valorizar o *graffiti* como arte consolidada nas ruas, fortalecendo o panorama de produção artística na cidade e contribuindo para a consolidação de São Paulo enquanto cidade-global produtora de arte urbana contemporânea.

Ainda que haja uma série de exemplos de como o *graffiti* pode ser algo interessante a ser explorado pela municipalidade da cidade, São Paulo ainda não se apropriou completamente desta manifestação, ignorando seu caráter inovador e criativo. Prevendo o *graffiti* por lei como crime de ordem ambiental, a postura da municipalidade não condiz com as oportunidades que o cenário promissor que o *graffiti* cria, o que evidencia a não-preparação dos gestores públicos visionar São Paulo como palco de uma grande evolução econômica, cultural e turística, uma vez que o *graffiti* é considerado por muitos como uma arte que vem para transgredir os padrões vigentes. A pluralidade, a coletividade e a democracia do acesso às obras rompem com a idéia de que arte só deve ser apreciada se sistematicamente proposta em um ambiente preparado anteriormente para sua interpretação “correta”, o que acontece museus e espaços fechados/controlados institucionalmente.

O *graffiti* é uma arte livre, tanto em sua temática quanto em sua instalação, que se apropria de série de suportes originais espalhados no próprio território físico das cidades, e a transação entre o pensamento de interpretar o que é arte e como ela pode ser proposta em espaços inovadores pode ser o grande estopim para algo realmente especial para a cidade de São Paulo. Infelizmente, o *graffiti* ainda não é visto desta forma. Aqui, surge uma questão importante: como entender o *graffiti* como produto turístico sem o apoio pleno de leis culturais, protegendo-o como tal? Como poderíamos criar planos estratégicos de valorização de espaços públicos ou de atração internacional à cidade se a atividade do *graffiti* – a base para tal – for considerada ilegal constitucionalmente?

A cidade de São Paulo possui não só artistas competentes para ser consolidada como a Meca do *graffiti* contemporâneo, mas é dotada de espaço físico, ideológico e cultural para ser reconhecida como tal. A expressão inovadora e política do *graffiti*, aliada ao desenvolvimento estético de seus traços, procura estar sempre à frente do seu tempo, mantendo-se fiel aos seus preceitos originais: estar nas ruas, sujeitas a intempéries e influências externas, que podem destruir ou dialogar com a obra.

Levantar um questionamento acerca da atividade turística agregada à produção artística do *graffiti* é uma forma de analisar, através de definições e exemplos de como a cidade/municipalidade pode e deve aceitar/integrar a

manifestação do *graffiti* como algo benéfico, para si e para a atividade do turismo. Enquanto atrativo ligado à paisagem urbana da cidade, o *graffiti* possui imenso potencial turístico, pois é uma forma de arte apreciada em ambos os espaços abertos e fechados, por uma série de públicos que, distintos, apreciam o *graffiti* tanto dentro de sua proposta institucional quanto em sua forma intencionada, que pretende ser consumida com os olhos, gratuitamente, de maneira efêmera.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVARES, Lúcia Capanema. **Planejamento e Gestão para a internacionalização de cidades**: um modelo de análise aplicado ao caso de Belo Horizonte, 2007.
- ANDRADE, José Roberto de Lima; CHOU, José Walter Teles. **Intervenção Urbana e Patrimônio Cultural**, 2004.
- CARVALHO, Ana Cristina Barreto de. **Gestão de Patrimônio Museológico**: as redes de museus, 2008.
- ESTRELLA, Charbelly; GONZALVES, Fernando do Nascimento. **Comunicação, cidades e invasões artísticas**, 2006.
- FRANCO, Sérgio Miguel. **Iconografias da MetrÓpole**: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo. São Paulo, 2009.
- FUGARETTI, Sylvia. **Arte e Meio Urbano**: Elementos de Formação da Estética Extramuros do Brasil. São Paulo, 2007.
- GITAHY, Celso. **O que é Graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- HILLMAN, James. **Cidade & Alma**; coordenação e tradução Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- KNAUSS, Paulo. **Grafite Urbano Contemporâneo**. In: TORRES, Sônia (org.). **Raízes e Rumos**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001.
- MANCO, Tristan; NEELON, Caleb (orgs.) **Graffiti Brazil**. Londres: Thames & Hudson, 2005.
- OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. **Lendo a metrÓpole comunicacional**: culturas juvenis, estéticas e práticas políticas. São Paulo, 2006.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.
- PENNACHIN, Deborah Lopes. **Signos Subversivos** - Das Significações de Graffiti e Pichação: MetrÓpoles contemporâneas como miríades sígnicas. Belo Horizonte, 2003.
- PINHEIRO, Luizan. **Grafite**: Submissão, asfixia e blá blá blá. 2007.
- PONTES, Maria Adelaide do Nascimento; VASSÃO, Maria Olímpia de Mello. **Alex Vallauri: trajetória passo a passo**. Revista D'Art, nº2. São Paulo, 2004.
- SIMMEL, Georg. **A metrÓpole e a vida mental**. In: VELHO, Otávio G. (Org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Guanabara: 4ª edição, 1987.

SPINELLI, João J. *Alex Vallauri - Graffiti: fundamentos estéticos do pioneiro do graffiti no Brasil* – São Paulo: BEI Comunicação, 2010 (a).

SPINELLI, Luciano. **Pichação e comunicação: um código sem regra.** Rio de Janeiro, 2007 (b).

SOARES, Thiago Nunes. *Escritas da cidade: as pichações no combate à ditadura civil-militar.* João Pessoa, 2008.

\_\_\_\_\_. Lei Federal nº 9.605/98 de 12 de fevereiro de 1998. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

AGORA SÃO PAULO. São Paulo libera grafites patrocinados. **AGORAUOL.com.br**, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.agora.uol.com.br/saopaulo/ult10103u960855.shtml/>> Acesso em 27 nov 2011.

ALEX Vallauri: trajetória passo a passo. **STENCILBRASIL.com.br**, São Paulo, 2008. Disponível em: <[http://www.stencilbrasil.com.br/textos\\_2.htm](http://www.stencilbrasil.com.br/textos_2.htm)> Acesso em: 03 out 2011. (a).

ALEX Vallauri, postgraffiti em São Paulo desde 1978. **URBANARIO.es**, 2011. Disponível em: <<http://urbanario.es/archives/413>> Acesso em: 03 out 2011. (b).

ALZUGARAY, Paula. Muralismo Paulistano. **ISTOE.com.br**. São Paulo, 25 nov 2009. Artes Visuais. Disponível em: <[http://www.istoe.com.br/reportagens/13926\\_MURALISMO+PAULISTANO](http://www.istoe.com.br/reportagens/13926_MURALISMO+PAULISTANO)> Acesso em 05 out 2011.

BATISTA, Claudio Magalhães. Memória e identidade: aspectos relevantes para o desenvolvimento do turismo cultural. *Caderno Virtual de Turismo*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 27-33, 2005.

BASQUIAT, Jean-Michel. Biografia. **BASQUIAT.com**, Nova Iorque, 2011. Disponível em: <<http://www.basquiat.com/artist.htm>> Acesso em 03 out 2011.

BECO do Batman. A maior viagem virtual pela cidade. **SP360.com.br**, São Paulo, 2011. Disponível em:

<[http://www.sp360.com.br/site/conteudo/index.php?in\\_secao=42&in\\_idioma=1&in\\_conteudo=19](http://www.sp360.com.br/site/conteudo/index.php?in_secao=42&in_idioma=1&in_conteudo=19)> Acesso em: 10 out 2011.

CARVALHO, Luciana. Beco do Batman colore o coração da Vila Madalena. **EXAME**. abril.com.br, São Paulo, 5 jul 2011. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/arte/album-de-fotos/beco-do-batman-coloreo-coracao-da-vila-madalena>> Acesso em: 10 out 2011 (b).

CARLOS MATUCK, Entrevista. Disponível em: <<http://www.desprojeto.net/site/entrevista4.html>> Acesso em: 24 out 2011.

DEITCH. **Deitch projects**. 2011. Disponível em: <<http://www.deitch.com>> Acesso em: 24 out 2011.

DUNDER, Carla. Vila Madalena: grafites fazem a fama do Beco do Batman. **VEJASP**. abril.com.br, São Paulo, 20 out 2010. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/revista/edicao-2187a/vila-madalena-grafite-beco-do-batman>> Acesso em: 24 out 2011.

ÉPOCA SÃO PAULO. Street Biennale: quando o museu é a rua. **EPOCASP**. globo.com, São Paulo, 23 set 2010. Disponível em: <<http://colunas.revistaepocasp.globo.com/centroavante/2010/09/23/street-biennale-quando-o-museu-e-a-rua/>> Acesso em: 05 nov 2011.

FOLHA, Fotografia. Street Biennale: quando o museu é a rua. **EPOCASP**. globo.com, São Paulo, 24 nov 2010. Disponível em: <<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1039-street-biennale#foto-19532>>. Acesso em: 05 nov 2011.

GRAFITEIROS criam museu de arte urbana a céu aberto em São Paulo. **G1**. globo.com, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/videos/jornal-da-globo/v/grafiteiros-criam-museu-de-arte-urbana-a-ceu-aberto-em-sao-paulo/1652025/>> Acesso em: 24 out 2011.

HARING, Keith. **Bibliografia**, 2011. Disponível em: <<http://www.haring.com/home.php>> Acesso em: 13 out 2011.

ITAÚ. **Itaú Cultural**. 2011. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm)> Acesso em: 05 nov 2011.

KLM. **Canal Oficial**. 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/user/inspiredbyKLM>> Acesso em: 10 nov 2011.

KLM apóia painel do artista Daniel Melim em São Paulo. **JORNALDETURISMO.com.br**, Rio de Janeiro, 28 jun 2011. Disponível em: <<http://www.jornaldeturismo.com.br/noticias/flashnews/40895-klm-apoia-painel-do-artista-daniel-melim-em-sao-paulo.html>> Acesso em: 05 nov 2011.

LIMA, Ana Carolina. Anúncio em grafite não é brecha na lei cidade limpa, diz prefeitura. **EXAME.abril.com.br**, São Paulo, 18 ago 2011. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/marketing/noticias/anuncio-em-grafite-nao-e-brecha-na-lei-cidade-limpa-diz-prefeitura>> Acesso em 28 nov 2011.

MALDJIAN, Mayra. Artista pinta painel gigante em prédio no centro de São Paulo. **FOLHA.com**, São Paulo, 2 jul. 2011. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/938016-artista-pinta-painel-gigante-em-predio-no-centro-de-sao-paulo.shtml>> Acesso em: 08 out 2011.

MAPA. **Arte fora do museu**. 2011. Disponível em: <<http://arteforadomuseu.com.br/>> Acesso em: 10 nov 2011.

MARQUES, Vanda. Há 50 anos o mundo acordou com o Muro de Berlim. **IONLINE.pt**, Lisboa. 13 ago 2011. Disponível em: <<http://www1.ionline.pt/interior/index.php?p=news-print&idNota=142982>> Acesso em 16 nov 2011.

MUSEU Aberto de Arte Urbana de São Paulo (MAAU). **POLONES.art.br**, São Paulo, 28 nov 2011. Disponível em: <<http://polones.art.br/blog/2011/11/28/maau-sp-museu-aberto-de-arte-urbana-de-sao-paulo-2011/>> Acesso em 08 out 2011.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DO TURISMO (OMT). **Código Mundial de Ética do Turismo**. 2011. Disponível em: <<http://ethics.unwto.org/sites/all/files/docpdf/portugal.pdf>> Acesso em 04 nov 2011.

PAÇO das artes. **PACODASARTES.org.br**, São Paulo, 2011. Disponível em: <[http://www.pacodasartes.org.br/notas/maau\\_projeto.aspx](http://www.pacodasartes.org.br/notas/maau_projeto.aspx)> Acesso em: 16 nov 2011.

PAIVA, Adriana. Os Gêmeos: Das ruas para a galeria. **BRPRESS.com.br**, São Paulo, 25 jul 2006. Disponível em: <[http://www.verveweb.com.br/jornalismo/osgemeos\\_adrianapaiva.html](http://www.verveweb.com.br/jornalismo/osgemeos_adrianapaiva.html)> Acesso em: 10 nov 2011.

PESTANA, Gabriela. Bairro Grafitado. **REVISTAEOCA.globo.com**, São Paulo, 22 jun 2009. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI78015-15223,00-BAIRRO+GRAFITADO.html>> Acesso em: 10 nov 2011.

PINTURA realista em prédio da avenida Tiradentes homenageia aniversário de São Paulo. **PREFEITURA.sp.gov.br**, São Paulo, 12 jan 2011. Disponível em:

<<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/se/noticias/?p=18488>> Acesso em: 16 nov 2011.

PIZA, Daniel. Grafites paulistanos. **ESTADÃO**.com.br, São Paulo, 02 nov 2008. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso%2cgrafites-paulistanos%2c271073%2c0.htm>> Acesso em: 16 nov 2011.

PRIMEIRO museu aberto de arte urbana do mundo. **HYPENESS**.com.br, São Paulo, 19 out 2011. Disponível em: <<http://www.hypeness.com.br/2011/10/1-museu-aberto/>> Acesso em: 1 nov 2011.

PREFEITURA de SP autoriza obras patrocinadas em fachadas de prédios. **G1**.globo.com, São Paulo, 17 ago 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2011/08/prefeitura-de-sp-autoriza-obras-patrocinadas-em-fachadas-de-predios.html>> Acesso em 05 nov 2011.

SÃO PAULO URBANISMO. Portal da Prefeitura da cidade de São Paulo. Disponível em: <[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/desenvolvimento\\_urbano/sp\\_urbanismo/](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/desenvolvimento_urbano/sp_urbanismo/)> Acesso em 05 nov 2011.

SÃO PAULO. **Site oficial de turismo da cidade de São Paulo**. 2011. Disponível em: <<http://www.cidadedesao paulo.com/sp/br/o-que-visitar/roteiros/roteiros-tematicos/roteiro-arte-urbana>> Acesso em: 04 nov 2011. (a).

SÃO PAULO. **Empresa de Turismo e Eventos da Cidade de São Paulo**. 2011. Disponível em: <<http://www.spturis.com/v7/index.php>> Acesso em: 04 nov 2011. (b).

SÃO PAULO. **Agenda de Eventos da Cidade de São Paulo**. 2011. Disponível em: <<http://www.visitesaopaulo.com/dados-da-cidade.asp>> Acesso em 03 out 2011. (c).

SILVA, Renan. Nina Pandolfo: “Ainda rola muito machismo no grafite.” **IG**.com.br, São Paulo, 4 nov 2011. Jovem. Disponível em: <<http://jovem.ig.com.br/nina-pandolfo-ainda-rola-muito-machismo-no-grafite/n1597255658218.html>> Acesso em :08 out 2011.

SITE SPECIFIC ART. Arte expandida. Disponível em: <<http://conversearteexpandida.wordpress.com/2008/07/14/site-specific-art/>> Acesso em 27 nov 2011.

TEIXEIRA, Regiane. Roteiro: murais de diferentes estilos e tamanhos. **EPOCASP**.globo.com, São Paulo, 4 jul 2011. Disponível em: <<http://colunas.epocasp.globo.com/centroavante/tag/eduardo-kobra/>> Acesso em: 05 nov 2011.



VAZ, Marina. Entrada livre. **ESTADÃO**.com.br, São Paulo, 6 out 2011. Divirta-se. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/tag/museu-aberto-de-arte-urbana/>> Acesso em: 10 nov 2011.

VILAÇA. **Galeria Fortes Vilaça**. 2011. Disponível em <<http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2006/62-the-fish-that-ate-shooting-stars>> Acesso em: 04 nov 2011.

ZUPI, Ozéas Duarte. Disponível em: <[http://www.zupi.com.br/index.php/site\\_zupi/view/ozeas\\_duarte\\_aka\\_oz/](http://www.zupi.com.br/index.php/site_zupi/view/ozeas_duarte_aka_oz/)> Acesso em: 25 set 2011.