

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**ÉRIKA SABINO DE MACÊDO**

**LEITURA DE IMAGEM, DIALOGISMO E *GRAFFITI*: CONTRIBUIÇÕES  
PARA O ENSINO DA ARTE**

**Vitória/ES  
2015**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**ÉRIKA SABINO DE MACÊDO**

**LEITURA DE IMAGEM, DIALOGISMO E *GRAFFITI*: CONTRIBUIÇÕES  
PARA O ENSINO DA ARTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Educação da Universidade Federal do Espírito  
Santo, como requisito à obtenção do título  
de Doutora em Educação.

Linha de Pesquisa: Educação e Linguagens

Orientadora: Prof. Dra. Gerda Margit Schutz-Foerste

**Vitória/ES -  
2015**

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Setorial de Educação,  
Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

M141l Macêdo, Érika Sabino de, 1967-  
Leitura de imagem, dialogismo e graffiti : contribuições para o ensino da arte / Érika Sabino de Macêdo. – 2015.  
301f. : il.

Orientador: Gerda Margit Schutz-Foerste.  
Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Educação.

1. Arte – Estudo e ensino. 2. Grafite – Arte. 3. Leitura – Imagem. I. Foerste, Gerda Margit Schutz. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Educação. III. Título.

CDU: 37

---

Dedico este trabalho ao meu marido, Marcelo,  
e ao meu filho, Gabriel,  
pelo amor, amizade e companherismo.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Regina e Marcelo (in memorian), por estarem sempre presentes, mesmo distantes.

À minha família, pelo amor constante, pelas risadas e pelos abraços que estão sempre presentes em nossos encontros.

Aos meus amigos, aos professores de Arte e aos meus alunos que contribuíram com as reflexões dessa pesquisa.

À minha amiga, Priscila Chisté, pela amizade de sempre e por ter me incentivado a começar esse trabalho.

À minha amiga, Maristela Dalbello, pelas contribuições preciosas.

Aos meus amigos da *Maison du Brésil*, pela amizade nos dias de saudade e pelo companheirismo nos dias de caminhada pelas ruas e pelos museus de Paris e de Berlim.

Aos artistas urbanos da cidade de Vitória, em especial ao *Fredone Fone*, ao *Ficore*, à *Kika* e ao *Devil*, que contribuíram com suas palavras, com suas imagens e com suas histórias.

À minha orientadora, Gerda, pelo carinho e dedicação.

Aos professores das bancas de Qualificação, pelas valiosas sugestões.

À professora Marília Amorim, pelos diálogos enriquecedores.

À professora Beth Brait, por aceitar o convite de participar da banca de defesa.

Aos funcionários do Programa de Pós-graduação em Educação - PPGE/Ufes, pelo apoio.

Quadro nenhum está acabado,  
disse certo pintor;  
se pode sem fim continuá-lo,  
primeiro ao além do outro quadro.  
Que, de certa forma, tem na tela, oculta uma porta  
que dá acesso a um corredor que leva a outra e muitas outras

João Cabral de Mello Neto

## RESUMO

A tese em questão inscreve-se na problemática que envolve a leitura de imagem no ensino da Arte no Brasil, enquanto campo conceitual e metodológico. Tem como objetivo geral elaborar uma leitura de imagem do *graffiti* de Vitória/ES, a partir do conceito de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin (1895-1975), visando a contribuir com o debate no ensino da Arte. Como objetivos específicos, o presente trabalho busca problematizar a questão da abordagem da imagem artística no ensino da arte, analisar o percurso histórico e conceitual da arte urbana, estabelecer relações entre o *graffiti*, a Arte e seu ensino, e analisar as produções do *graffiti* na cidade de Vitória - ES. Busca responder como a leitura de imagem do *graffiti*, a partir da perspectiva bakhtiniana, pode contribuir para o debate no ensino da Arte na atualidade. O estudo defende a tese de que as produções artísticas urbanas se apresentam como um rico objeto de leitura no âmbito educativo as quais, analisadas sob o ponto de vista dialógico, oferecem ao leitor uma compreensão crítica de seus aspectos históricos, expressivos e conceituais. Para o entendimento do campo educacional investigado, esta tese estabelece um diálogo com as publicações e produções teóricas relacionadas à imagem no ensino da Arte, ao *graffiti* e ao conceito de dialogismo. Nesse processo, desenvolve reflexões à respeito das tendências atuais acerca das abordagens da imagem artística na contemporaneidade e sobre a importância da formação dos professores de Arte nesse contexto. Na busca de compreender as contribuições do discurso do *graffiti* e da perspectiva bakhtiniana para o ensino da arte, investiga as produções urbanas do *graffiti* de Vitória a partir do eixo teórico-metodológico denominado *análise dialógica do discurso*. Como procedimentos para a produção de dados, utiliza como ferramentas metodológicas entrevistas semiestruturadas com os artistas urbanos, registro fotográfico das produções do *graffiti*, coleta de documentos e visitas a museus e galerias abertas de arte. Nos procedimentos de análise de dados, a pesquisa aborda as concepções bakhtinianas para a análise do discurso da linguagem investigada. A pesquisa possibilitou o reconhecimento da significativa contribuição da teoria bakhtiniana também para a análise de imagens. Permitiu a construção de um percurso analítico sobre elas, através de suas leituras dialógicas, favorecendo o conhecimento significativo e aprofundado sobre as imagens artísticas investigadas. O desenvolvimento da leitura de imagem proposta por este trabalho foi embasada em conceitos abordados em quatro obras do filósofo russo: *Estética da criação verbal*, *Marxismo e filosofia da linguagem*, *Problemas da poética de Dostoiévski*,

*Estética e teoria do romance e Para uma filosofia do ato responsável.* Algumas concepções tratadas nessas publicações constituíram o quadro teórico que engendrou a investigação sobre a arte urbana a partir de uma perspectiva bakhtiniana. O relatório da pesquisa finaliza concluindo que a abordagem do *graffiti* no âmbito educativo, a partir de uma perspectiva dialógica, contribui para o ensino da Arte na atualidade, ao gerar uma compreensão do sentido das imagens artísticas num processo que ultrapassa o nível plástico e expressivo das produções analisadas e avança em direção a um nível *extralinguístico*. Considera, assim, a imagem artística constituída pela interação de diferentes discursos, na relação com suas condições de produção e como elo em um processo de comunicação amplo. Dessa forma, a abordagem a partir da perspectiva bakhtiniana produz encontros com a imagem artística permeados pela crítica, pela pesquisa e pela reflexão.

Palavras-chave: leitura de imagem, dialogismo e *graffiti*



## ABSTRACT

This thesis addresses the problems involved in *image reading*, as a conceptual and methodological field, in the teaching of Art in Brazil. Its general objective is to formulate an *image reading* of the *graffiti* in the city of Vitória, Espírito Santo, based on the concept of dialogism proposed by Mikhail Bakhtin (1895 -1975), with a view to contributing to the debate on the teaching of Art. As specific objectives the work seeks to raise the question of the approach to the artistic image in the teaching of Art, analyse the historic pathway and concept of Urban Art, establish a relationship between *graffiti*, Art and it's teaching, and analyse *graffiti* in Vitória, Espírito Santo. It seeks to answer how the *image reading* of *graffiti*, from a Bakhtinian perspective, can contribute to the debate on the current teaching of Art. The study defends the hypothesis that urban artistic productions represent a rich reading object in the educational ambit and as such, analysed from the dialogic point of view, they offer the reader a critical understanding of their historic, expressive and conceptual aspects. To understand the educational field under investigation, this thesis establishes a dialogue with the theoretical publications and productions related to the image in the teaching of Art, to *graffiti* and the concept of dialogue. In the process it develops reflections regarding the current trends in the approaches of the artistic image in contemporary society and on the importance of training Art teachers in this context. In the quest to understand the contributions of *graffiti* and the Bakhtinian perspective to the discussion of the teaching of Art, it investigates the urban productions of *graffiti* in Vitória using the theoretical-methodological axis called *dialogic discourse analysis*. As procedures to produce data it uses, as its methodological tools, semi-structured interviews with urban artists, a photographic record of *graffiti* productions, gathering documents and visits to museums and art galleries. In the data analysis the research addresses Bakhtinian concepts for the analysis of the discourse of language investigated. The research enabled the recognition of the significant contribution of Bakhtinian theory as well as the analysis of images. It allowed the construction of an analytic pathway through their dialogic reading, encouraging meaningful and in-depth knowledge of the artistic images investigated. The development of *image reading* proposed by this work was based on the concepts covered in four works of the Russian philosopher: *Aesthetics of Verbal Creation*, *Marxism and Philosophy of Language*, *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, *Aesthetics and Theory of the Novel* and *To the Philosophy of the Responsible Act*. Some concepts dealt with in

these publications constitute the theoretical framework that engendered the investigation of Urban Art from a Bakhtinian perspective. The research report concludes that, from a dialogic perspective, approaching *graffiti* within the educational ambit contributes to the current teaching of Art and generates an understanding of the meaning of artistic images in a process that goes beyond the *plastic* and *expressive* level of the works analysed and takes us towards an *extralinguistic* level. It therefore considers the artistic image to be formed by the interaction of different discourses, in relation to their conditions of production and as a link in a broad communication process. In this way, from the Bakhtinian perspective, the approach produces encounters with artistic images, permeated by criticism, research and reflection.

Key words: image reading, dialogism, graffiti

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

A PROBLEMÁTICA .....	15
DA EXPERIÊNCIA PESSOAL .....	19
O TEMA DA INVESTIGAÇÃO .....	25

### CAPÍTULO I

<b>1 A IMAGEM NO ENSINO DA ARTE .....</b>	<b>29</b>
1.1 A ARTE E SEU ENSINO: TRANSFORMAÇÕES E DIÁLOGOS .....	29
1.2 O ENSINO DA ARTE NA CONTEMPORANEIDADE .....	37
<b>1.2.1 A questão da imagem aula de arte .....</b>	<b>37</b>
<b>1.2.2 O ensino da arte em diálogo com teóricos franceses .....</b>	<b>47</b>
1.3 A IMAGEM NOS ESPAÇOS EXPOSITIVOS .....	57

### CAPÍTULO II

<b>2 AS VOZES EM INTERAÇÃO .....</b>	<b>66</b>
2.1 A LEITURA DE IMAGEM.....	66
2.2 O <i>GRAFFITI</i> .....	69
2.3 A <i>ANÁLISE DIÁLOGICA DO DISCURSO</i> .....	73
2.4 UMA BREVE SÍNTESE .....	74

### CAPÍTULO III

<b>3 A ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA .....</b>	<b>77</b>
3.1 A CONCEPÇÃO FILOSÓFICA .....	77
3.2 AS ABORDAGENS DA INVESTIGAÇÃO .....	78
3.3 OS MÉTODOS DE PESQUISA .....	82
<b>3.3.1 Procedimentos para produção de dados .....</b>	<b>82</b>
<b>3.3.2 Perspectiva de análise: a construção do quadro teórico.....</b>	<b>84</b>

### CAPÍTULO IV

<b>4 O <i>GRAFFITI</i> E SUA HISTÓRIA: REPETIÇÕES, TENSÕES E CONTRADIÇÕES .....</b>	<b>97</b>
4.1 UM PERCURSO PELAS IMAGENS DO PASSADO.....	99

4.2 UM PERCURSO PELAS IMAGENS NA ATUALIDADE .....	111
---	-----

## **CAPÍTULO V**

<b>5 O <i>GRAFFITI</i> EM DIÁLOGO: A ARTE CONTEMPORÂNEA E SEU ENSINO</b> .....	138
--	-----

5.1 <i>GRAFFITI</i> É ARTE? .....	138
-----------------------------------	-----

5.2 A ARTE E O <i>GRAFFITI</i> : ALGUMAS APROXIMAÇÕES .....	141
---	-----

5.3 O <i>GRAFFITI</i> E O ENSINO DA ARTE EM ESPAÇOS EXPOSITIVOS .....	149
---	-----

<b>5.3.1 Ações educativas nos espaços expositivos de Paris .....</b>	<b>150</b>
--	------------

<b>5.3.2 Um olhar sobre as mediações do <i>graffiti</i> .....</b>	<b>166</b>
---	------------

5.3.2.1 As galerias e museus ocupam o espaço urbano .....	167
---	-----

5.3.2.1 A arte urbana ocupa museus e galerias .....	175
---	-----

5.3.2.3 Visitas mediadas no espaço urbano .....	182
---	-----

<b>VI O <i>GRAFFITI</i> NOS MUROS DE VITÓRIA: HISTÓRIAS, IMAGENS E DIÁLOGOS</b> .....	<b>194</b>
---	------------

6.1 UM OLHAR PARA A HISTÓRIA DO ESPÍRITO SANTO .....	195
--	-----

6.2 UM OLHAR PARA A HISTÓRIA DO <i>GRAFFITI</i> NO ESPÍRITO SANTO .....	202
---	-----

6.3 PELAS RUAS DE VITÓRIA: O <i>GRAFFITI</i> E A CIDADE .....	220
---	-----

6.4 AS VOZES NOS MUROS: CONVERSAS E HISTÓRIAS .....	235
---	-----

<b>6.4.1 conversas em torno de um beco .....</b>	<b>235</b>
--	------------

<b>6.4.2 conversas em torno de um muro .....</b>	<b>242</b>
--	------------

<b>5.4.3 conversas no espaço expositivo .....</b>	<b>253</b>
---	------------

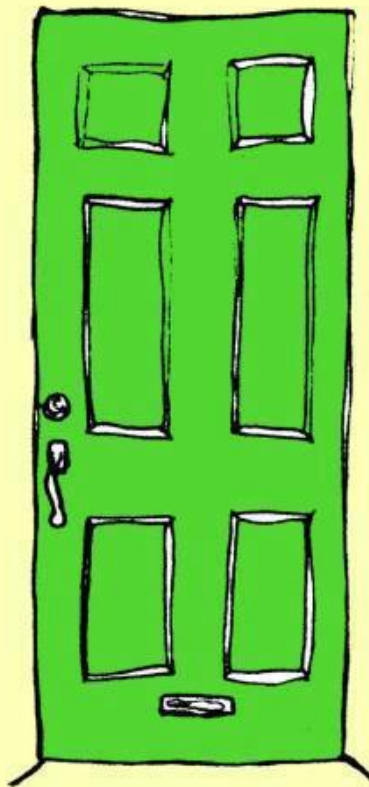
<b>5.4.4 conversas em torno do feminino .....</b>	<b>258</b>
---	------------

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>290</b>
-----------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>298</b>
--------------------------	------------

ENTRA PRA VER

MAS TIRA O SAPATO PRA ENTRAR



CUIDADO QUE EU MUDEI DE  
LUGAR

ALGUMAS CERTEZAS

## INTRODUÇÃO

*A palavra é uma espécie de ponte  
lançada entre mim e os outros*

Mikhail Bakhtin

### A PROBLEMÁTICA

O ensino da Arte no Brasil, desde a década de 80, vem sofrendo transformações epistemológicas e metodológicas que, em sua maioria, visam a promover nas aulas de Arte a formação de sujeitos críticos e conscientes de seu contexto. O debate sobre a imagem é presença constante nas discussões sobre o ensino da Arte. As discussões geraram mudanças recorrentes e reflexões diversas na forma de pensar e abordar as imagens artísticas nas escolas e nos espaços expositivos do Brasil e do mundo. Essas transformações no ensino da arte estão relacionadas diretamente com o contexto político, social e cultural. Percebe-se, então, que as mudanças no processo de criação artística, nas condições de recepção, circulação e exibição das obras se relacionam com as mudanças na dinâmica de ensinar Arte. O ato da criação artística e o ato de ensinar a Arte estão inter-relacionados. Eles precisam se manter em sintonia para que gerem uma compreensão aprofundada e potencializem transformações sociais. O presente estudo insere-se neste contexto que debate a abordagem da imagem no âmbito da educação na atualidade.

Assim como todo o processo da educação brasileira, o ensino da Arte também foi determinado por fatores políticos e econômicos (FOERSTE, 1996). A educação jesuítica privilegiava a literatura e menosprezava as atividades manuais, deixando, assim, a Arte em segundo plano. A vinda da família real, em 1808, promoveu a criação da *Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro*. No entanto, seu ensino era destinado a poucos privilegiados. Nessa instituição, os métodos tradicionais eram recorrentes nas salas de aula: desenho de observação, cópias de obras consagradas e técnicas artísticas. Havia pouco espaço para a expressão individual dos alunos e uma falta de interesse pela compreensão da imagem ou uma análise crítica de seu conteúdo, visto que o foco no

ensino da arte era a transmissão do saber técnico. O objetivo, nesse contexto, era repetir as formas de construção da imagem, atingir o domínio da linguagem e reproduzi-la.

Na República, é observada a concepção tecnicista do ensino da Arte com ênfase no desenho geométrico, visando a atender a demanda de um país que iniciava seu processo de industrialização. A queda do *Estado Novo*, responsável pela implementação de uma série de procedimentos antilibertários na educação brasileira, abriu caminho para o surgimento das ideias inovadoras da *Escola Nova*.<sup>1</sup> Além disso, a *Semana de Arte Moderna* de 1922, ocorrida em São Paulo, incentivou de maneira significativa o aspecto espontâneo da arte e o interesse pelo desenho infantil. Mário de Andrade e Anita Malfatti passaram a conduzir oficinas para crianças e jovens visando a estimular a expressividade em suas produções artísticas. Sob influência dessas ideias inovadoras, no final da década de 40, observou-se o desenvolvimento das *Escolinhas de Arte do Brasil*. O movimento, idealizado por Augusto Rodrigues, apoiou-se nas contribuições apontadas por Viktor Lowenfeld e Herbert Head sobre o desenho infantil e apresentou uma outra possibilidade para o ensino da Arte: a livre-expressão. Essa foi a primeira renovação metodológica que tinha como objetivo oferecer às crianças a liberdade e a subjetividade no processo de criação artística. As regras rígidas e o domínio técnico apurado cederam espaço para a autonomia e a originalidade na criação, visto que o foco do ensino da arte naquele momento era a expressão. No entanto, na ânsia de preservar a autenticidade genuína das crianças, essa abordagem metodológica acreditava que o contato com as obras de arte prejudicava o processo de criação e produção artística dos alunos. Dessa forma, a observação e a leitura de imagem permaneceram ainda ausentes no ensino da Arte.

A ditadura promove um retrocesso nesse contexto, retomando os procedimentos instrumentais e tecnicistas para o ensino. Com o declínio e esgotamento do regime militar, a partir dos governos de Geisel e de Figueredo, o País entra em um processo de abertura política que vai culminar com o movimento Diretas-Já, na década de 80. Esse contexto favoreceu o surgimento, no campo educacional, de numerosos estudos que apontam a escola como reprodutora do projeto político de dominação do Estado.

---

<sup>1</sup> Movimento de renovação do ensino iniciado na Europa no final do século XIX. No Brasil, teve início na década de 30 e defendia a universalização da escola pública, laica e gratuita. Seu principal idealizador foi Aníziu Teixeira que, entre outras ideias, defendia a autonomia e a liberdade do educando na condução de seu processo de conhecimento.

Segundo Foerste (2010), os educadores adquiriram na década anterior mais consciência crítica e começaram a entender a educação como ato político. Nessa época, surgem linhas de pesquisas pautadas na negação da escola e espaços alternativos para a educação. Observa-se que havia uma situação favorável para questionamentos e transformações. Nesse processo destaca-se, a historiadora e arte-educadora Ana Mae Barbosa, que foi fundamental no processo de mudança no ensino da Arte no Brasil. A autora é referência recorrente em pesquisas na área, além de ter sido pioneira nos estudos sobre a História do Ensino da Arte no País. Outro aspecto importante em seu percurso profissional e acadêmico foram suas ações na busca do fortalecimento e do reconhecimento dos profissionais de arte-educação. Suas pesquisas históricas e posteriormente epistemológicas foram definidoras de práticas e pensamentos sobre o ensino da Arte na Educação Brasileira. A autora colocou em xeque o paradigma modernista de que *arte não se ensina*, mostrando, ao contrário, a possibilidade e a importância de entendê-la como uma disciplina que possui conteúdos específicos fundamentais na formação dos sujeitos.

Arte não é apenas básico, mas fundamental na educação de um país que se desenvolve. Arte não é enfeite. Arte é cognição, é profissão, é uma forma diferente da palavra para interpretar o mundo, a realidade, o imaginário e é conteúdo. Como conteúdo, arte representa o melhor trabalho do ser humano. Arte é qualidade e exercita nossa habilidade de julgar e de formular significados que excedem nossa capacidade de dizer em palavras (BARBOSA, 1999, p. 4).

Apoiada pela DBAE (Discipline Based Art Education)<sup>2</sup> e pelas ideias de Paulo Freire, a autora apresentou, no contexto nacional, novas possibilidades para o ensino da Arte, ao contrário dos pressupostos modernistas segundo os quais a ênfase do ensino se situava na obra e na produção artística. A *Abordagem Triangular*, proposta por Barbosa (1999), enfatizava os processos de recepção e apropriação da arte. Dessa forma, o foco volta-se para os processos comunicativos e culturais das obras de arte. Para a educadora, a aula de Arte que pretende provocar uma compreensão crítica do mundo é envolvida pela leitura de imagem e pela história da arte, além da produção artística, contemplando assim as seguintes ações: o fazer, o ler e o contextualizar.

As publicações de Ferraz e Fusari (1999), Richter (2003), Pillar (1999), Franz (2003), Hernández (2000) e Barbosa (2010) foram fundamentais para o prosseguimento do

---

<sup>2</sup> Movimento teórico-metodológico iniciado nos Estados Unidos. Defendia que o ensino da Arte deveria ser baseado em quatro disciplinas: Estética, História, Crítica e Produção artística.



debate sobre a imagem no âmbito educativo e acrescentaram novos pontos de vista sobre o assunto, buscando uma aproximação com propostas contemporâneas para o ensino da Arte. Para a compreensão do que seria essa postura, aponto, de forma breve, alguns aspectos que diferenciam os paradigmas que permearam as produções artísticas do início do século XX até os dias atuais.

Como dito anteriormente, a arte moderna interessava-se por aspectos como a originalidade, a experimentação da linguagem plástica e a liberdade de criação, enquanto as produções artísticas contemporâneas se ocupam de outras concepções e valores. A abordagem de questões políticas e sociais, a dissolução de fronteiras entre arte e vida, a valorização da diversidade cultural, a interação com o espaço físico, com o espectador e com seu cotidiano são alguns tópicos recorrentes da arte contemporânea. A pesquisa e a abordagem em sala de aula de tais pontos de vista são fundamentais para prosseguir com as reflexões sobre a imagem no ensino da Arte na atualidade. No entanto, a literatura atual aponta que os valores acadêmicos e modernistas, questionados na década de 80, são ainda perpetuados de forma constante nas aulas de Arte. O ideal romântico da perfeição, do conceito de *Belo*, da genialidade, do talento e da ênfase na técnica ainda persistem no contexto educativo.

Dessa forma, a abordagem das imagens na sala de aula surge nesse contexto como aspecto importante para o desafio de manter o ensino em sintonia com propostas contemporâneas da arte. No entanto, novos problemas se apresentam: como ler as imagens artísticas? De acordo com Franz (2003), a partir da difusão da *Abordagem Triangular*, os professores de Arte buscaram um caminho teórico para desenvolver suas leituras a partir de algumas tendências principais: a gestalt, a semiótica, a iconografia e a fenomenologia. No entanto a utilização dessas abordagens sem uma reflexão crítica se tornou, no processo, limitadora das leituras elaboradas. De acordo com a autora, ler uma imagem se tornou um percurso visual por roteiros prontos e aplicados, sem levar em consideração as especificidades de cada obra e de cada público. Objetivando refletir sobre esse aspecto, apresento a seguir uma síntese do meu percurso acadêmico e profissional. Os desafios, as ações e os encontros com diferentes abordagens de leitura ocorridos nessa caminhada buscaram responder a essa questão que permanece ainda nas reflexões dos professores de Arte na atualidade: como ler as imagens artísticas?

## DA EXPERIÊNCIA PESSOAL

Durante o curso de Educação Artística na Ufes tive os primeiros contatos com pesquisadores que debatiam a questão da imagem na sala de aula. As concepções e reflexões abordadas na graduação<sup>3</sup> contribuíram de maneira determinante no início do meu percurso acadêmico e profissional. Além de professora de História da Arte, Fotografia e Semiótica, direcionei minhas pesquisas para a elaboração de materiais educativos em exposições de arte de instituições museológicas. Nessas publicações, buscava-se elaborar a leitura de imagem para aproximar o espectador das obras expostas. Analisando o caminho percorrido na criação desses materiais, percebi que havia uma busca em aprimorar as leituras apresentadas em seu conteúdo e questionava constantemente quais abordagens poderiam melhorar a compreensão e a interação com as imagens artísticas.

A primeira iniciativa nesse sentido foi denominada *Projeto de Extensão Universitária Arte&Escola*<sup>4</sup> que buscou criar um roteiro de leitura de obras de arte para a exposição *Essência e Fragmentos* do artista plástico Raphael Samú. O projeto foi realizado no *Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo* e foi apoiado nos pressupostos teóricos de Robert Willian Ott.<sup>5</sup> O grupo de pesquisa observou que o roteiro elaborado em forma de questionário não alcançou o envolvimento e a interação das crianças e jovens que utilizaram o material. Buscando avançar nesse sentido, questionávamos quais outras abordagens poderiam ser utilizadas na leitura da imagem de obras de arte.

---

<sup>3</sup> Barbosa (1999), Ferraz e Fusari (1999), Richter (2003), Pillar (1999), Franz (2003) e Hernández (2000)

<sup>4</sup> O projeto se desenvolveu em 2001, com o apoio da Prof. Dr<sup>a</sup> Maristela Dalbello, responsável pelo projeto junto à Pró-reitoria de Extensão. O projeto foi elaborado e executado pelo grupo de pesquisa composto por mim, Ana Lúcia Quintaes e Priscila Chisté. E ainda contou com a orientação de professores do Centro de Artes e Educação: prof. Júlio Tigre, Prof. Dr. Gilson Sarmento, prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Gerda Foerste e o prof. Dr. Erineu Foerste.

<sup>5</sup> O autor prespõe cinco etapas para a leitura de imagens: *descrevendo, analisando, interpretando, fundamentando, revelando*. O roteiro apresentava ao espectador questões sobre as sensações, as emoções e as impressões geradas pelos aspectos formais e plásticos das obras expostas.

Figura 1 – Capa do Roteiro de Leitura. 2000



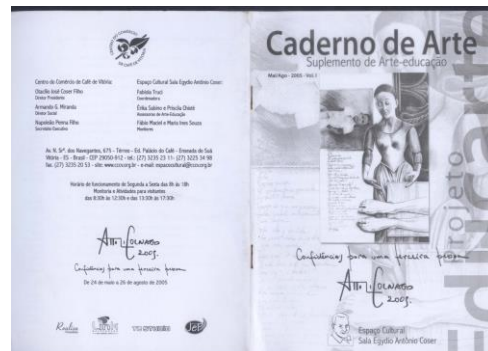
Fonte: acervo da autora

Em 2003, juntamente com Priscila Chisté, fui convidada a integrar a equipe educativa do *Espaço Cultural Sala Egydio Antônio Coser*<sup>6</sup> ou *Galeria do Palácio do Café*. Nessa instituição, trabalhei na elaboração do material educativo para as exposições, além de orientação dos monitores e formação de professores. No aprofundamento da leitura de imagem desenvolvida nos materiais para mediação do conhecimento artístico, a abordagem teórica desenvolvida para as exposições dessa instituição se afastou das propostas de Robert Willian Ott e teve como suporte teórico a semiótica peirciana. O arcabouço conceitual oferecido por essa teoria permitiu entender o processo comunicativo das imagens a partir da análise de sua construção formal. Apesar de a investigação imagética implementada permanecer no âmbito plástico da imagem, a equipe educativa, embasada pelo conceito de *leitura crítica do mundo* trazido por Freire (2011) e discutido no âmbito do ensino da Arte por Pillar (1999) e Barbosa (1999), procurou estabelecer relações intertextuais entre as imagens expostas e o seu contexto. Buscou ainda estabelecer diálogos com outras obras de arte e outras linguagens artísticas, como a literatura e a música.

---

<sup>6</sup> A equipe do setor educativo era composta por mim, Priscila Chisté e Fabíola Truci

Figura 2 – Capa do Caderno de Arte – Atílio Colnago. 2005

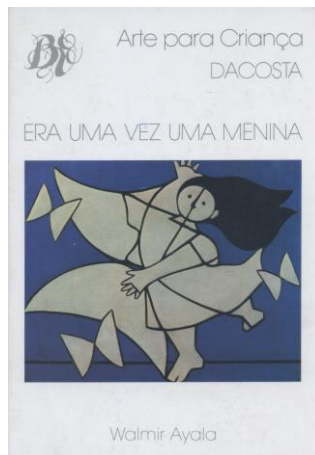


Fonte: acervo da autora

Em 2003, iniciei uma pesquisa de mestrado no programa de *Pós-graduação em Estudos Literários do Centro de Letras da Ufes*. Nesse contexto, tive a oportunidade de aprofundar a compreensão sobre o conceito de intertextualidade que me instigava no processo de criação dos materiais educativos. Na pesquisa, intitulada *Palavras e imagens: uma confluência de caminhos entre Waldir Ayala e Milton Dacosta*, analisei a relação *intersemiótica* entre as imagens artísticas e o texto em um livro de literatura infantil, sob o prisma da semiótica peirciana.

No desenvolvimento desse estudo, entrei em contato com a obra do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). Para o autor, o aspecto dialógico entre as diferentes esferas culturais é fundamental em seu processo de construção e manutenção. Ou seja, para que o ato cultural adquira sentido e significado é necessário que ele se coloque em direção e em relação à unidade da cultura: "Todo ato cultural vive, em substância, nas fronteiras; (...) Colocado fora de suas fronteiras ele se torna vazio, perde o pé, se torna arrogante, degenera e morre" (BAKHTIN, 1978, p.40). Essas ideias e conceitos contribuíram com as investigações sobre as relações intertextuais, gerando novas reflexões a respeito da leitura de imagem e influenciando assim a elaboração de trabalhos posteriores.

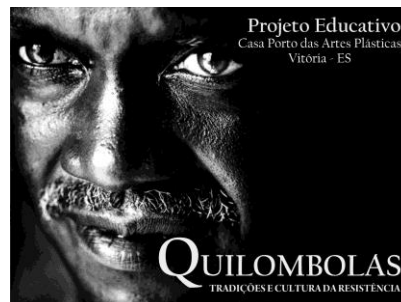
Figura 3 – Capa do livro *Era uma vez uma menina*.



Fonte: acervo da autora

Ainda trabalhando com a mesma equipe do setor educativo do *Espaço Cultural Sala Egdio Antônio Coser*, realizamos o projeto educativo *Quilombolas: Tradições e culturas da resistência*, a partir do ensaio fotográfico de André Cypriano. A leitura de imagem desenvolvida nesse material didático, solicitado pela Prefeitura de Vitória, apoiou-se nas concepções intertextuais já investigadas, estabelecendo assim relações entre as fotografias expostas e outras esferas do conhecimento, como a literatura, a música, a história e a antropologia.

Figura 4 – Capa do Material Educativo Quilombolas. 2007

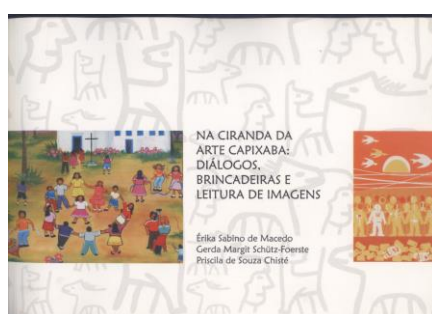


Fonte: acervo da autora

Em 2008, nossos estudos interrogavam a leitura de imagem por crianças pequenas. Uma pesquisa exploratória mostrou que pouco material educativo que mediava a imagem artística na educação infantil, estava disponível aos professores. Dessa forma elaboramos

o livro *Na Ciranda da Arte Capixaba: diálogos, brincadeiras e leitura de imagens*.<sup>7</sup> O desafio desse projeto foi trazer para o espaço da educação infantil discussões sobre a produção artística capixaba. Novamente, a leitura de imagem desse material se apoiou na semiótica peirciana. No entanto, os aspectos intertextuais se mostraram presentes por meio das relações estabelecidas entre as imagens analisadas e os textos literários elaborados especificamente para o material educativo. Além disso, buscamos estabelecer diálogos entre os aspectos formais e conceituais dos cinco artistas investigados.

Figura 5 – Capa do livro *Na Ciranda da Arte Capixaba*, 2007



Fonte: acervo da autora.

Em 2010, a mesma equipe de pesquisadoras elaborou um projeto extensão para a formação de professores de Arte no espaço museológico. O *Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo - Maes* foi o local escolhido para o desenvolvimento do projeto *Roda de conversa com Arte-educadores*. O objetivo foi estimular o professor de Arte a discutir sua prática a partir de textos teóricos sobre o ensino da Arte, além de discutir e apresentar as obras expostas na instituição. As discussões e trocas de ideias foram significativas e a *Secretaria de Cultura do Estado* nos convidou a para organizar no ano seguinte uma segunda versão: *Roda de conversa no Maes*. Nesse projeto, o objetivo foi promover discussões sobre a arte a partir da exposição da artista Beatriz Milhazes. Além dos debates, ficamos responsáveis pela elaboração do material educativo intitulado *Olhar Maes* que apresentou em seu conteúdo uma leitura de imagem apoiada na semiótica peirciana. O aspecto intertextual desse projeto foi esboçado nos roteiros de leitura que instigavam o espectador a estabelecer conexões da obra observada com outras produções culturais. Além disso, organizamos cinco palestras com assuntos que dialogavam com a

<sup>7</sup> A publicação foi elaborada juntamente com Priscila Chisté e Gerda Foerste e patrocinada pela Facitec, programa de incentivo à pesquisa da Prefeitura Municipal de Vitória.

produção da artista carioca: a Arte Urbana, a Arte e a questão de gênero, a Arte e a tecnologia, a Arte e o design.

Figura 6- Capa do material Olhar MAES. 2010



Fonte: Acervo da autora

Nessa oportunidade, convidei para a palestra sobre a Arte Urbana três artistas representativos e atuantes na cena do *graffiti* capixaba: *Ficore*, *Fredone Fone* e *Renato Ren*. O contato com esses artistas provocou novas reflexões em torno da leitura de imagem. Como pensar em uma leitura de imagem para produções artísticas contemporâneas que são expostas nas ruas? Como abordar imagens proibidas e em constante desaparecimento nas aulas de Arte? O meu contato com o *graffiti* teve início ainda na juventude. Durante viagens e caminhadas pelo espaço urbano, registrei de forma recorrente essas produções. Posteriormente, em minhas aulas de História da Arte sempre busquei inserir imagens e questionamentos sobre essa manifestação artística. Esses aspectos demonstram que eu já percebia a importância da arte urbana no âmbito cultural e educativo. No entanto ainda não havia investigado de maneira aprofundada o tema.

Ao mesmo tempo, os estudos bakhtinianos passaram a fazer parte das rodas de conversas organizadas no museu e sinalizavam para a importante discussão em torno dos processos sociais que engendram a produção dos discursos. Nesse sentido, as aproximações gradativas com o conceito de intertextualidade observadas na elaboração dos materiais educativos citados anteriormente me instigaram a buscar um aprofundamento teórico. Retomei, portanto, as ideias e os conceitos bakhtinianos que haviam sido investigados de

forma breve durante o desenvolvimento da pesquisa de mestrado. O desenvolvimento dessas reflexões iniciais culminou no desenvolvimento desta pesquisa.

## O TEMA DA INVESTIGAÇÃO

A partir dos aspectos apontados pela problemática e dos questionamentos surgidos no percurso acadêmico e profissional, a pergunta que norteia esta investigação é a seguinte: **como a leitura de imagens do *graffiti*, a partir da perspectiva dialógica de Mikhail Bakhtin, pode contribuir para o debate do ensino da Arte na atualidade?** O estudo defende a tese de que **essas produções artísticas contemporâneas se apresentam como um rico objeto de leitura no âmbito educativo as quais, analisadas sob o ponto de vista dialógico, oferecem ao leitor uma compreensão crítica de seus aspectos históricos, expressivos e conceituais.**

Dessa forma, a importância do desenvolvimento do presente estudo refere-se inicialmente ao *corpus* da pesquisa, o *graffiti*. Em italiano a palavra significa "rabisco" e desde a antiguidade o termo é utilizado para denominar as imagens e as palavras elaboradas em rochas ou paredes. "Em sua acepção mais recente, refere-se à prática contemporânea (e seus produtos) de escrita-desenho em paredes e muros, geralmente utilizando tinta spray. (ALMEIDA, 2012, p. 54) Ao ocupar e interferir na arquitetura das cidades, as produções urbanas estão em constante transformação e desaparecimento. O aspecto efêmero dessas imagens torna a observação, o registro e a análise dessa linguagem urgentes e necessários.

Enfatizo ainda que uma investigação sobre essa linguagem e a busca de aproximações com o ensino da Arte podem provocar o olhar sobre a cidade através de novos pontos de vista. Oferecem aos alunos a possibilidade de conhecer a arte, a sociedade e a cidade, a partir de imagens contemporâneas, não institucionalizadas, transgressivas, que utilizam o próprio espaço urbano como suporte e referência. O ativismo político<sup>8</sup> do *graffiti*, que frequentemente se constrói fora do circuito dominante do mercado, discute conceitos

---

<sup>8</sup> O conceito é entendido, no contexto desta pesquisa, como militância ou ação que pretende gerar transformações sociais e políticas. Utiliza ações pacíficas, violentas ou contra à Lei visando a defender e a propagar suas ideias e valores.



importantes da arte contemporânea como a apropriação, a transgressão, a diversidade, a efemeridade e a ressignificação. Acredito que a abordagem e a compreensão dessas ideias e valores podem contribuir para a ampliação do debate da imagem no ensino da Arte na contemporaneidade.

Assim, tanto a abordagem de leitura quanto o *corpus* da pesquisa aproximam o presente estudo das tendências atuais para o ensino da Arte que apontam para uma perspectiva que promove a problematização das diferenças culturais por meio da presença diversificada de produções artísticas no âmbito educativo. Em consonância com essas ideias, a pesquisa investigou imagens que não fazem parte do cânone e que pertencem a uma cultura urbana pouco investigada no âmbito da educação.

Dessa forma, a partir dos aspectos apresentados, o objetivo geral do presente estudo é **elaborar uma leitura de imagem do *graffiti* na cidade de Vitória/ES, a partir do conceito de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin, visando a contribuir com o debate no ensino da Arte na contemporaneidade.**

Por conseguinte, a pesquisa abrange os seguintes objetivos específicos:

- a) problematizar a questão da abordagem da imagem artística no ensino da Arte.
- b) analisar o percurso histórico e conceitual do *graffiti*.
- c) estabelecer relações entre o *graffiti*, a arte e seu ensino.
- d) analisar as produções do *graffiti* na cidade de Vitória - ES.

As questões relacionadas à imagem no ensino da Arte serão abordadas no capítulo I no qual discuto a interação entre a arte e seu ensino, aprofundando as questões referentes à problemática na qual está inserida a pesquisa. Aponto as transformações ocorridas nesse contexto e abordo as tendências do ensino da Arte na contemporaneidade, a partir dos autores que constituem o referencial teórico. No capítulo II apresento a revisão de literatura, na qual analiso as pesquisas acadêmicas que trataram de questões relacionadas à imagem no ensino da Arte, à análise dialógica do discurso e à linguagem do *graffiti*. O capítulo III é dedicado ao percurso teórico-metológico no qual introduzo os conceitos fundamentais da *análise dialógica do discurso*. Além disso, explico os procedimentos de produção e análise de dados. Neste último tópico apresento o quadro teórico construído a

partir da perspectiva bakhtiniana que embasou a leitura de imagem do *graffiti* apresentada nos capítulos finais

No capítulo IV inicio a leitura de imagem a partir da perspectiva bakhtiniana, apresentando uma análise da história do *graffiti* em relação às produções da atualidade. No capítulo V estabeleço diálogos entre a arte urbana, a arte contemporânea e o ensino da Arte. Para tanto, analiso os pressupostos conceituais encontrados em tais contextos, visando a provocar aproximações discursivas. Buscando relacionar o *graffiti* com a questão da imagem no ensino da Arte, apresento também, o resultado da pesquisa de campo realizada em museus e galerias urbanas de Paris, Berlim, Rio de Janeiro e Vitória e analiso as formas de abordagem da imagem artística.

O capítulo VI apresenta, primeiramente, uma breve história do Estado do Espírito Santo que contextualiza a análise do movimento do *graffiti* em tal cenário. Em seguida, a partir da análises dos discursos encontrados nas entrevistas realizadas com os grafiteiros e nos documentos - fotos, revistas e textos - fornecidos pelos artistas urbanos, apresento um percurso histórico do *graffiti* em Vitória. Visando a aprofundar a compreensão desses discursos, apresento o ensaio fotográfico realizado nessa cidade durante três anos. O percurso visual analisa as imagens fotografadas em interação, promovendo aproximações conceituais e formais entre as produções. A leitura de imagem proposta é finalizada com a abordagem da história e da produção de quatro grafiteiros atuantes na cidade. A investigação de suas obras e de seus discursos contribuiu para a compreensão do movimento do *graffiti* capixaba.

Conforme explicitado, o capítulo a seguir, apresenta algumas considerações acerca da imagem e sua abordagem na ensino da arte. O recorte teórico desenvolvido discute e analisa de maneira aprofundada a problemática abordada na apresentação desse trabalho.



## CAPÍTULO I

### A IMAGEM NO ENSINO DA ARTE

*Ensinar é minha maior obra de arte*

Joseph Beuys

As reflexões propostas pelo presente estudo estão inseridas no âmbito do ensino da Arte na atualidade. Portanto é fundamental a compreensão de tal contexto. Esse capítulo apresenta alguns aspectos que permeiam esse debate. Inicialmente, abordo a relação entre a produção artística e seu ensino desde o Renascimento até a atualidade. Posteriormente, apresento um panorama do ensino da Arte na contemporaneidade, abordando questões relativas à imagem e à formação do professor. Apresento, em seguida, pesquisas desenvolvidas na França sobre a abordagem de produções artísticas contemporâneas nas escolas. Finalizando, trato da relação entre a imagem artística e a educação nos espaços expositivos.

#### 1.1 A ARTE E SEU ENSINO: TRANSFORMAÇÕES E DIÁLOGOS

A análise do processo de transformação da imagem artística nos ajuda a compreender como a dimensão da arte e seus aspectos educativos estabelecem uma articulação conceitual e metodológica significativa em seus processos de construção. Domingues (2008) aponta quatro momentos importantes no movimento histórico de transformação da imagem. No **primeiro momento** a imagem busca o imaginário, o religioso, e o objeto artístico é ritualístico, como observamos nos desenhos pré-históricos, na arte egípcia e na Idade Média. A autora aponta que Walter Benjamin, em suas investigações sobre o aspecto da reprodutibilidade técnica na arte, enfatizou esse aspecto: “Como sabemos, as mais antigas obras surgiram a serviço de um ritual primeiramente mágico, depois religioso” (BENJAMIN, 2012, p. 15). Nesse momento, a aprendizagem e a transmissão de conhecimentos eram baseadas na relação entre mestre e discípulo. De acordo com Wilson (2008), o jovem aprendiz frequentava o atelier de um grande mestre e construía

seus saberes a partir da observação, dos ensinamentos e da prática ensinada naquele local. Os artistas não eram estimulados a pensar ou a questionar sobre seu ofício. Simplesmente repetiam e reproduziam os padrões e as características de seus mestres que, por sua vez, também haviam aprendido dessa mesma forma. A ideia de originalidade não era valorizada. O bom artista era aquele que imitava o trabalho de seus predecessores.

O **segundo movimento** apontado pela autora refere-se ao momento em que a arte busca a cópia do real. Esse aspecto pode ser visto nas imagens produzidas no período entre o Renascimento e o Neoclássico, no qual o objeto artístico não é mais mágico ou transcendental como anteriormente, mas, ao contrário, o artista busca o objeto a ser representado na realidade. Sobre esse aspecto, Benjamin (2012) analisa a transformação no modo de recepção das obras de arte através de dois conceitos, o *valor de culto* e o *valor de exposição*:

Na medida em que as obras de arte se emancipam do uso ritual, aumentam as possibilidades de sua exposição. São muito maiores as possibilidades da exposição de um busto, que pode ser enviado a diferentes localidades, do que as de uma estátua sagrada, cujo local fixo é o interior de um templo. Uma tela é muito mais exibível do que o mosaico ou afresco que a antecederam (BENJAMIN, 2012, p.17).

No Renascimento, o ensino da Arte ainda permanece na relação mestre/discípulo. No entanto a visão do ofício, dos artistas produtores de arte e de seu ensino vai sofrer algumas modificações. Nessa época, o artista vai ganhar uma posição social que ele não possuía anteriormente, e a questão da autoria se torna um aspecto importante. Segundo Wilson (2008), o foco na habilidade e no intelecto do artista da época exigirá mais que a simples reprodução de seus predecessores, aspecto observado na Idade Média. Em tal momento era exigido do artista um resultado estético artístico-cultural que vai persistir até o Neoclássico.

No final do século XIX, Domingues (2008) observa um **terceiro movimento**: o objeto a ser representado é a própria linguagem artística e a subjetividade do autor da obra. O interesse volta-se para as cores, as formas, a composição, a textura, a iluminação e a originalidade no processo de criação das obras artísticas. Eles são os protagonistas das produções dessa época. Esse aspecto já pode ser notado a partir do Romantismo que protestava contra os padrões acadêmicos e buscava em seus quadros, principalmente, a

liberdade da cor. A descoberta e a popularização da fotografia no século XIX contribuíram para as mudanças ocorridas no âmbito da arte. Nesse contexto, a função da pintura de representar a realidade passa, gradativamente, a ser atribuída à fotografia, proporcionando aos artistas a possibilidade de experimentar os elementos da linguagem pictórica sem a obrigação de copiar o real. Benjamin (2012) acrescenta ainda que a reprodutibilidade técnica representada pelo cinema e pela fotografia gera mudanças nos modos de produção, exposição e recepção da arte. De acordo com o filósofo alemão, nesse processo, o questionamento sobre a autenticidade de uma obra de arte perde o sentido:

A partir do momento em que o critério de autenticidade não mais se aplica à produção artística, também a função social da arte terá sido objeto de uma transformação radical. Em vez de se basear no ritual, ela terá agora outra práxis como seu fundamento: a política. (BENJAMIN, 2012, p. 16)

Cauquelin (2005) acrescenta à discussão o aspecto econômico e político característico desse momento específico. Segundo a autora, essa forma de pensar a arte terá prosseguimento com o Impressionismo, Pós-impressionismo e os movimentos de vanguarda do século XX que se apropriam do conceito de modernidade<sup>9</sup> para defender as novas concepções da Arte Moderna:

[...] o gosto pela novidade, a recusa do passado qualificado de acadêmico, a posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo ‘da moda’ (efêmera) e substancial (a eternidade). Assim situada, a arte moderna é característica de um período econômico bem definido, o da era industrial, de seu desenvolvimento, de seu resultado extremo em sociedade de consumo (CAUQUELIN, 2005, p. 27).

Segundo a autora, esse regime de consumo que envolve a sociedade de maneira geral, abrange também os artistas, a produção, a circulação e a recepção de suas produções. A partir do século XIX, o sistema de arte existente passa a ser controlado pelas imposições e pelo julgamento autoritário da escola de Belas Artes em Paris. Os artistas, por sua vez, reivindicavam a liberdade no sistema da arte, visto que uma única instituição acadêmica detinha o controle e as regras daquilo que deveria ser reconhecido como artístico e encomendado pelas instituições estatais da época.

---

<sup>9</sup> Segundo Cauquelin (2005, p.25) o conceito de modernidade refere-se a “Um comportamento, uma atitude diante das inovações culturais e sociais. E ‘modernista’ é aquele que é ‘a favor’ da novidade, seja em que domínio for, como se pode ser, contrariamente, passadista”.

O enriquecimento da classe burguesa promove uma mudança nesse sistema: a burguesia substitui as instituições na aquisição das produções artísticas, e a figura do crítico de arte exerce a função que lhe foi atribuída anteriormente pelo júri dos *Salões* promovidos pela academia. Portanto o aspecto hierárquico e autoritário permanece o mesmo que aquele promovido anteriormente. O poder apenas mudou de mãos e impõe novas concepções e regras para a produção artística: o rompimento com a tradição clássica e a obrigação de inovar constantemente. A sobrevivência dos artistas nesse novo mercado depende de *marchands* e críticos. Isolados e solitários, eles terminam por se organizar em grupos que se aproximam por identificações ideológicas e poéticas. Esses agrupamentos são, segundo Cauquelin (2005), incentivados pelo mercado da arte.

O sistema de consumo promove um grupo, não um artista isolado, pela simples razão, calcada no mercado, de que um produto único atrai menos consumidores do que uma constelação de produtos da mesma marca (CAUQUELIN, 2005, p. 47).

Inserido nesse contexto, o ensino da arte sofre importantes modificações em suas concepções. Segundo Wilson (2008) surge um interesse pela ingenuidade e a expressividade na produção artística, encontradas principalmente no trabalho das crianças e nas produções populares. Pesquisadores e artistas passaram a investigar a arte infantil e a espontaneidade das produções infantis libertas da habilidade convencional. A ideia moderna era baseada nas questões de pureza e inocência como critérios essenciais para a originalidade e a expressividade do trabalho artístico. A produção infantil era considerada para eles como a expressão mais pura da arte, pois não é afetada pelas convenções sociais, artísticas e acadêmicas.

Assim, o ensino da Arte, em diálogo com essas concepções, volta-se para valorização da criatividade e da originalidade, deixando de lado o estudo das produções de seus predecessores, ou seja, a história da arte, pretendendo, dessa forma, não direcionar, conduzir ou influenciar o olhar puro das crianças. Wilson (2008) aponta que Kandinsky, artista expressionista dos movimentos de vanguarda, foi decididamente contra os esforços dos adultos em instruir as crianças em seus trabalhos artísticos. O pintor e professor da Bauhaus afirmava que a *não instrução* era a forma ideal para a expressão da essência das coisas, opondo-se assim à ideia da arte como a busca da aparência do mundo.

No entanto o processo de mercantilização da arte vai provocar novas mudanças em sua forma de produção: um aspecto contestatório e crítico surge em defesa da concepção da arte desinteressada dos aspectos econômicos. Domingues (2008) aponta que, entre os principais movimentos da Arte Moderna, o Dadaísmo foi o precursor conceitual dessas novas mudanças que ocorreriam no cenário artístico na segunda metade do século XX: a arte contemporânea. Neste **quarto movimento**, o interesse das produções artísticas volta-se para a relação com o espectador, buscando sua participação física e mental, e o objeto artístico é substituído pela ideia ou pelo conceito. Freire (1999), ao analisar as poéticas conceituais nos anos 1960/1970, aponta os aspectos fundamentais que contribuíram para essa mudança de paradigma ocorrida na arte. Segundo ela, o questionamento da *aura artística*, apontado por Benjamin (2012) no início do século XX, foi um desses aspectos. De acordo com o filósofo alemão, a unicidade da obra de arte, ou seja, sua *aura*, foi questionada tanto pela reprodutibilidade técnica quanto pelas motivações do movimento dadaísta que, ao contrário da arte tradicional, não estimulavam o *recolhimento contemplativo*, mas provocavam o espectador "[...] na medida em que transformavam a obra de arte em objeto de escândalo. Seu primeiro objetivo era, sobretudo, provocar indignação pública" (BENJAMIN, 2012, p. 29).

Portanto, no processo de criação da arte contemporânea, conceber a obra como algo único, distante e inatingível era contestado. As intervenções no ambiente, os projetos que utilizam o corpo como suporte e mensagem, variados tipos de meios e técnicas em um só trabalho e produções envolvendo palavras nas quais existe um predomínio da ideia sobre o objeto vão promover uma mudança na recepção dessas obras. O espectador diante das propostas conceituais experimenta uma nova relação com o objeto artístico:

[...] quebra de expectativas arraigadas, criando desconforto intelectual e físico do espectador, exigindo assim mais que uma contemplação distanciada por parte deste, mas um estranhamento gerador de questionamentos (FREIRE, 1999, p. 29).

Esse aspecto conceitual e político da obra de arte foi observado por Benjamin (2012) ao analisar as modificações no modo de construção das imagens fotográficas:

Na fotografia, o valor de exposição começa a expulsar do primeiro plano, em toda a extensão, o valor de culto. [...] Foi na recordação dos seres amados, ausentes ou falecidos, que o valor de culto da imagem



encontrou o último refúgio. [...] Quando os seres humanos desaparecem das fotografias, pela primeira vez o valor de exposição se sobrepõe incontestemente sobre o valor de culto. Dar esse passo foi o grande mérito de Atget quando retratou as ruas vazias de Paris do século XIX. Já se disse, com acerto, que Atget fotografava essas ruas como se fossem cenas de crimes, que são desertas e fotografadas por causa dos indícios que se pretende encontrar. Com Atget as fotografias começam a se tornar testemunhos do processo histórico. Isso lhes confere um significado político oculto (BENJAMIN, 2012, p. 17).

O filósofo acreditava que a recepção dessas fotografias que apresentavam um *significado político oculto* exigia do espectador uma postura, um posicionamento e uma busca pela compreensão que não é oferecida pela obra de arte na qual existe a predominância do *valor de culto*. Uma *contemplação descomprometida* não seria capaz de alcançar o sentido da obra.

Retomando Freire (1999), um outro aspecto importante das transformações promovidas pela arte conceitual da segunda metade do século XX é a tecnologia sendo absorvida pelos procedimentos artísticos. Os artistas passam a trabalhar com uma diversidade de meios e técnicas como fotografias, xerox, vídeos e filmes que não havia anteriormente. Esse fato, além de retomar o aspecto da reprodutibilidade levantado por Benjamin (2012), permite efetivar uma das prerrogativas iniciais para a construção de imagens na contemporaneidade, que é a quebra com a *aura* da obra de arte. A reprodutibilidade dos trabalhos oferecida pela utilização dessas tecnologias permite que a arte atinja um número maior de pessoas.

Em oposição à perenidade visada pelos museus, as produções contemporâneas e conceituais da arte trabalham com o aspecto da transitoriedade, ou seja: a produção artística, quando se apresenta em forma de *happenings*, *performances* ou *instalações*, quebra o conceito da arte como mercadoria. Para tanto, as tecnologias, além de serem absorvidas pela linguagem artística, também se oferecem como forma de registro desse momento artístico transitório, ou seja, ocorre uma mistura entre documento e obra. Muitas vezes o objeto só se torna artístico a partir do momento em que ele é exibido por uma dessas tecnologias que passaram a ser absorvidas pela arte. O que observamos é uma

mudança de paradigma no contexto artístico no qual o valor do estético retiniano<sup>10</sup> cede lugar ao aspecto artístico que envolve conceitos, ideias, valores e representações que se estendem além dos limites da percepção visual.

O dadaísmo de Duchamp<sup>11</sup> é também apontado por Cauquelin (2005) como importante fator de influência dessas transformações. Os *ready-mades* do artista provocam um deslocamento valorativo na produção artística:

Expondo objetos prontos, já existentes e em geral utilizados na vida cotidiana, como a bicicleta ou o mictório batizado de *fontaine* (fonte), ele faz notar que apenas o lugar de exposição torna esses objetos obras de arte. É ele que dá o valor estético de um objeto, por menos estético que seja. [...] Em relação à obra, ela pode então ser qualquer coisa mas numa hora determinada. O valor mudou de lugar: está agora relacionado ao lugar e ao tempo, desertou o próprio objeto (CAUQUELIN, 2005, p.93-94).

A autora relaciona esse aspecto da apropriação de objetos do cotidiano com a questão da autoria, pois, na concepção de Duchamp, o artista como produtor da obra desaparece, sua função é apenas deslocar, apontar e mostrar o objeto já pronto. Segundo a autora, ao tomar para si essa função de arranjar o objeto no espaço expositivo, o artista expõe a imensa trama de comunicação existente entre o artista e o público. Ao assumir a função de organizador da representação, Duchamp mostrou o funcionamento da rede de intermediários que movimentavam o mercado artístico: os críticos, os marchands, as publicações especializadas, as galerias e as instituições museológicas.

Cauquelin (2005) aponta ainda outro nome fundamental na construção das concepções que sustentam a arte contemporânea: Andy Warhol. O artista americano provocou a dissociação entre a arte e a estética do belo, ao se apropriar de objetos banais da sociedade de consumo, acrescentando assim novos aspectos ao projeto iniciado por Duchamp. Na proposta conceitual do artista francês, encontramos objetos únicos. Ao contrário, Warhol trabalhou com a tecnologia e a produção em série de suas obras. A repetição e a saturação de imagens retiradas do cotidiano como as *sopas Campbell's*, a *Coca-Cola*, a Marilyn Monroe ou a Liz Taylor apontam para uma contradição intencional

---

<sup>10</sup> Segundo Freire (1999) o valor estético retiniano está centrado na percepção visual. O sentido da visão é o único estimulado pela arte até o momento. A arte contemporânea explora todos os sentidos e provoca a reflexão nesse processo.

<sup>11</sup> Marcel Duchamp (1887-1968) – artista francês que foi um dos precursores do movimento dadaísta ocorrido no início do século XX.

em sua proposta: “[...] sua obra será dupla: de um lado ela vai se situar no sistema mercantil, mas, de outro, ao exhibir notoriamente esse sistema, ela o criticará” (CAUQUELIN, 2005, p. 107). O artista explora o sistema para tornar seu nome célebre na cena artística nova-iorquina. Warhol utiliza estratégias publicitárias e defende a ideia do objeto artístico como um produto. A saturação, a repetição e a ampliação dessas imagens em grandes formatos, mostram, de maneira irônica, a redundância da sociedade de comunicação.

De acordo com Cauquelin (2005), a arte na atualidade está em diálogo com essas propostas e concepções que remetem aos primórdios da arte contemporânea. A autora aponta um aspecto que diferencia as produções atuais que misturam essas propostas e dialogam tanto com o tradicionalismo quanto com a novidade:

O que encontramos atualmente no domínio da arte seria muito mais uma mistura de diversos elementos; os valores da arte moderna e os da arte que nós chamamos de contemporânea, sem estarem em conflito aberto, estão lado a lado, trocam fórmulas, constituindo então dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação (CAUQUELIN, 2005, p. 127).

A *indeterminação essencial* da arte gera um desconforto nos historiadores, nos críticos, nos teóricos e ainda acrescento nos professores de arte. Cauquelin (2005) acredita que esse aspecto é positivo, pois provoca e estimula os profissionais a questionarem constantemente o objeto que pesquisam ou que ensinam. Os conceitos estabelecidos por paradigmas anteriores de autoria, originalidade, autenticidade, expressão ideal, ou intencionalidade são desestabilizados, ao entrarmos em contato com as produções artísticas na atualidade: “Trata-se de interpretar as novas regras do jogo, teorizando esse pluralismo sem lhe aplicar as normas do passado” (CAUQUELIN, 2005, p. 132). Entre a diversidade de propostas encontradas, a autora apresenta três grupos de procedimentos e concepções recorrentes que são encontrados na cena artística atual:

- 1) *Arte conceitual, land art e minimalismo* – nesses movimentos estão inseridos artistas que prosseguem com as ideias desenvolvidas por Duchamp. A importância dada ao espaço e à linguagem verbal, o apagamento do vestígio do autor e a utilização de elementos produzidos industrialmente são alguns aspectos que são retomados de maneira recorrente.

- 2) *A reação e a neoarte* – são produções que surgiram em reação à proposta da arte conceitual, em oposição, principalmente, à dissociação entre o estético e o artístico. Os artistas promovem o retorno de algumas concepções abandonadas pela arte conceitual. A valorização do aspecto pictórico, da expressão individual, da originalidade, do estilo e da cultura midiática. O movimento se apresenta através de diferentes proposições, tais como a figuração livre, *action painting*, *body art* e o *graffiti*. Uma postura de reivindicação assume algumas produções artísticas desse grupo.
- 3) *Arte tecnológica* – são trabalhos que inserem dispositivos tecnológicos no processo de criação artística. São instalações e intervenções de vídeos, fotografias ou a utilização do computador como suporte e instrumento de composição, exposição e transmissão. A noção de autoria é também questionada, visto que as produções artísticas exigem a formação de uma equipe de trabalho. A noção de acabamento e de finitude desaparecem dessas produções digitais, visto que elas podem se multiplicar e se transformar infinitamente.

Portanto, para a compreensão das novas tendências e perspectivas para o ensino da arte, é preciso compreender as produções da arte na atualidade. Diante desse contexto contemporâneo apresentado, o que pensam alguns pesquisadores que investigam a cultura e o ensino da Arte?

## 1.2 O ENSINO DA ARTE NA CONTEMPORANEIDADE

### 1.2.1 A questão da imagem na aula de Arte

Desde a Antiguidade, a imagem já suscitava problematizações em torno dela. Joly (2011) aponta que Platão e Aristóteles possuíam concepções diferentes sobre o assunto. Enquanto o primeiro a definia como enganadora, o segundo defendia a ideia de que o prazer estético proporcionado pela imagem a torna educativa. No século VII, o poeta persa Mahmoud Chabestari já nos advertia: “Ce n’est pas que le monde soit trompeur,

mais plutôt que, dans son incapacité de voir, l'homme s'ingénie à être trompé... nous sommes aveugles car nous voyons des images.”<sup>12</sup>

Na atualidade, o conceito de imagem é ampliado, abrange produções oriundas do cinema, da televisão, da publicidade etc. De acordo com Foerste (2004), ler imagens é um desafio contemporâneo. Por esse motivo, os estudos e pesquisas que abordam a questão imagética ganham relevância em nossa sociedade:

Considero que o estudo das imagens – sua produção contextualizada historicamente, a análise formal e crítica, bem como sua recriação ou a feitura inscrita e referida à identidade social, cultural, étnica, de gênero, de raça, de classe etc, na perspectiva de sua compreensão como uma particularidade (categoria fundamental na análise da produção no campo da arte) – é um desafio posto à formação do cidadão (FOERSTE, 2004, p. 17).

Dessa forma, observa-se a necessidade de estimular e provocar uma visão crítica sobre as produções imagéticas que avançam em nossa direção através da mídia, da publicidade e da internet.

Esta invasão de imagens combinada com seu caráter predominantemente “realista” é o que tem levado à falsa afirmação de que as imagens comunicam de “forma direta”, sem necessidade de uma análise de como comunicam, como funcionam enquanto discursos visuais (PILLAR, 2011, p. 75).

Para entender como as *imagens comunicam*, a autora aponta o complexo processo que envolve a leitura de imagem:

Ler uma obra de arte seria, então, perceber, compreender, interpretar a trama de cores, texturas, volumes, formas, linhas que constituem uma imagem. perceber objetivamente os elementos que estão presentes na imagem, sua temática, sua estrutura. No entanto, tal imagem foi produzida por um sujeito num determinado contexto, numa determinada época, segundo sua visão de mundo. E essa leitura, essa percepção, essa compreensão, essa atribuição de significados vai ser feita por um sujeito que tem uma história de vida, em que objetividade e subjetividade organizam sua forma de apreensão e apropriação do mundo. (PILLAR, 2009, p. 15)

---

<sup>12</sup> Texto encontrado na abertura da Exposição: *Camouflages* – Joan Fontcuberta na Maison Européenne de la Photographie, em abril de 2014 na cidade de Paris: "Não é que o mundo seja enganador, é mais o homem que em sua incapacidade de ver, constrói maneiras de ser enganado... nós somos cegos pois nós vemos imagens."

Conforme apresentado na introdução do presente estudo, o percurso histórico do ensino da Arte no Brasil apresenta diferentes momentos de utilização da imagem em sala de aula. Na década de 90, pesquisas e publicações relacionadas ao assunto provocam algumas discussões significativas em torno da questão, algumas relacionadas à importância da imagem para o ensino da arte:

Minha ideia era convencer os arte-educadores do seguinte:

1. Que, se o artista utiliza imagens de outros artistas, não temos o direito de sonhar essas imagens às crianças
2. Que, se prepararmos as crianças para lerem imagens produzidas por outros artistas, as estamos preparando para ler as imagens que as cercam em seu ambiente
3. Que a percepção pura da criança sem influência de imagens não existe realmente, uma vez que está provado que 82% de nosso conhecimento informal vem através de imagens (BARBOSA, 1999, p. 20).

Outras publicações ainda enfatizavam a questão do ponto de vista do espectador diante das imagens artísticas: “O nosso olhar não é ingênuo, ele está comprometido com nosso passado, com nossas experiências, com nossa época e lugar, com nossos referenciais” (PILLAR, 1999 p. ). Após essa etapa que buscava argumentos em defesa das imagens na sala de aula, os pesquisadores e professores depararam com um novo desafio: quais imagens levar para a sala de aula? Como ler essas imagens?

Inicialmente, é preciso pontuar a importância da imagem. De maneira simples e objetiva, o fotógrafo Cláudio Edinger sintetizou o papel das imagens:

Platão diz que o plano superior é o das ideias. Daí vêm as coisas que são criadas. Pensamos numa cadeira muito antes de fazê-la. Ele diz também que a arte vem em terceiro plano, pois a pintura (ou a foto) da cadeira é um subproduto de um produto vindo de uma ideia. Na verdade a foto é mais importante que a cadeira ou que a ideia que deu origem a ela. Pois a imagem da cadeira estimula ideias sem fim. Esse é o papel mais importante das imagens: estimular a reflexão. (Fonte: Revista AG - Jornal *A Gazeta* 14 de junho de 2015)

De forma mais aprofundada e a partir do *materialismo histórico-dialético*, Foerster (2004) buscou na literatura teóricos que investigaram propostas metodológicas de leitura de imagens. Destaco aqui sua apresentação sobre a obra de Martine Joly, *Introdução à análise da imagem*. A autora apresenta três posturas recorrentes no ato de ler imagens: 1)

a leitura ocorre como se a imagem fosse elaborada através de uma linguagem universal que não exige, portanto, uma qualificação específica; 2) a leitura enfatiza as intencionalidades dos autor e 3) a leitura envolve emoção e afetividade. No entanto, em oposição a essas abordagens iniciais, a leitura de imagem é vista na obra citada como uma ação interpretativa que envolve a contemplação, o exame e a comparação:

A análise da imagem é uma tarefa que exige tempo e não pode ser feita espontaneamente. Leva a uma aumento do prazer estético e comunicativo das obras [...] para uma boa leitura da imagem é necessário definir a priori os objetivos da análise. Assim os objetivos determinam a metodologia da análise (FOERSTE, 2004, p. 46).

Visando a demonstrar que a imagem é uma produção humana, portanto inserida em uma realidade social específica, Foerste (2004) elabora um exercício do olhar que pretende apresentar algumas possibilidades de leituras de imagens. *A Imagem com intertexto* propõe um diálogo entre diferentes imagens distantes no tempo e no espaço. A partir da obra *Ceci n'est pas une pomme*, de René Magritte, a autora problematiza *A imagem como representação*. As questões da *Imagem como fonte histórica* a partir do trabalho de Maria Ciavatta são analisadas em seguida. Finalmente, Foerste (2004) destaca a *Imagem na construção identitária* e analisa produções artísticas que suscitam questões étnicas e culturais. Em publicação posterior, ela retoma e destaca a questão da leitura de imagens:

O ensino contemporâneo da Arte não prescinde da leitura da imagem. Mediados pelo professor, ou pelas novas tecnologias na sala de aula ou pelo contexto imagético local, ou ainda por imagens de diferentes realidades e culturas [...] (FOERSTE, 2010, p. 113).

Por meio de uma outra perspectiva, Buoro (2002) aponta os conceitos da sociossemiótica como um percurso possível para a leitura de imagens. No entanto, assim como Foerste (2004), a autora ressalta ponderações importantes sobre a qualidade da relação que estabelecemos com a imagem em nosso cotidiano e no ensino da Arte:

Faz-se necessária uma tomada de consciência dessa presença maciça, pois, pressionados pela grande quantidade de informação, estabelecemos com as imagens relações visuais pouco significativas. Espectadores frequentemente passivos, temos por hábito consumir toda e qualquer produção imagética, sem tempo para deter sobre ela um olhar mais reflexivo, o qual a inclua e considere como texto visual visível e, portanto como linguagem significante (BUORO, 2002, p. 34).

Buoro (2002) ressalta ainda a importância de uma leitura de imagens que sensibilize o olhar do professor, colocando em movimento e em diálogo a relação obra e espectador. Na visão da pesquisadora, assim teremos um olhar inquiridor e curioso que entenderá a imagem não apenas como um receptáculo passivo de percepções, mas como sujeito no processo de leitura. Na construção dessa leitura, a autora parte da materialidade da imagem, analisa sua construção a partir de seus elementos: a cor, a forma, a composição, a luz e a textura.

Destaco ainda o estudo de Hernández (2000) sobre a Cultura Visual que se apresenta como importante proposta metodológica de leitura de imagem na contemporaneidade. O autor aponta, como principal problema do ensino da arte atualmente, a distância entre os conteúdos abordados na escola e os referenciais culturais cotidianos. A proposta amplia o conceito de imagem no ensino da Arte para o âmbito da cultura. Dessa forma, a metodologia aborda a interpretação e a compreensão das visualidades encontradas tanto nas produções artísticas quanto na publicidade, nas revistas, nos videogames, nos filmes, nos programas de televisão etc. Entende que a compreensão da cultura visual como campo do conhecimento contribui para a interpretação do passado, do presente e de nós mesmos.

Hernández (2000) contrapõe-se às abordagens que entendem o ensino da arte como forma de projeção de sentimentos, de emoções, e à concepção *expressiva* da arte proposta pelos estudos de Lowenfeld da década de 40. Distancia-se também das abordagens *perceptivas* propostas pela obra de Parsons ou *comunicativas* defendidas pela semiótica que enfatizavam a importância do conhecimento dos elementos formais e da análise da linguagem da Arte. A proposta apresentada pelo autor está em consonância com a tendência *cultural* do ensino da arte. Iniciada na década de 90 por influência do avanço dos Estudos Culturais nas Ciências Humanas, a abordagem considera a arte como representações que funcionam como mediadoras de significados em diferentes épocas e culturas.

Em consonância com a proposta de Hernández (2000), Franz (2003) aborda as imagens artísticas como fenômeno cultural. Para tanto, a autora apoia-se no pensamento do teórico espanhol e na sua proposta de *Compreensão crítica da cultura visual*. Em linhas gerais, essa possibilidade de leitura entende as imagens como relatos do mundo social e, por esse



motivo, são elementos importantes para que os alunos possam “[...] interpretar o mundo no qual vivem e que possam escrever sua própria história” (FRANZ, 2003, p. 16). No prefácio do livro de Franz, Hernández apresenta um alerta sobre as perguntas que geralmente são formuladas em leituras de imagens: *O que você está vendo?* Ou ainda: *Quais elementos podemos identificar na imagem?* Segundo o autor, exemplos como esses são questionamentos que não problematizam, portanto não contribuem para a compreensão da obra. Ao analisar o quadro *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meireles, Franz (2003) propõe uma leitura de imagens que se constrói a partir de suas relações e conexões com o contexto cultural e social, com a vida do artista e com outras obras.

Reforçamos aqui nossa descrença na confiança dos educadores em relação aos exercícios de leitura de obra de arte, de caráter formal e esteticista, para os quais se consideram suficientes apenas algumas rápidas informações sobre a obra e sobre o artista para que o aluno se aproprie dela (FRANZ, 2003, p. 71).

Em consonância com as ideias defendidas por esses autores, o presente estudo demonstra a importância do debate sobre a leitura de imagem no âmbito educativo. Da mesma forma, essa pesquisa demonstra a relevância de reflexões em torno de leituras que provoquem a *compreensão crítica* ou *ativa* como sugere Bakhtin, na qual o espectador possui um papel fundamental no processo dialógico com a imagem artística, ao discordar, concordar, acrescentar ou interferir. Acredito que esses aspectos sejam fundamentais nesse contexto no qual se encontram dois fatores que, em interação, se apresentam como um obstáculo importante no ensino da arte na atualidade: a falta de valorização da disciplina de Arte no espaço escolar e a “invasão de imagens” em uma sociedade acrítica.

Apesar das recentes inovações epistemológicas que defendem a ideia da arte como aspecto importante na formação de sujeitos informados, questionadores e conscientes de sua sociedade, ainda permanecem concepções ultrapassadas do ensino da Arte nas escolas. Observa-se que esses obstáculos estão relacionados com a formação do professor de Arte e a transformação desse contexto na atualidade depende de forma significativa desse profissional e da sua atuação em sala de aula. Encontramos nas licenciaturas em Arte uma estrutura frágil de formação. Coutinho (2011) aponta que os equívocos gerados

pela Lei 5.692/71,<sup>13</sup> ainda se refletem na atualidade. Segundo a autora encontramos ainda *novos* cursos de formação de professores em Arte com a estrutura curricular dos antigos cursos de Educação Artística, nos quais o aprofundamento do conhecimento da produção artística era pouco incentivado, privilegiando questões pedagógicas e metodológicas. Por outro lado, existem instituições que estão separando o bacharelado, que visa à formação de artistas, da licenciatura, no qual o foco é na formação de professores, que está sendo deslocada para os centros de educação. Tal movimento, segundo a autora, não contribui com o ensino da Arte, pois agrava um problema recorrente na área:

O problema do distanciamento hierárquico entre quem faz Arte, o artista e quem ensina Arte, o professor. Essa dicotomia entre fazer e ensinar Arte, entre a produção e a reflexão sobre o conhecimento gerado nesse processo não vai resolver o problema da formação de professores em Arte (COUTINHO, 2011, p. 155).

Coutinho (2011) aponta, entre outras, uma solução interdisciplinar para esse problema, na qual a estrutura do currículo prevê uma mobilidade do aluno por outros campos do conhecimento, de acordo com a linha de pesquisa escolhida:

Os cursos de formação de professores de Arte devem encarar o desafio de propiciar a seus alunos uma imersão na linguagem artística e ao mesmo tempo, uma reflexão crítica e contextual das questões relativas aos conhecimentos implicados no processo. Não é uma tarefa fácil. O conhecimento artístico e estético historicamente acumulado tangencia várias outras áreas do conhecimento (COUTINHO, 2011, p. 156).

Coutinho (2011) ressalta que, na construção dos novos currículos, é preciso estimular a pesquisa e a investigação. Segundo ela, é necessário formar um professor que busque e produza conhecimento e que desenvolva nesse processo sua poética pessoal. A autora ainda propõe que esse processo investigativo se direcione também para sua cidade, sua comunidade e seus alunos, buscando, assim, conhecer as produções culturais locais para que as aulas de Arte gerem questões e reflexões sobre o próprio sujeito da aprendizagem. No entanto a autora reconhece que o cotidiano do professor de Arte não permite que ele alcance tais objetivos sem dificuldade. A baixa carga horária da disciplina obriga que

---

<sup>13</sup> Intituiu a disciplina de Educação Artística no currículo escolar, no entanto não havia professores de Arte formados. Assim, o governo criou os cursos de licenciatura curta em Artes. Era um curso polivalente e pretendia que o professor, nesse curto espaço de formação, estivesse apto a dar aulas de artes plásticas, música e teatro.

esse professor se desdobre em diferentes instituições, e seu tempo torna-se limitado para a pesquisa e para um contato maior com seus alunos.

O professor precisa de tempo e de recursos para pesquisa. O professor de Arte precisa sair da sala de aula e interagir com os espaços culturais, museus, bibliotecas e outras instituições que produzem e veiculam os bens culturais (COUTINHO, 2011, p. 158).

A proposta do professor-pesquisador é também apontada por Irwin (2008) como fundamental para a identidade do professor de Arte contemporâneo. No entanto a autora acrescenta um terceiro aspecto: a produção artística. Em outras palavras, sua proposta envolve o saber, a ação e a criação: “Talvez todos os educadores desejem se tornar artistas-pesquisadores-professores quando começam a questionar sobre como têm ensinado e como os métodos tradicionais precisam de vida e de viver” (IRWIN, 2008, p. 91). A autora propõe que as fronteiras entre esses campos sejam permeáveis, para que as diferentes identidades se confrontem com suas contradições e semelhanças, provocando assim um movimento de *mestiçagem* ou de interdisciplinariedade:

Não se trata de pensamento dicotômico, mas sim de pensamento dialógico, relacionando e percebendo. Trata-se de viver nas fronteiras, nos espaços entre e dentre os artistas, pesquisadores e professores. [...] Atuam como artistas, pesquisadores e professores, enquanto estão realizando a escrita e produzindo arte. Existe um tempo e um espaço para cada um ser enfatizado ou reconstituído. *A/r/tografistas*<sup>14</sup> estão vivendo suas práticas, representando sua compreensão, e questionando sua posição ao integrarem saber, prática e criação através de experiências estéticas que passam significados no lugar de fatos (IRWIN, 2008, p. 93).

A autora propõe uma interação não só entre as identidades de professor, artista e pesquisador, mas busca esse diálogo entre texto e imagem. Entende num processo de pesquisa em educação que envolva a arte, a imagem deve ser tão privilegiada quanto as pesquisas que abarquem o texto:

Imagens visuais nos rodeiam e nos confrontam regularmente através da mídia, da cultura popular, do ritual, da tradição e de atividades culturais. Mesmo assim elas recebem menos atenção que as narrativas como forma de compreensão de mundo extremamente profunda, semiótica,

---

<sup>14</sup> A grafia *A/r/t* corresponde a *artist-researcher-teacher*. E *A/r/tografia* é proposta da autora para que se privilegie, no desenvolvimento da pesquisa, tanto o texto quanto a imagem.

analítica e interpretativa nas comunidades educacionais e de pesquisa (IRWIN, 2008, p. 95).

Portanto percebe-se que o tipo de abordagem das imagens na sala de aula contribui de forma significativa para a qualidade do ensino da Arte. Wilson (2008) defende a ideia de que a cultura envolve e é envolvida pelas experiências das crianças de maneira intensa. É por meio da expressão e da compreensão da linguagem artística que as crianças vão construir uma leitura de mundo em seu processo de criação. A arte contemporânea valoriza o desconstruir para reconstruir, a reelaboração a partir do conhecido e sua modificação de acordo com o contexto. Assim, essas atitudes, procedimentos e concepções artísticas são considerados como processos criadores no ensino da Arte. Wilson (2008) defende que o perfil de ensino da Arte que se espera na atualidade é a união da expressão criativa, a história da arte e o contexto histórico, social, político e filosófico dessas produções.

Smith (2008), em seu artigo, acrescenta a essa discussão o aspecto interdisciplinar. Segundo a autora, é importante que a abordagem da Arte na sala de aula extrapole as fronteiras da linguagem artística e envolva aspectos sociológicos, culturais e multiculturais. Bastos (2010) acredita que essa tendência seja de suma importância para o ensino da Arte, pois trabalha com o objetivo da valorização da cultura local e o reconhecimento de várias práticas artísticas sem distinção entre o erudito e o popular. A prática artística é vista de forma ampla, considerando as diferentes formas de arte como a cerâmica, a marcenaria, o bordado e a costura, por exemplo. Assim, é permitido ao estudante observar as produções bem próximas de seu cotidiano. Bastos (2010) afirma que essas produções são geralmente invisíveis ao nosso olhar desatento e habituado. O ensino da arte baseado nas produções da comunidade visa a colocar em evidência essas produções a partir de uma reflexão crítica e provocativa. Com o olhar voltado para o cotidiano, antes invisível, o aluno poderá ter a oportunidade de entender melhor as dinâmicas sociais das quais ele faz parte.

A importância da consciência crítica, em relação ao contexto social e político, é também abordada por Barbosa (2008) que acredita que o ensino da Arte é a inter-relação entre o fazer, a leitura de imagens e a contextualização. No entanto a pesquisadora enfatiza que o contato com as imagens não deve se resumir à percepção da forma, da cor, da linha, do

volume, do equilíbrio, do movimento e do ritmo. Segundo a autora, é importante que a análise imagética envolva os aspectos da significação, ou seja, o modo como esses atributos funcionam em diferentes contextos. O ensino da Arte na atualidade não está interessado em investigar o que o artista quis dizer com a obra, mas, como determinada produção artística dialogou com seu contexto e dialoga com o especto espaçotemporal atual. Assim, o objetivo da arte não permanece no aspecto da percepção visual, mas busca desenvolver a compreensão de concepções culturais, sociais e políticas nos sujeitos.

Além da consciência e do conhecimento de sua própria cultura, o ensino da Arte na atualidade defende o conhecimento e a compreensão da arte de outras etnias, de outras classes sociais, de outras raças. O compromisso com a diferença cultural é aspecto importante na atualidade, visto que o contato com a variedade de códigos culturais desvelam as contradições e tensões existentes na sociedade e ampliam o repertório de imagens artísticas, de pensamentos e de pontos de vista.

Visando a recapitular as ideias apresentadas, proponho retomar a proposta do presente estudo relacionando-o com os principais conceitos defendidos pelo referencial teórico exposto até o momento. Inicialmente constato que a dimensão dialógica proposta por este estudo pode ser encontrada no pensamento dos autores abordados, como Irwin (2008), Coutinho (2011) e Smith (2008) por exemplo, que propõem a formação de professores de Arte em interação com outras esferas do conhecimento e combatem a dicotomia entre a arte e seu ensino. Em seguida percebo que o conceito do dialogismo bakhtiniano abordado por esta pesquisa propõe uma análise da imagem artística que ultrapassa o caráter formal e plástico da obra em direção às contradições e tensões de seu contexto histórico, assim como Barbosa (2008), Franz (2003), Hernández (2000) e Foerste (2004) que acreditam na interação entre a obra e seu contexto como fator fundamental para promover uma leitura de imagem problematizadora e reflexiva. Finalmente, enfatizo que o *graffiti* como *corpus* de análise desta pesquisa dialoga com as tendências contemporâneas para o ensino da Arte apresentadas por Barbosa (2008) e Bastos (2010). Essas autoras defendem propostas educativas que envolvam produções artísticas oriundas de contextos sociais diversificados, problematizando assim a questão do cânone e da dicotomia entre arte popular e arte erudita. Visando a apresentar uma contribuição ao debate, apresento, a seguir, algumas considerações de teóricos franceses sobre as

questões discutidas em relação ao ensino da Arte na contemporaneidade. As análises elaboradas foram feitas a partir da pesquisa bibliográfica realizada na biblioteca da *Universidade de Paris VIII*, durante o estágio ocorrido entre fevereiro e maio de 2014 nessa instituição.

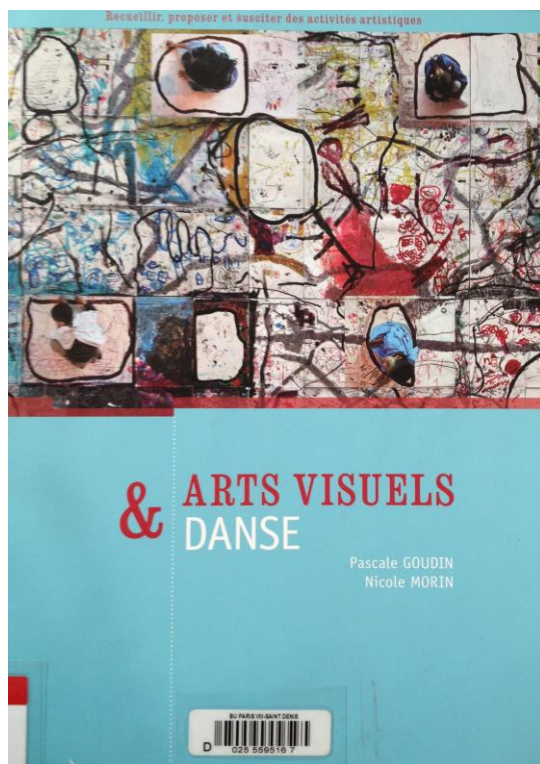
### **1.2.2 O ensino da arte em diálogo com teóricos franceses**

A pesquisa bibliográfica desenvolvida na universidade francesa, permitiu elaborar uma breve análise do conteúdo das publicações sobre o ensino da Arte no acervo daquela instituição. O setor dedicado ao assunto apresentava uma predominância de livros didáticos em relação aos livros teóricos. O conteúdo apresentado nas publicações abordavam a arte a partir de assuntos específicos da linguagem artística como, por exemplo, paisagem, retrato ou natureza morta. Outras publicações estabeleciam relações com outras linguagens artísticas, como a dança (Figura 24), por exemplo. Observam-se ainda livros que relacionavam a arte com as culturas do mundo (Figura 25). As publicações que abordavam a história da arte de forma cronológica eram escassas.

Além disso, os materiais didáticos analisados eram organizados em assuntos que deveriam ser abordados em duas ou mais aulas: na primeira, uma leitura plástica da obra, e, na segunda, uma produção artística relacionada ao assunto tratado. No projeto *Arquitetura de Paris* (Figura 27), por exemplo, a proposta apresentada pela publicação é que os alunos recebam fotocópias de três monumentos da capital francesa: a *Notre-Dame*, o *Arco do Triunfo* e o *Sacré-Coeur*, para que observem as formas arquitetônicas de cada um. Em seguida, devem recortar e colar as cópias, contruindo assim um novo monumento. Os conceitos de composição, simetria e equilíbrio são enfatizados nessa atividade.

Em síntese, os materiais didáticos para o ensino da Arte encontrados na biblioteca da Universidade de Paris VIII, possuíam uma apresentação gráfica atraente com propostas de leituras de imagens e propostas de produção artística inseridas em planos de aula descritos de forma detalhada. As abordagens apresentadas enfatizavam o aspecto plástico da linguagem artística, em detrimento do aspecto crítico. Constatei a ausência de abordagens que estimulassem as discussões acerca do contexto das obras, da sua relação com outras produções ou com aspectos do cotidiano dos alunos.

Figura 7 - Capa de livro didático de Arte para o Ensino Fundamental. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

Figura 8 - Capa de livro didático de Arte para Ensino Fundamental. Paris, 2014. Acervo da autora



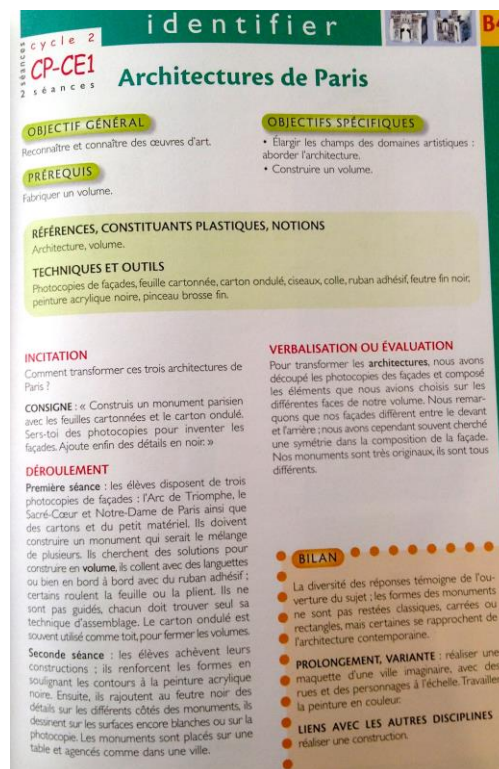
Fonte: acervo da autora

Figura 9 - Capa de livro didático de arte para Educação Infantil. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

Figura 10 - Conteúdo de livro didático de arte para a Educação Infantil. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora



Dentre a quantidade significativa de livros didáticos, destaco as publicações que apresentavam uma análise crítica sobre o ensino da Arte a partir das discussões sobre a contemporaneidade. Fourquet (2004) investiga o ensino da Arte contemporânea na escola. Sua reflexão é feita a partir da observação, descrição e análise da implementação de um dispositivo institucional encontrado em textos oficiais do Ministério de Cultura e da Educação da França. Esse dispositivo prevê a criação de espaços para a arte e a cultura nas escolas visando a estimular o contato direto dos alunos com a arte e com os artistas contemporâneos. Durante sete anos (1992-1999) o autor observou o projeto *Rencontre avec l'oeuvre d'art*<sup>15</sup> em uma escola do ensino fundamental na região francesa de Champagne-Ardenne. Nesse período, a escola recebeu em seu espaço expositivo seis artistas contemporâneos reconhecidos no cenário artístico do país. É importante ressaltar que a implementação do projeto contou com o apoio do *Fonds régional d'art contemporain - FRAC*<sup>16</sup> e do governo francês que foi o responsável financeiro pelas taxas de deslocamento das obras, os custos com a vernissage da mostra e a remuneração do artista que interagiu com os alunos durante o tempo da exposição. Essas instituições demonstraram assim a importância e o respeito pela arte na escola e o reconhecimento desse espaço como local de cultura.

Diante disso podemos nos perguntar: quais foram as contribuições do autor para a discussão sobre o ensino da arte na contemporaneidade em nosso contexto e especificamente para o presente estudo? O primeiro aspecto se refere aos critérios de escolha das obras apontados pelo autor que enfatiza a importância de escolher produções que possuam um caráter universal que permita um avanço para outros campos do conhecimento. Referindo-se às diretrizes dos programas oficiais de Arte para o ensino fundamental, o autor afirma:

[...] l'analyse d'une oeuvre d'art ne peut se réduire à celle de l'image de l'oeuvre et n'est pas conduite comme une traduction verbale de l'oeuvre. C'est un objet et un fait culturel pour l'étude desquel ils recommandent un méthode d'approche: 'les dimensions conceptuelles, philosophiques, historiques et sociologiques seront l'arrière-plan sur lequel le professeur fait construire et organiser l'analyse d'oeuvre (FOURQUET, 2004, p. 24)<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> *Encontro com a obra de arte.*

<sup>16</sup> Fundo regional da arte contemporânea.

<sup>17</sup> A análise de uma obra de arte não pode se reduzir à da imagem da obra e não deve ser conduzida como uma tradução verbal da obra. Ela é um objeto e um fato cultural para o estudo do qual se recomenda um método de

Constato assim, uma aproximação significativa com a leitura de imagem a partir de uma perspectiva dialógica proposta pela presente pesquisa, visto que ambas as pesquisas entendem a importância do estudo da imagem no ensino da Arte a partir dos diálogos que elas propõem com outras produções artísticas ou outras esferas do conhecimento.

O autor apresenta ainda reflexões críticas e teóricas sobre a importância do ensino da Arte contemporânea na escola e destaca que essas produções problematizam e questionam as normas estéticas estabelecidas ao misturarem linguagens ou ao reinventarem novas técnicas e suportes. Fourquet (2004) aponta que o rompimento com as formas tradicionais de arte gera um certo afastamento do público que se questiona: será que isso é arte?

Pour un public peu averti, attaché aux catégories traditionnelles des beaux-arts (peinture, sculpture, photographie, architecture...), la réponse ne fait aucune doute: ces manifestations sont rejetées en tant qu'oeuvres d'art car beaucoup ne peuvent comprendre et admettre que ces formes mixtes ou nouvelles de l'art contemporain mettent aussi en place et travaillent des contenus artistiques qui leur sont propres. Pour les apprécier, il faut donc dépasser ce jugement hâtif car juger une oeuvre d'art uniquement sur sa conformité à des normes esthétiques traditionnelles ne nous semble pas pertinent pour affirmer sa qualité (FOURQUET, 2004, p. 59-60).<sup>18</sup>

Em outras palavras, a incompreensão é gerada por um equívoco conceitual: o público, diante de novas formas de arte, possui expectativas e critérios apoiados na arte tradicional e clássica. O autor prossegue em sua análise e afirma que, para conseguir ultrapassar esses julgamentos superficiais, devemos atingir os conteúdos sensíveis e inteligíveis da imagem artística e não nos restringir às suas categorias formais, visto que na esfera da arte contemporânea as atitudes, o conceito e o processo são o que constrói a obra de arte.

---

abordagem: 'as dimensões conceituais, filosóficas, históricas e sociológicas serão o pano de fundo sobre o qual o professor constrói e organiza a análise da obra'.

<sup>18</sup> Para um público pouco informado, ligado às categorias tradicionais das Belas Artes (pintura, escultura, fotografia, arquitetura...) a resposta é óbvia: essas manifestações são rejeitadas como obras de arte pois muitos não podem compreender e admitir que essas formas mistas e novas de arte contemporânea colocam em movimento e trabalham conteúdos artísticos que lhes são próprios. Para apreciá-los, é preciso então, ultrapassar esse julgamento apressado pois julgar uma obra de arte unicamente por sua conformidade com as normas estéticas tradicionais não nos parece pertinente para afirmar sua qualidade.

Diante desse contexto, o autor ressalta a importância do contato direto com as obras contemporâneas e com seus produtores. As análises elaboradas sobre a implementação do projeto *Rencontre avec l'oeuvre d'art* enfatizam que os alunos ultrapassaram os julgamentos e as rejeições habituais, pois foi estimulada uma prática reflexiva, uma confrontação com as problemáticas trabalhadas nas obras e uma verbalização diante das produções, permitindo a construção de conceitos por parte dos alunos. O autor observou que os alunos foram *impregnados*<sup>19</sup> pela obra e destaca que o aspecto que favoreceu esse fato foi o tempo de duração da exposição. As mostras das produções artísticas duravam de três a quatro meses na escola, contribuindo para que houvesse um contato significativo com os alunos. Essa *impregnação* citada pelo autor é também discutida por Foerster (2004) que ressalta a necessidade da ampliação da qualidade e da quantidade de tempo diante de uma imagem artística para que a compreensão da imagem contribua na promoção do prazer estético.

Fourquet (2004) destaca ainda em sua pesquisa a expansão do campo da arte provocado pelas produções contemporâneas que viabilizam o enriquecimento e a criação de novos conteúdos. O ensino da Arte contemporâneo é visto pelo autor como um espaço aberto para outras áreas do conhecimento, como espaço de produção dos conteúdos artísticos e como fonte e veículo de questionamentos. Nesse ponto, o autor destaca a experiência insubstituível do contato direto com o artista que não tem como finalidade dar um sentido à obra, mas trazer iluminações interessantes sobre seu trabalho. O autor enfatiza a consonância entre as possibilidades de conhecimento através da arte contemporânea e as expectativas de um ensino atualizado das artes plásticas: "[...] un art susceptible d'ouvrir les élèves aux problèmes et aux mutations du monde actuel, un art en mouvement, tourné vers la recherche et la réflexion"<sup>20</sup> (FOURQUET, 2004, p. 73).

Observo ainda um outro aspecto enfatizado pelo autor que dialoga com a proposta do presente estudo. Ao abordar a questão dos conteúdos em artes plásticas, Fourquet (2004) se opõe à ideia ultrapassada de um esquema didático único, linear e unidirecional proposto pelas diretrizes oficiais do governo francês na década de 80. De acordo com o autor, para o ensino da Arte é importante contemplar os três elementos que participam do

---

<sup>19</sup> Termo utilizado pelo próprio autor para definir a qualidade da relação entre obra e aluno.

<sup>20</sup> [...] uma arte suscetível a apresentar os alunos aos problemas e as mutações do mundo atual, uma arte em movimento, voltada em direção à pesquisa e à reflexão.

processo: a obra, o artista e os alunos. As atuais diretrizes francesas, datadas de 1995, propõem uma *construction didactique*<sup>21</sup> na qual é proposto ao professor um trabalho de imaginação e de construção de saberes, em oposição à ideia de aplicação e transmissão de saberes definidos anteriormente.

Esse aspecto está em consonância com a proposta do presente estudo que, ao elaborar uma leitura de imagem do *graffiti*, a partir do conceito de dialogismo proposto por Bakhtin, defende o protagonismo do professor na construção de uma proposta didática. Olhar a imagem a partir do conceito dialógico além de permitir a ampliação do campo do conhecimento, oferece a possibilidade de criação de uma proposta didática singular, elaborada a partir da sua análise prévia e das relações possíveis e relevantes para seus alunos. O olhar dialógico do professor, impregnado por sua bagagem cultural, sua imaginação, suas experiências, suas memórias e seu conhecimento sobre seus alunos é que vai promover a ampliação da imagem artística para outras esferas da arte, da cultura e do conhecimento.

Finalmente, após a observação constante do contato dos alunos com as produções contemporâneas na escola, Fourquet (2004) ressalta a importância de assumir o espaço escolar como local indispensável para a democratização e o acesso à arte e à cultura. O autor destaca, nesse processo, a importância de entendermos os saberes escolares em diálogo com os saberes culturais e os saberes da vida. Segundo ele, o contato com a arte contemporânea através do projeto *Rencontre avec l'oeuvre d'art* permitiu aos alunos dissipar essa oposição ou a fragmentação desses saberes, envolvidos em um universo do intelecto, da vida e do prazer.

A questão da construção didática apontada por Fourquet (2004) é analisada por Gaillot (2008) de maneira aprofundada ao investigar a possibilidade de uma didática para o ensino da Arte. O teórico analisa o contexto francês e o diferencia do de outros países da Europa, que vêem a disciplina de Arte como forma de lazer ou como prática do artesanato. Em oposição a essa postura ultrapassada, as instruções oficiais do governo francês, desde 1982, enfatizam o ensino da Arte como importante na formação de um sujeito reflexivo capaz de contribuir ativamente na construção da sociedade

---

<sup>21</sup> Construção didática

contemporânea. Apesar disso, o autor aponta uma contradição: o professor de Arte é frequentemente questionado sobre a credibilidade e a importância da disciplina.

Ainda sobre o contexto francês, o autor aponta que existe um número considerável de professores de Arte sem formação específica, o que gera profissionais com pouco interesse em investigar ou questionar suas práticas. Como consequência, ocorre um descompasso entre a Arte e as outras disciplinas. O problema apontado pelo autor se refere ao fato de que a construção didática é importante para uma situação de análise e pesquisa. No entanto, quando fundada em um modelo científico que envolve conteúdos controláveis, transmissíveis e definidos *a priori*, ela se afasta das dimensões expressiva, criadora e intuitiva presentes na arte.

Gaillot (2008) destaca que, diante de todo esse cenário, é importante elaborar pesquisas na área, pois a didática só será significativa para o ensino da Arte quando pensada especificamente para o âmbito artístico. Para tanto, o autor trabalha com a hipótese da criação de uma *didática-crítica*:

On aura compris que définir, instaurer une didactique des arts plastiques ne peut se faire qu'en réaction contre ce qui caractérise généralement la didactique des autres disciplines. Aspirer à une didactique-critique des arts plastiques, c'est tenter de résoudre le paradoxe entre les vellétés positionnelles qu'implique la vocation scientifique de la didactique et la fluidité permanente de l'objet dont elle a à connaître ici<sup>22</sup> (GAILLOT, 2008, p. 10).

De acordo com o autor, a *didática-crítica* é uma possibilidade de resolução do paradoxo entre a dimensão científica e a dimensão artística, visto que contempla o aspecto da criação, do movimento e da fluidez presentes na disciplina. Ao mesmo tempo, essa proposta se aproxima do aspecto científico ao problematizar didaticamente as questões da arte apresentando as aquisições que devem ser suscitadas pela disciplina.

Gaillot (2008) parte do princípio de que o ato de ensinar é a promoção do encontro entre o aluno e o saber. Tanto o conhecimento do objeto ensinado quanto o conhecimento do sujeito que aprende devem ser considerados. Para o autor, levar em consideração o aluno

---

<sup>22</sup> Nós temos compreendido que definir, instaurar uma didática das artes plásticas só pode se fazer em reação contra aquilo que caracteriza geralmente a didática das outras disciplinas. Aspirar a uma didática-crítica das artes plásticas é tentar resolver o paradoxo entre as veleidades posicionais que implicam a vocação científica da didática e a fluidez permanente do objeto a conhecer aqui.

possibilita entender a solicitação de seus desejos, fator importante na construção da *didática-crítica* proposta. No desenvolvimento de seu estudo, Gaillot (2008) apresenta alguns questionamentos iniciais: como trabalhar com imagens na sala de aula sem cair em um didatismo estéril? Como utilizar a diversidade das técnicas e materiais plásticos da arte sem que domine o aspecto do passatempo e do relaxamento frequentemente atribuídos à disciplina? De acordo com o autor a resposta estaria no ato de provocar os alunos:

Enseigner passe donc par la suscitation d'envies. [...] Organiser l'enigme, dévoiler un peu, séduire, provoquer: où l'on aperçoit, dès les premiers instants, que le comportement enseignant n'est pas sans parenté avec le comportement artistique<sup>23</sup> (GAILLOT, 2008, p. 19).

A citação demonstra uma aproximação com a problemática apresentada no início do presente estudo que apontou a necessidade de uma articulação entre a arte e seu ensino. Gaillot (2008) mostra que o ato educativo em arte deve se aproximar dos procedimentos do ato da criação artística. Ao se questionar se podemos ensinar arte, o autor destaca a importância de entendermos a arte além de sua dimensão técnica, material e comunicacional:

Dans les arts plastiques, il y a du technique et il y a du communicationnel. Mais L'art n'est ni artisanat ni communication; il est expression. Enseigner les arts plastiques, c'est installer une situation de pratique que soulève une question, c'est ensuite assumer le caractère non universal de ce qui pourra être constaté en montrant que les oeuvres ne peuvent être réduites à un seul point de vue et favorisant donc les approches différentes<sup>24</sup> (GAILLOT, 2008, p. 20).

Gaillot (2008) problematiza ainda a questão do conteúdo da disciplina: afinal, o que deve ser aprendido em arte? Para o autor a arte não trabalha com acúmulo de verdades ou conhecimentos fechados; ao contrário, arte é movimento, transformação e interação. Assim, o aspecto que deve orientar as escolhas do professor é a questão da experiência. O aluno deve construir experiências: experimentar o desejo de expressão, o desejo de diálogo com o outro; experimentar o confronto entre as obras e observar nesse processo

---

<sup>23</sup> Ensinar passa então pela suscitação de desejos. (...) Organizar o enigma, desvelar um pouco, seduzir, provocar: é quando percebemos que desde o início o comportamento do professor é próximo do comportamento artístico.

<sup>24</sup> Nas artes plásticas existe a técnica e o comunicacional. Mas, a arte não é nem artesanato, nem comunicação; ela é expressão. Ensinar artes plásticas é instalar uma situação prática que faça surgir uma questão e em seguida assumir o caráter não universal daquilo que poderá ser constatado, mostrando assim que as obras não podem ser reduzidas à um único ponto de vista, favorecendo assim as abordagens diferentes.

as dissonâncias existentes. Dessa forma, a arte é entendida como um lugar de tensão e de interrogação.

Como foi visto, o autor utiliza algumas palavras-chave para pensar em uma *didática-crítica*: desejo, provocação, questionamento, experiência, tensão. Poderíamos acrescentar ainda imaginação e criatividade, aspectos importantes, segundo o autor, para que o professor de Arte possa articular esses conceitos citados com a prática artística e o conhecimento. Em síntese, o autor ressalta como seria uma didática na atualidade:

Dans la conception contemporaine, la didactique ne peut être qu'un espace de recherche et réflexion. Descriptive, analytique e non prescriptive, elle ne vise pas prioritairement à transmettre des méthodes d'enseignement ayant fait leurs preuves mais, articulant observation et recherche-action, à donner à chaque enseignant les moyens de théoriser les situations d'enseignement afin de mieux en contrôler les divers paramètres<sup>25</sup> (GAILLOT, 2008, p. 48).

Em consonância com Coutinho (2011) e Irwin (2008), o teórico francês reforça a importância da autonomia do professor e da pesquisa para a concepção contemporânea do ensino da arte. Da mesma forma, esses aspectos são relevantes para a proposta defendida pelo presente estudo que prevê uma perspectiva dialógica diante da imagem artística e reconhece a importância do professor ativo, criador e investigador das produções artísticas e do universo de seus alunos.

Outro aspecto apontado por Gaillot (2008) se aproxima do conceito de dialogismo abordado pela presente pesquisa. O autor enfatiza a importância da arte contemporânea que não se apresenta apenas como um monumento, uma escultura ou um espaço pictórico que percorremos com o olhar. As produções artísticas na atualidade se apresentam como um dispositivo gerador de eventos, um espaço aberto em direção a uma discussão ou em direção ao outro. O teórico francês acredita que o ensino da Arte nos dias atuais permite aos alunos interagir com o cotidiano a partir do ponto de vista artístico:

Faire pratiquer dans le cadre de l'enseignement des arts plastiques, ce n'est pas fabriquer des objets, résoudre des problèmes, encore moins

---

<sup>25</sup> Na concepção contemporânea, a didática só pode ser um espaço de pesquisa e reflexão. Descritiva, analítica e não prescritiva, ela não visa a prioritariamente transmitir métodos de ensino testados mas, articulando observação e pesquisa-ação, ela visa a dar a cada professor os meios de teorizar as situações de ensino a fim de melhor controlar seus diversos parâmetros.

apprendre une posture, mais se poser des questions; c'est finalement, comme il vient d'être dit, vivre une aventure que donnera à penser. Oui, je dis bien: vivre, avec les élèves, une aventure<sup>26</sup> (GAILLOT, 2008, p. 258).

O entendimento e a discussão das ideias apresentadas pelos teóricos franceses mostram a importância de manter o debate sobre a imagem artística na educação, em movimento. As ideias apresentadas demonstraram que, apesar dos esforços e lutas dos professores e pesquisadores da área, ainda são percebidos no cotidiano escolar e acadêmico franco-brasileiro equívocos recorrentes, no que se refere ao ensino da Arte. Após a apresentação do pensamento de diferentes teóricos e pesquisadores sobre a imagem artística no âmbito escolar, proponho algumas considerações sobre a mediação da produção artística nos espaços expositivos. Como a imagem é tratada nesses contextos? Quais concepções norteiam as ações educativas? A apresentação dessa temática contextualiza as discussões que abordo posteriormente sobre as diferentes formas de abordagens da arte urbana.

### 1.3 A IMAGEM NOS ESPAÇOS EXPOSITIVOS

Uma das vertentes do ensino da Arte que vem sendo discutida com intensidade atualmente se refere às abordagens da imagem artística nos espaços expositivos. Chisté (2007) aponta que o ensino da Arte tem como desafio ampliar a experiência estética do aluno, colocando-o em contato com obras de arte. De acordo com a autora, essa relação entre objeto artístico e o sujeito permite o desencadeamento de um processo reflexivo fundamental na formação do indivíduo, possibilitando que o sujeito repense seu cotidiano e amplie seu conhecimento de mundo, do outro e de si. Essa formação pode ocorrer tanto na escola quanto nos museus que atualmente são considerados instituições nas quais a conservação, a exibição, a pesquisa, a comunicação e a educação devam ser contempladas. Dessa forma, o espaço expositivo se configura como local de reflexão, fruição e leitura de imagens a partir de obras de arte originais, o que torna o encontro com a arte uma experiência importante para a formação do espectador.

---

<sup>26</sup> A prática no ensino da arte não é fabricar objetos, resolver um problema e menos ainda aprender uma postura, mas é fazer perguntas; é finalmente, como acaba de ser dito, viver uma aventura que fará pensar. Sim, eu disse bem: viver com os alunos uma aventura.



Na Europa e nos Estados Unidos os setores educativos em museus já existem desde o século XIX através da iniciativa pioneira do *Victoria and Albert Museum*, em 1852 e o *Metropolitan de Nova Iorque* em 1872 (BARBOSA, 2012). De acordo com Chisté (2007), o interesse efetivo pela dimensão educativa nos museus do Brasil será estimulada pelas ideias do Movimento Modernista do início do século XX. Vários teóricos importantes dessa época dedicaram esforços no sentido de implementar ações educativas nesses espaços:

O movimento escolanovista, liderado por Anísio Teixeira, preocupou-se com a educação em museus, propondo a utilização dos acervos como recurso didático, na tentativa de incrementar a rotina desses espaços. Outro intelectual que se preocupou com a questão educativa dos museus foi Mário de Andrade que, na década de 30, com a possibilidade de abertura de um museu de arte em São Paulo, propôs para esse espaço um cunho educativo. Nessa mesma linha, também atuou Sérgio Millet, crítico de arte de influência internacional (CHISTÉ, 2007, p. 40).

A autora ainda destaca as ações das Bienais de arte de São Paulo que, desde de 1951, apresentam iniciativas importantes no âmbito do ensino da Arte. A existência de um setor educativo será observada somente em 1950, quando os museus do Rio de Janeiro começam a organizar serviços educativos nessas instituições. Para Barbosa (2012), uma das funções desses setores é fazer a mediação entre a arte e o público, promovendo assim uma maior aproximação entre o espectador e as instituições culturais. A autora analisou, através de um estudo de caso, a importância do arte/educador em uma instituição museológica que possui como função "[...] ajudar o público a encontrar seu caminho interpretativo" (BARBOSA, 2012, p.92). No entanto, a pesquisadora apontou que, na década de 90, existiam no Brasil em torno de setenta e oito cursos de educação artística que não apresentavam em seus currículos uma abordagem sobre o trabalho do professor de Arte em instituições museológicas. O aspecto ressaltado por Barbosa (2012) demonstra uma falta de embasamento teórico e de preparação do profissional para lidar com os desafios encontrados. Um destes obstáculos é a desvalorização do trabalho do arte/educador nesses espaços:

Nos estatutos de todos os museus, mesmo os mais veneráveis, a educação é considerada de fundamental importância, contudo, na prática, os diretores em sua maioria veem o trabalho do curador como

primordial e do arte/educador como acessório e secundário (BARBOSA, 2012, p. 97).

De acordo com Barbosa (2012), na maioria das instituições o arte/educador ficava subordinado ao curador o que prejudica a qualidade das ações educativas elaboradas e a qualidade da abordagem das imagens artísticas. Em sua experiência na direção do Museu de Arte Contemporânea da USP, a autora relatou a importância de realizar um trabalho integrado entre curadoria, pesquisa e arte/educação, valorizando as especificidades de cada um deles. Na atualidade, a preocupação com o setor educativo apresenta algumas transformações em relação ao contexto observado pela pesquisadora na década de 1990. Na academia, os cursos de formação de professores oferecem uma disciplina que trata do ensino da Arte em espaços não-formais. Nos espaços expositivos supera-se gradativamente a noção ultrapassada de que o setor educativo dessas instituições é responsável por visitas guiadas que repetem a leitura da curadoria. O projeto *Roda de Conversa* ocorrido no *Museu de Arte do Espírito Santo - Maes*, apresentado no memorial do presente estudo, exemplifica as ações desenvolvidas nesse sentido. A interação entre curadoria, arte/educadores e professores promoveu o surgimento de novas possibilidades de abordagens educativas, e o museu de arte se torna espaço privilegiado do debate sobre a questão da imagem no ensino da Arte.

Diante desse contexto, Chisté (2007) investigou a importância de ações interativas entre a escola e os espaços expositivos no sentido de proporcionar ao espectador o entendimento do objeto artístico: "A compreensão da obra de arte, além de ser um processo ativo, é também um processo criativo, pois aquele que a compreende participa de um diálogo, continuando a criação do artista" (CHISTÉ, 2007, p. 161).

Como esse *processo criativo* citado pela autora ocorre nas grandes exposições de arte? É possível uma compreensão da imagem provocada pela interação entre a obra e o público? Canclini (2008) contribui com esse debate ao analisar a relação entre os artistas, os museus e os espectadores sob a ótica das problematizações trazidas pela modernidade e pela indústria cultural. Através de um olhar crítico o autor analisa com profundidade as grandes exposições ocorridas na Cidade do México durante a década de 80. A exposição de Picasso em 1982 no Museu Tamayo foi objeto de suas primeiras observações. O autor destacou a contradição existente entre os aspectos importantes da modernidade, tais como

a transgressão, a inovação, a subjetividade e a liberdade e os objetivos mercadológicos da indústria cultural. O projeto museográfico dessa mostra de arte moderna não contemplava as dimensões conceituais propostas pelas vanguardas artísticas, no entanto atendia as exigências do mercado, voltado principalmente para a quantidade do público presente no evento e a venda de produtos relacionados com a mostra: camisetas, cartões, cartazes etc.

As quinhentas mil pessoas que estiveram presentes na exposição percorreram o museu sem a liberdade de construir seu próprio itinerário, pois já havia um percurso determinado. Da mesma forma, os espectadores não podiam demorar o olhar diante de alguma imagem ou retornar para as salas anteriores, pois a procissão dentro do espaço museológico se movimentava rapidamente, e a fila de espectadores aguardando o momento de entrar aumentava a cada momento. Dessa forma, o autor enfatiza que ocorre uma massificação do artista Picasso que se transforma em produto a ser visto e comprado na loja de *souvenirs* e ao mesmo tempo uma massificação da relação entre o espectador e a imagem.

Canclini (2008) questiona, ao investigar as instituições museológicas, a possibilidade de aproximação entre as imagens artísticas e os espectadores. O autor também problematiza o valor estético e educacional da reestruturação das mensagens artísticas, por parte da indústria cultural, visando a atingir um público massivo. Canclini (2008) aponta que existem poucas discussões teóricas sobre o tema. No entanto existem ações pragmáticas nesse sentido, como por exemplo, a *contextualização pedagógica*:

Trata-se de acabar com o monopólio do saber pelos especialistas, dando aos neófitos, em tratamentos acelerados, o que lhes falta para serem artistas ou estarem informados quanto a eles. Os museus se encheram de cartazes instrutivos, sinais de trânsito, visitas monitoradas em vários idiomas. Baseados na muito considerável tese de que todo produto artístico está condicionado por um tecido de relações sociais, a museografia, os catálogos, a crítica e os audiovisuais que acompanham as exposições devem situar os quadros e as esculturas em meio a referências contextuais que ajudariam a entendê-los (CANCLINI, 1998, p. 136).

Algumas ideias contrárias a esse posicionamento são apontadas pelo autor. A primeira, denominada por Canclini (2008) como *culta*, entende que esse tipo de postura comunicacional dos museus afasta da arte a contemplação desinteressada que deveria caracterizar o contato entre o espectador e a obra artística. Ao transformar a ida ao museu

em um passeio turístico e a exposição em um show, a *contextualização pedagógica* delimita o olhar e elimina a possibilidade de participação do espectador que em nenhum momento é provocado a utilizar seu *capital cultural*, sua bagagem de vivências e experiências estéticas construídas até o momento.

Uma segunda linha de oposição a essa postura pedagógica é denominada pelo autor de *democrática*. Encontra-se nessa linha uma vertente que propõe que as imagens artísticas saiam dos museus e ocupem espaços urbanos dessacralizados como praças, sindicatos e fábricas. Uma segunda vertente democrática, característica das décadas de 60/70 defende a ideia de democratizar não só o produto, ou seja, as imagens artísticas produzidas, mas também os meios de produção, entendendo que todos podem ser artistas.

No que se refere à contextualização pedagógica, Canclini (2008) aponta que vários estudos com públicos de museus da Europa e da América Latina já demonstraram que a contextualização das obras aumenta sua legibilidade, mas não incorpora novos padrões perceptivos a esses espectadores. Para o autor, a rapidez e a superficialidade do contato não permitem uma mudança na forma de olhar para as imagens artísticas, e a vertente *culta* citada pelo autor afasta qualquer possibilidade de democratização. Diante desse dilema, o teórico defende que a problemática dessa interação entre a obra e os espectadores é anterior ao momento da visita aos espaços expositivos. Tanto os procedimentos pedagógicos que estimulam o acesso ao bens culturais quanto os cultos que defendem uma contemplação desinteressada são ações ilusórias quando ocorrem somente no momento da visita no espaço museológico. Para Canclini (2008) caso ações educativas não ocorram de forma constante em momentos anteriores à visita, seja na escola, seja no âmbito familiar, o público do museu e os objetos ali expostos sofrerão sempre um processo de massificação provocado pela indústria cultural.

Segundo o autor, são ilusórias também as ações que retiram as obras dos museus e apresentam mostras artísticas em parques, fábricas, mêtros etc. De acordo com Canclini (2008) os ruídos urbanos não facilitam nem promovem uma experiência estética de qualidade. Esse aspecto é vivenciado pelas produções artísticas da arte urbana e do *graffiti* que disputam com placas de trânsito e publicidade a atenção dos espectadores urbanos que "[...] não andavam pela rua nem levaram seus filhos ao parque dipostos a ter experiências estéticas" (CANCLINI, 2008, p. 138). No entanto, acredito que o inesperado

e o inusitado provocados por esses encontros com a arte urbana podem gerar experiências estéticas significativas que dependem da relação entre a obra e o espaço urbano e da bagagem cultural desses espectadores. Esse aspecto será abordado de forma aprofundada posteriormente.

No que se refere à democratização dos processos de produção, vertente que defende a ideia de que todos somos artistas, Canclini (2008) aponta que as ações e projetos promovidos por essa linha de pensamento afastaram da arte a profissionalização que segundo o autor é importante e necessária para a área artística. O teórico argentino reconhece importantes produções amadoras no cinema e no teatro que tiveram resultados estéticos positivos. No entanto o teórico ressalta a importância da intervenção de profissionais talentosos na condução e no resultado dos projetos, artistas que graças à sua formação tiveram a capacidade de imaginar procedimentos que abriram para artistas e públicos não especializados os códigos e a linguagem da arte. Para o autor a verdadeira socialização da arte não seria a abolição da formação artística e a simples transferência da iniciativa criadora para todos, mas uma "[...] especialização profissional mais acessível a todas as classes" (CANCLINI, 2008, p. 139). O teórico defende que, no âmbito das instituições museológicas, uma socialização efetiva requer uma mudança metodológica. O autor sugere que essas instituições se preocupem menos com a quantidade de espectadores e empreendam ações no sentido de entender o público e a qualidade da recepção:

Nem as instituições nem a mídia costumam averiguar quais os padrões de percepção e compreensão a partir dos quais seus públicos se relacionam com os bens culturais; menos ainda que efeitos geram em sua conduta cotidiana e em sua cultura política (CANCLINI, 2008, p. 140).

Em busca de um aprofundamento dessas questões, Canclini (2008) investigou, durante os anos de 1982 e 1983, o público de quatro grandes exposições ocorridas na Cidade do México: Rodin, Henry Moore, Tapio Wirkkala e Frida Kahlo & Tina Modotti. A pesquisa demonstrou que 60% do público possuía curso universitário, em oposição a 7,5% que possuíam somente o primário completo. No entanto, Canclini observou que somente 10% das pessoas com curso superior abordaram as obras a partir de valores estéticos presentes nas imagens, ou seja, a maioria dos espectadores enfatizavam de forma recorrente aspectos da biografia dos artistas. Em relação à divulgação, o estudo apontou que os

efeitos da mídia no papel de estimular a visita é semelhante à comunicação informal ocorrida nas diferentes esferas sociais do cotidiano: 52% do público recebeu a informação sobre o evento pela televisão ou jornais; e a outra parcela, através de amigos e familiares.

Para o autor, a análise desses aspectos mostra que a relação com a arte não pode ser construída a partir de ações pontuais como, por exemplo, uma visita a uma exposição de arte. O processo é complexo. Portanto a qualidade da interação desse público com as imagens expostas depende das ações sistemáticas promovidas anteriormente pela escola e pela família. Canclini (2008) afirma que, para fomentar a participação democrática e a sensibilização artística, é preciso ir além de uma ação socializadora que promova o comparecimento de todos nas exposições de arte:

É base de uma sociedade democrática criar as condições para que todos tenham acesso aos bens culturais, não apenas materialmente, mas dispondo dos recursos prévios - educação, formação especializada no campo - para entender o significado concebido pelo escritor ou pelo pintor (...) não basta dar oportunidade igual para todos, se cada setor chega ao consumo, entra no museu ou na livraria, com capitais culturais e *habitus* díspares (CANCLINI, 2008, p. 156).

Se a desigualdade permanece na qualidade da recepção, ou seja, no entendimento dessas imagens artísticas pelo público, isso significa que o objetivo inicial de democratizar a arte não foi atingido. Em síntese, o autor questiona as ações "democratizadoras" da indústria cultural que promovem o acesso aos bens culturais hegemônicos, sem a preocupação com a qualidade da interação entre o público e os bens culturais. Além disso, Canclini (2008) defende que a democratização só atingirá seu objetivo quando o contato com as produções culturais não se restringirem a encontros esporádicos mediados por abordagens superficiais propostas pela indústria cultural. Essas, segundo o autor, direcionam seus interesses no aumento da quantidade de visitantes e negligenciam a qualidade da recepção por parte do público. O autor ainda destaca que a ampliação do repertório conceitual, visual e cultural dos visitantes ocorre no âmbito familiar ou escolar. Caso esses aspectos não sejam ofertados, a visita ao museu se torna massificada, ou seja, torna-se um evento social promovido pela indústria cultural, desprovido de seu caráter artístico provocador e gerador de prazer estético.

Finalmente, Canclini (2008) enfatiza que o processo democrático dos bens culturais ainda envolve o questionamento da cultura hegemônica. Questionar o motivo de uma obra ser considerada arte e a outra não, ou entender quais os procedimentos que estão sendo criados para a valorização das diferenças no âmbito cultural, pode contribuir para democratização da cultura em nossa sociedade:

É preciso perguntar se as culturas predominantes - a ocidental ou a nacional, a estatal ou a privada - são capazes unicamente de reproduzir-se, ou se também podem criar as condições para que suas formas marginais, heterodoxas, de arte e cultura se manifestem e se comuniquem (CANCLINI, 2008, p. 157).

As considerações apontadas pelo autor estão em consonância como as questões que permeiam o ensino da Arte na contemporaneidade apresentadas anteriormente. Além disso, a ideia defendida pelo autor se aproxima dos pressupostos adotados nesta pesquisa que apresenta uma leitura de imagem do *graffiti*, com suas produções marginais, construídas e expostas no espaço urbano.

Dessa forma, o capítulo apresentou a situação atual do debate em torno da imagem do ensino da Arte, contexto no qual essa pesquisa está inserida. Objetivando ampliar a compreensão sobre essas discussões, apresento, a seguir, a revisão de literatura que aborda a situação das pesquisas acadêmicas referentes ao ensino da arte, ao *graffiti* e ao dialogismo.





## CAPÍTULO II

### AS VOZES EM INTERAÇÃO

*Uma bela vista de cima da laje,  
registro a imagem  
e conversas aumentando a bagagem*

MC Fredone

Neste capítulo apresento a relevância e a pertinência de desenvolver um estudo que tem como objetivo elaborar uma leitura de imagem do *graffiti* na cidade de Vitória/ES, a partir do conceito de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin, visando a contribuir com o debate no ensino da Arte. A revisão de literatura que apresento a seguir foi realizada no período de junho de 2012 a julho de 2014 e elaborada a partir de três descritores: *leitura de imagem*, *análise dialógica do discurso* e *graffiti*. As aproximações e os distanciamentos estabelecidos entre os pressupostos adotados pelo presente estudo e as pesquisas analisadas contribuíram para aprofundar o conhecimento sobre o assunto.

#### 1.1 A LEITURA DE IMAGEM

No banco de dados da *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes* foram encontradas 29 teses e dissertações a partir do descritor *leitura de imagem*. Observou-se na investigação uma diversidade significativa de propostas de leituras a partir de diferentes objetos de análise: cinema, programas de televisão, clipes musicais, capas de *C.D.*, letras de músicas, fotografias históricas, materiais didáticos, charges jornalísticas e *sites*. As abordagens metodológicas encontradas nessas pesquisas eram apoiadas, em sua maioria, na semiótica greimasiana e na análise dialógica do discurso de Bakhtin. De maneira predominante, as leituras de imagens desenvolvidas visavam apenas à compreensão do objeto investigado, sem buscar, no entanto, abordar as análises no âmbito educativo. Dessa forma, destaco duas pesquisas que, embora abordem a semiótica

como aporte teórico para a leitura, se aproximam do presente estudo por estarem inseridas em questões relativas à educação.

A partir da teoria greimasiana, Ardenghe (2012), na pesquisa denominada *Narratividade e figurativização em dois videoclipes do O Rappa*, visa a aumentar a possibilidade de interação dos alunos com o processo de leitura e escrita na disciplina de Português, a partir do entendimento e da aplicação de conceitos básicos de semiótica. A autora acredita que a escolha dos clipes musicais na iniciação desse processo de leitura de imagens foi importante para gerar interesse e identificação por parte dos alunos, visto que se trata de uma produção artística e cultural admirada pelos jovens. A pesquisa concluiu que a leitura semiótica dos clipes analisados contribuiu para o aprimoramento da leitura de outros textos previstos no programa da disciplina, como, por exemplo, o literário e o jornalístico. Assim como o presente estudo, essa investigação discute a leitura de imagem no contexto educativo, no entanto o objetivo final é estimular a produção textual dos alunos, ou seja: o foco principal da leitura não permanece na esfera imagética.

Já no âmbito do ensino da Arte, a pesquisa de Chisté (2013) denominada *Educação Estética no Ensino Médio Integrado: mediações das obras de arte de Raphael Samú* apresenta uma abordagem apoiada em Marx e Vigotski. O estudo problematiza a educação estética no Ensino Médio ao propor uma mediação das gravuras de Raphael Samú, artista e professor de referência no contexto artístico capixaba. A partir desses autores o estudo apresenta uma proposta de mediação das serigrafias do citado artista no contexto de uma escola técnica de Ensino Médio, o *Instituto Federal do Espírito Santo - Ifes/Guarapari*. Apoiada nas considerações de *leitura lenta* de Vigotsky, a pesquisa apresentou uma proposta de mediação da imagem artística que proporcionou aos alunos um contato recorrente e aprofundado com as obras. A construção desse processo envolveu diferentes vivências e experiências com as produções analisadas: oficinas de leitura de imagens, oficinas de serigrafia e visita ao atelier do artista. A pesquisa aproxima-se do presente estudo, pois debate questões importantes referentes à imagem e ao ensino da Arte, mas observo alguns distanciamentos. O primeiro refere-se ao fato de Chisté (2013) utilizar a semiótica plástica para apresentar as análises formais e contextuais das obras do artista. No entanto apresenta em sua abordagem a intertextualidade bakhtiniana como suporte para a compreensão das imagens, gerando assim aproximações com o presente estudo. Além disso, a proposta de mediação

apresentada pela autora envolveu diferentes procedimentos, enquanto o presente estudo é direcionado somente para a leitura de imagem, esse aspecto permitiu um aprofundamento sobre suas especificidades.

Ainda a partir do descritor *leitura de imagens*, investiguei três revistas acadêmicas: *Educar da Universidade Federal do Paraná - UFPR*, *Educação e Sociedade da Unicamp e Bakhtiniana - Revista de Estudos do Discurso da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP*. Constatei nos artigos encontrados em revistas acadêmicas da área um interesse pela investigação crítica de produções presentes no cotidiano como propõe a Cultura Visual apontada pelo espanhol Fernando Hernández. Percebe-se que mesmo as pesquisas que não apresentavam a linha teórica apoiada no autor tinham como objetos de investigação os discursos oriundos da indústria cultural, como capas *CDs*, ilustrações de livros e imagens jornalísticas. Além do teórico espanhol, encontrei artigos que abordavam a leitura de imagem a partir do aporte teórico de Alberto Manguel, Clifford Geertz e Mikhail Bakhtin.

Por aproximações com o presente estudo, destaco o artigo de Brait (2013) que investiga as especificidades de discursos denominados pela autora de *verbo-visuais*. Apoiada nos pressupostos teóricos de Bakhtin e do Círculo, a autora apresenta a leitura de diferentes enunciados que promovem o encontro entre o discurso verbal e o imagético. A aproximação desse artigo com o presente estudo refere-se ao fato de ele apontar os indícios do interesse desses teóricos pelas investigações do visual, aspecto presente nesta pesquisa que tem como *corpus* as imagens produzidas no espaço urbano. O trabalho de Wall (2016) dialoga também com esta pesquisa ao demonstrar como a perspectiva bakhtiniana e o discurso dialógico podem contribuir na análise de imagens artísticas. Para tanto o autor investiga seis pinturas do artista holandês Nicolaes Maes, que retratam os gestos e as posturas de pessoas em torno de uma mesma ação: bisbilhotar a vida alheia.

Neste breve percurso pelos artigos encontrados em revistas acadêmicas, constato a presença recorrente da *análise dialógica do discurso* como suporte teórico para à leitura de imagem, em consonância com a proposta desta pesquisa pela via teórica. No entanto constato que a ausência de estudos com o enfoque direcionado para o âmbito do ensino da Arte demonstrou uma lacuna neste contexto.

Nos anais da *Associação Nacional dos pesquisadores de artes plásticas - Anpap*, no período entre 2011 e 2014, encontrei quatro artigos que abordavam a questão da leitura de imagem. Esse quantitativo aponta para o escasso interesse dos pesquisadores da área pelo desenvolvimento de análises das imagens artísticas. Além disso, metade dos artigos encontrados dedicavam-se a desenvolver leituras de imagens utilizando a semiótica discursiva com poucos questionamentos no âmbito educativo. O restante das investigações enfatizaram os questionamentos e os problemas das metodologias de leitura de imagens na sala de aula, propondo outras possibilidades de abordagem da imagem no ensino da Arte.

O trabalho de Ferreira (2012), por exemplo, problematiza as abordagens de leitura de imagens ao apresentar uma análise de sua prática docente como professor de Arte. Para tanto, investiga como inserir as imagens do cotidiano encontradas na mídia e na cultura, no currículo de Arte nas escolas e na universidade. A partir das ideias da *Cultura Visual* de Fernando Hernández, o autor destaca a importância de trabalhar com as imagens do cotidiano para a formação de leitores visuais críticos. Essa proposta aproxima-se do presente estudo, ao propor a diversificação das imagens a serem estudadas em sala de aula. No entanto, a perspectiva dialógica que acredito ser fundamental para uma compreensão crítica e ativa das imagens no âmbito do ensino da Arte não foi observada nesse estudo.

Visando a aumentar a compreensão sobre o assunto e a *aumentar a bagagem*, novas conversas foram estabelecidas. A investigação prosseguiu buscando pesquisas a partir do descritor *Graffiti*. Apresento a seguir uma síntese dos estudos encontrados.

## 1.2 O GRAFFITI

No banco de teses da *Capes* observei um significativo interesse por essa linguagem artística que tem sido objeto de estudo de monografias, dissertações e artigos em diferentes áreas: artes plásticas, sociologia, antropologia, e comunicação, entre outras. De um universo de dezenove pesquisas, constato que é recorrente a presença das que abordam essa linguagem a partir da produção de artistas reconhecidos no meio da arte urbana, como *Banksy* ou *Os Gêmeos*. Outra abordagem predominante é a investigação

dos aspectos da linguagem do *graffiti* em diferentes cidades do país. São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Campinas são as mais frequentes. Embora as propostas dessas investigações sejam diversas, percebi uma predominância de pesquisas que tratam do vocabulário, do vestuário, das práticas coletivas, dos estilos e das técnicas. O aspecto da denúncia, da crítica social, das injustiças sociais e da relação dessa manifestação artística com o mercado da arte e os órgãos públicos é também abordado de maneira recorrente pelas pesquisas acadêmicas. Acredito que essas perspectivas contribuem de forma significativa para a compreensão do *graffiti* visto que discutem valores e conceitos importantes para a arte urbana. No entanto, enquanto essas imagens artísticas não estiverem inseridas de maneira crítica e reflexiva na educação, o entendimento e a apreciação dessas produções serão sempre construídos a partir de equívocos, preconceitos e leituras superficiais. A escassez de estudos que abordam essas imagens artísticas na esfera do ensino da Arte, demonstra a relevância da proposta do presente estudo. Destaco a seguir algumas pesquisas que buscaram refletir sobre esse aspecto e investigam o *graffiti* a partir do ponto de vista da educação.

A pesquisa de Silva (2010) observa a arte urbana como resignificação do espaço urbano de Porto Alegre. O autor apresenta uma abordagem educativa sobre os processos de socialização nos grupos de grafiteiros da cidade e observa que, nesse processo, esses atores sociais desenvolvem uma pedagogia própria através de oficinas e projetos educativos. O pesquisador enfatiza que essas produções, ao se aproximarem de concepções encontradas nas instituições de ensino, como escolas e museus, sofrem uma formatação institucional, embora o autor reconheça a importância social dessas ações educativas.

Permanecendo ainda no campo pedagógico, destaco a pesquisa de Gonçalves (2006) que investiga em sua tese o processo educativo que forma o grafiteiro e busca um itinerário educativo da manifestação nas ruas da Zona Sul do Rio de Janeiro. A pesquisa utiliza como procedimentos metodológicos entrevistas com sete grafiteiros cariocas, além de análises de registros fotográficos e do diário de campo. Dessa forma, o pesquisador visa a entender como se processa a transmissão do conhecimento no universo do *graffiti* e o *saber fazer* do grafiteiro: seus procedimentos, seus valores, seus gestos e o suas produções.

As pesquisas apresentadas discutem os processos educativos que se desenvolvem de forma espontânea ou organizada no âmbito do movimento da arte urbana. Os estudos analisam o ensino das técnicas e dos valores que são transmitidos entre os grafiteiros experientes e os iniciantes. Embora os estudos tenham como objeto de investigação o ensino da Arte e o *graffiti*, destaco a seguir alguns pontos discordantes em relação à proposta do presente estudo. A crítica apresentada por Silva (2010) é pertinente e relevante, pois é fundamental preservar a integridade conceitual do *graffiti* que efetivamente sofre distorções ao sair do espaço urbano e ser apropriado por outras instâncias sociais. No entanto, acredito que, ao restringir os processos educativos dessa manifestação ao contexto das ações e oficinas promovidos pelo movimento do *graffiti*, a sua compreensão volta-se somente para os sujeitos que já participam do movimento ou interagem socialmente com os artistas urbanos.

Além disso, os procedimentos pedagógicos analisados pelas pesquisas apresentadas dizem respeito somente à compreensão técnica do *graffiti* que, embora seja importante, não aborda os aspectos conceituais e expressivos encontrados nas imagens produzidas no espaço urbano. O presente estudo, ao contrário, busca elaborar uma leitura de imagem do *graffiti* a partir do conceito de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin, visando a contribuir com o debate no ensino da arte. Assim, a compreensão da arte urbana envolve outros sujeitos e abarca outros contextos sociais. Ainda destaco que o entendimento dessa manifestação artística proposto pelo presente estudo avança além da compreensão técnica, pois a análise dialógica do discurso apresentada oferece ao leitor uma compreensão crítica de seus aspectos históricos, expressivos e conceituais.

Em consonância com essas ideias, a pesquisa de Vidon (2014) investiga a narratividade do movimento Hip Hop<sup>27</sup> e a sua relação com o âmbito educativo. Embora a autora não trate especificamente do tema *graffiti*, o estudo problematiza a escola como lugar da reprodução e manutenção da cultura hegemônica e pergunta-se como a inserção do RAP<sup>28</sup> nas intuições educativas pode contribuir para a ressignificação da escola. A pesquisa apresenta uma análise no campo discursivo dessa linguagem musical. Além de

---

<sup>27</sup> Movimento artístico-cultural de origem americana que surgiu como forma alternativa de expressão cultural de classes sociais periféricas. Envolve a linguagem musical (RAP), a linguagem corporal (Break) e a linguagem visual e plástica (graffiti).

<sup>28</sup> Abreviatura de *Rhythm and Poetry*. É a linguagem musical do movimento Hip Hop caracterizada por apresentar canções poéticas de conteúdo político, social e construídas a partir de rimas.

outros autores, Vidon (2014) apóia-se na perspectiva bakhtiniana no desenvolvimento de suas análises. Em consonância com as ideias apontadas pela autora, a presente pesquisa está inserida em uma problemática semelhante e enfatiza a importância da compreensão de produções artísticas marginais. Embora o foco de interesse do estudo seja o discurso verbal encontrado nas letras de música do movimento *Hip Hop*, a abordagem teórica e o interesse pelo âmbito educativo geram uma aproximação importante entre a pesquisa de Vidon (2014) e o presente estudo.

Lazzarin (2007) apresentou uma aproximação importante com os pressupostos defendidos por esta pesquisa. Além de investigar o *graffiti* e sua ocorrência na cidade de Roraima, a pesquisa discute a problemática do anacronismo entre o ensino da arte e a produção artística contemporânea, questão que abordo de forma semelhante. O autor aponta os entraves recorrentes do ensino da Arte na atualidade, tais como: o foco no produto e não no processo de produção artística; as aulas sendo vistas como atividade recreativa; a desinteressante abordagem linear da História da Arte que de forma recorrente, não contempla as produções contemporâneas, e o problema da polivalência do professor que deve abordar em suas aulas a dança, o teatro, a música e as artes visuais. O objetivo da pesquisa foi mostrar que um ensino baseado em pressupostos modernos dialoga com a concepção fechada, artificial e estática dos espaços museológicos, enquanto o ensino da Arte contemporâneo se aproxima do dinamismo, da cotidianidade e do movimento da arte urbana. No entanto percebo que a pesquisa, mesmo avançando nos questionamentos sobre o ensino da arte na atualidade, mantém o foco de interesse pela técnica dessa manifestação. O interesse do estudo está na prática artística, através da elaboração de oficinas de *graffiti* como forma de questionar o ensino da Arte. Acredito que seja importante oferecer aos alunos experiências práticas do dinamismo, da técnica e da liberdade oferecida pelo ato de produzir um *graffiti*, mas penso que essa vivência deve ser acompanhada de uma reflexão crítica sobre as imagens elaboradas no espaço urbano das grandes cidades.

Visando ao aprofundamento da revisão de literatura, estabeleci relações entre os aspectos apontados nas pesquisas brasileiras e as características das pesquisas encontradas no contexto francês. Por esse motivo destaco, a seguir, algumas considerações sobre a revisão de literatura elaborada a partir dos bancos de dados franceses durante o período de estágio ocorrido de fevereiro a junho de 2014 na *Universidade de Paris VIII*.

No período entre 2011 e 2014, existem 196 teses sobre o tema *graffiti* na França, de acordo com o banco de dados *theses.fr*. Analisando as pesquisas de forma geral, percebi algumas abordagens recorrentes envolvendo o tema. Assim como no banco de teses da *Capes*, a maioria dos estudos está no campo da sociologia, seguido da história e por último no campo das artes plásticas. É importante ressaltar que não foi encontrada nenhuma pesquisa no âmbito da educação. Entre as abordagens tratadas as investigações sobre políticas públicas em defesa e promoção do *graffiti* estão presentes nas pesquisas francesas, ao contrário, no Brasil, não encontrei esse tipo de enfoque investigativo. Outro assunto recorrente se refere à institucionalização dessa manifestação artística e seu aspecto transgressivo. Essas duas últimas abordagens são mais constantes no contexto acadêmico brasileiro.

Deve-se enfatizar o interesse dos estudos por aspectos específicos relacionados ao local, ao suporte, ou à raça e ao gênero dos artistas. Existem estudos sobre os *graffitis* da Normandia, dos árabes, dos marinheiros, dos trens, das mulheres, entre outros. Destaco, dentre os estudos investigados, o trabalho de Fersing (2011) que apresenta uma abordagem etnográfica sobre o *graffiti* produzido em Nice, cidade no sul da França e na região de Andaluzia, uma comunidade autônoma na Espanha. A aproximação com o presente estudo se deve ao fato de a autora apresentar inicialmente um aspecto específico da ocorrência do *graffiti* nessas regiões, para em seguida investigar, de forma mais ampla, a relação das imagens artísticas com o espaço urbano, o contexto cultural e o exercício político encontrado nessa manifestação artística.

Finalizando a revisão de literatura apresento, a seguir, uma síntese sobre as pesquisas que adotaram a análise dialógica do discurso como abordagem teórica-metodológica.

### 1.3 A ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO

No banco de teses da *Capes* foram encontradas 21 pesquisas que abordavam essa perspectiva teórico-metodológica que é abordada de forma predominante nas áreas de letras e linguística. Os objetos investigados pelas pesquisas são diversificados: mídia impressa, internet, emissões radiofônicas, projetos editoriais, livros didáticos, parâmetros curriculares, letras de músicas e literatura.



No campo educativo, que interessa ao presente estudo, a análise dialógica do discurso é abordada de forma recorrente em estudos relacionados à expressão oral e aos processos de letramento na alfabetização. Observa-se também um predomínio de estudos que investigam o discurso verbal, apontando assim que são ainda escassos as pesquisas que se apoiam na *análise dialógica do discurso* para leitura de imagens no âmbito artístico ou cultural.

No entanto, destaco a pesquisa de Wakim (2013) que aborda o ensino da Arte, por meio da leitura de imagem, a partir de pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin, buscando investigar e ampliar o conceito dessa leitura específica. A autora problematiza a questão da imagem na contemporaneidade e aponta a necessidade de leitura para a compreensão dessas referências imagéticas, como as de natureza audiovisual, que, devido à sua fugacidade, associada à presença constante em nosso cotidiano, são por nós percebidas de maneira aligeirada. A autora aponta, no potencial dialógico, uma possibilidade de ampliação do entendimento acerca da leitura de imagem. A aproximação desse trabalho com os pressupostos abordados nesta pesquisa é significativa: a abordagem dialógica bakhtiniana e a questão da imagem no ensino da Arte. No entanto, em seu percurso investigativo, o *corpus* da pesquisa investigado pela autora são imagens televisivas.

#### 1.4 UMA BREVE SÍNTESE

A partir do exposto, é possível concluir que as pesquisas analisadas abordaram questões conceituais relevantes para a compreensão do *graffiti*: a análise da produção de artistas reconhecidos no cenário mundial; a relação da obra com o espaço urbano; o aspecto contestador e revolucionário da linguagem; os valores, as características e as ideias de seus produtores em diferentes cidades; a técnica artística do *graffiti* no âmbito da educação; o aspecto comunicativo da linguagem como representativa de grupos sociais excluídos e o aspecto educativo da formação do grafiteiro. No entanto, percebe-se que ainda existe uma lacuna nas investigações que abordam a leitura imagem da arte urbana que busque contribuir com o debate no ensino da Arte

No que se refere à abordagem teórico-metodológica, nota-se que as investigações que abordam a *análise dialógica do discurso* no campo educativo e artístico ainda são escassas. Nesse sentido, o presente estudo pode constituir-se como um acréscimo à literatura que trata da linguagem artística a partir dos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin.

No âmbito do ensino da Arte, a questão da leitura de imagem é investigada a partir de diferentes abordagens, entre as quais a *semiótica discursiva*, a *cultura visual* e a *análise dialógica do discurso*, com um predomínio de pesquisas elaboradas a partir das duas primeiras abordagens. Inserido na proposta de elaborar uma leitura de imagem do *graffiti* de Vitória, a partir do conceito de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin, o presente estudo amplia as pesquisas e as discussões que seguem essa linha investigativa.

A pergunta de pesquisa, a tese e o objetivo do presente estudo apresentados na introdução emergiram das discussões com essa produção acadêmica analisada. Portanto a revisão de literatura contextualizou a proposta do presente estudo que será aprofundada, a seguir, a partir de seus aspectos teórico-metodológicos.



## CAPÍTULO III

### A ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA

*Escolhemos uma teoria não em função de sua verdade,  
mas em razão do que pretendemos responder na nossa pesquisa*  
Fiorin

De acordo com Creswell (2010), no desenvolvimento de uma pesquisa existem três aspectos que conduzem a investigação. São eles: as concepções filosóficas, as abordagens de investigação e os métodos de pesquisa.

Os pesquisadores precisam pensar por meio das suposições da concepção filosófica que eles trazem ao estudo, da estratégia da investigação que está relacionada a essa concepção e dos métodos ou procedimentos de pesquisa específicos que transformam a abordagem em prática (CRESWELL, 2010, p. 27).

Apresento a seguir como os aspectos citados pelo autor se configuram na construção da abordagem teórico-metodológica da presente pesquisa.

#### 2.1 A CONCEPÇÃO FILOSÓFICA

O objetivo da pesquisa foi elaborar uma leitura de imagem do *graffiti* da cidade de Vitória/ES, a partir do conceito de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin. Dessa forma, o conjunto de pressupostos filosóficos que constituíram a perspectiva teórica dessa pesquisa encontra-se na obra do autor russo. Apresento a seguir as considerações básicas dessa concepção que contribuíram para a elaboração do percurso investigativo elaborado.

Bakhtin (2000), ao abordar os aspectos da comunicação verbal, enfatiza que a construção de um enunciado não surge somente do encontro entre a visão de mundo do locutor (seus valores, emoções e o objeto do seu discurso) e os recursos linguísticos utilizados. Para o autor, esse fenômeno envolve também os outros enunciados. A intertextualidade

bakhtiniana aponta que todo enunciado responde a enunciados anteriores e provoca enunciados futuros que se formam como respostas a estes. De acordo com as ideias defendidas pelo filósofo russo, um texto, verbal ou visual, só existe no contato com outros textos, pois este se apresenta como um elo em uma cadeia discursiva. Para Bakhtin, um texto não deve ser visto e analisado como uma unidade autônoma.

A partir desse princípio, este trabalho desenvolveu uma leitura de imagens do *graffiti* da cidade de Vitória/ES que buscou apresentar essas produções artísticas em relação ao seus aspectos históricos, sociais e em diálogo com outras produções artísticas e literárias. Na relação com os princípios filosóficos bakhtinianos as abordagens investigativas da pesquisa foram constituindo-se. Apresento a seguir o detalhamento do tipo de estudo desenvolvido.

## 2.2 AS ABORDAGENS DA INVESTIGAÇÃO

A pesquisa configurou-se como uma pesquisa de natureza qualitativa, visto que se interessa pela interpretação de uma situação: "A pesquisa qualitativa é um meio para explorar e para entender o significado que os indivíduos ou grupos atribuem a um problema social ou humano" (CRESWELL, 2010, p. 26). Além disso, o estudo inseriu-se no quadro das investigações exploratórias de cunho bibliográfico e documental.

A pesquisa documental assemelha-se muito à pesquisa bibliográfica. A diferença essencial entre ambas está na natureza das fontes. Enquanto a pesquisa bibliográfica se utiliza fundamentalmente das contribuições dos diversos autores sobre determinado assunto, a pesquisa documental vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa (GIL, 2006, p. 45).

A pesquisa bibliográfica envolveu a investigação acerca de teóricos e pesquisadores que voltaram suas pesquisas para as temáticas abordadas neste projeto: o ensino da Arte, o *graffiti* e o conceito de dialogismo bakhtiniano. Por meio do desenvolvimento da revisão de literatura apresentada e do referencial teórico no âmbito do ensino da arte, analisei a situação das pesquisas que abordaram tais assuntos relacionando-as com o presente trabalho, além de buscar os conceitos e ideias que conduziram à construção desta

pesquisa. Já a pesquisa documental envolveu a coleta e a análise de documentos *de primeira mão*: as imagens dos *graffitis* produzidos pelos grafiteiros envolvidos na pesquisa, entrevistas com os artistas urbanos, além de panfletos, fotografias e revistas produzidas pelos grafiteiros.

A pesquisa apresenta, como eixo principal de investigação, a *análise dialógica do discurso*, apoiada nas concepções filosóficas de Mikhail Bakhtin, apresentadas anteriormente. Essa abordagem metodológica está inserida em um contexto amplo e diversificado denominado *Estudos do Discurso* que surge em oposição a uma dominância estruturalista nas investigações sobre a linguagem. Importantes pensadores do século XX abordaram de diferentes formas a questão do discurso. Entre eles estão Gramsci (1986), Foucault (2009), Lacan (1998), Pêcheux (2009) e Bakhtin (2000). A presença recorrente dos estudos do discurso é fundamental tanto na pesquisa em educação quanto na prática em sala de aula:

Discurso é um fenômeno social e político essencial para a construção e para a desconstrução das relações de poder em qualquer sociedade e, por isso, é um fenômeno que não pode deixar de ser objeto de reflexão na sala de aula (OLIVEIRA, 2013, p. 8).

Para Oliveira (2013), a *análise do discurso* é um fenômeno político e não seria possível desenvolver um estudo a partir dessa postura teórico-metodológica de maneira apolítica. Tal aspecto se deve ao fato de esta abordagem entender a noção de *discurso* em uma dimensão que ultrapassa o nível puramente linguístico e envolve o *extralinguístico*. Assim, uma *análise do discurso* tem como objeto enunciados concretos e a produção de sentidos gerada pela interação entre sujeitos situados social e historicamente. A linguagem é entendida como uma arena de lutas, na qual diferentes discursos entram em relação: aproximam-se, afastam-se, estabelecem alianças em alguns momentos e geram conflitos em outros. Interessa aqui compreender as condições de produção do discurso, analisá-lo a partir do entendimento de seu contexto sócio-histórico-ideológico no qual estão inseridos os interlocutores:

[...] o lugar de onde falam, a imagem que fazem de si, do outro e do objeto que estão tratando. Todos esses aspectos devem ser levados em conta quando procuramos entender o sentido de um discurso. [...] dizem respeito direta ou indiretamente às posições de classe social, política, econômica de onde se fala ou escreve e têm a ver com as relações de

poder que se estabelecem entre indivíduos e que são expressas quando interagem entre si (BRANDÃO, 2013, p. 23).

Para complementar o entendimento dessa abordagem metodológica, Fiorin (2013) acrescenta que existe uma diversidade significativa de teorias do discurso. No entanto o autor afirma que nessa ampla esfera teórica existem duas grandes tendências: a primeira, apoiada no teórico francês Benveniste, que busca investigar a estrutura linguística do discurso; e a segunda, a partir da teoria do filósofo russo Mikhail Bakhtin, que investiga a linguagem a partir de sua historicidade.

Todas as teorias do discurso levam em conta o fato de que o texto é constituído de linguagem - estamos pensando não apenas na linguagem verbal, mas também visual, etc. - que são sistemas de construção de sentido. Todas elas consideram que o texto tem uma historicidade, que é dada pela relação de um texto com outros textos, de um discurso com outros discursos. No entanto, umas põem acento mais num aspecto do que noutro (FIORIN, 2013, p.47).

Dessa forma, a ênfase da *Análise dialógica do discurso*, construída a partir dos pressupostos teóricos de Bakhtin, está no conceito de *interação*, visto que o filósofo compreende a enunciação como um ato sociointerativo, sua concepção de linguagem está fundamentada no conceito de *dialogismo*:

Toda enunciação efetiva, seja qual for a sua forma, contém sempre com maior ou menor nitidez, a indicação de um acordo ou de um desacordo com alguma coisa. Os contextos não estão simplesmente justapostos, como se fossem indiferentes uns aos outros, encontram-se numa situação de interação e de conflito tenso e ininterrupto (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 111).

A *interação* e o *dialogismo* estão relacionados com o problema da compreensão abordado pelo filósofo russo. De acordo com Bakhtin (2014), para compreender uma enunciação é preciso que haja uma postura ativa do sujeito e que ela contenha o germe de uma resposta:

A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosas forem, mais profunda e real é a nossa compreensão. [...] A compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma *contrapalavra* (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 137).

A obra de Bakhtin e a importância dada as interações ocorridas em determinado contexto sócio-histórico-ideológico se apresentam como uma *contrapalavra* às tendências teóricas na esfera da linguagem de sua época. Os teóricos para os quais o filósofo direcionava seu discurso entendiam a palavra a partir de suas estruturas linguísticas estáveis ou oriundas de processos internos dos sujeitos. Para Bakhtin/Volochinov (2014) o importante é estudar a historicidade do discurso e analisar a linguagem em seu constante movimento, provocado pela interação entre os discursos, entre os sujeitos de determinado contexto: "A língua vive e evolui historicamente na comunicação verbal concreta, não no sistema linguístico abstrato das formas da língua nem no psiquismo individual dos falantes" (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2014, p. 128).

Para explicar de maneira concreta o que seria essa *historicidade* defendida por Bakhtin em suas investigações sobre a linguagem, Fiorin (2013) destaca que existem equívocos recorrentes sobre o entendimento desse conceito bakhtiniano. De acordo com o autor, é comum entender a *historicidade* de um discurso como a descrição da época, do lugar e da formação social do autor e do texto. Ou ainda observar se determinado texto verbal ou visual faz referência aos fatos históricos da época em que foi produzido. Visando a demonstrar que a dimensão histórica pode estar presente mesmo em situações em que a descrição da época não é observada, Fiorin (2013) aborda a produção literária de Machado de Assis. O escritor, através do discurso artístico, analisou e criticou de forma irônica a classe dominante e o capitalismo nascente sem fazer nenhuma referência aos fatos históricos importantes de sua época. Dessa forma, o autor procura demonstrar que todo discurso possui sua dimensão histórica, pois o conceito de *historicidade* está ligado ao conceito de *dialogismo*. Segundo Fiorin (2013) tal conceito do filósofo russo propõe uma outra forma de pensar a dimensão histórica:

Dialogismo significa que um discurso se constitui em oposição a outro. Portanto é heterogêneo: um discurso mostra a si mesmo e seu contrário. Por conseguinte, o sentido organiza-se num movimento dialético e é esse processo que é preciso apreender no estudo da historicidade. A historicidade não são fatos externos ao sentido, é o sentido mesmo na sua constituição dialética que é histórico e que uma teoria do discurso deve apreender (FIORIN, 2013, p.64).



A dimensão histórica apontada pelo teórico russo contribuiu de forma determinante para os estudos exploratórios iniciais sobre o percurso histórico do *graffiti*. Busquei analisar o fenômeno a partir dessa noção de *historicidade*.

Apresento a seguir os métodos de pesquisa, terceiro elemento apontado por CRESWELL (2010) como fundamental na estrutura da investigação acadêmica que envolve as formas de produção e análise dos dados.

## 2.3 OS MÉTODOS DE PESQUISA

### 2.3.1 Procedimentos para a produção de dados

No desenvolvimento do presente estudo foram utilizadas os seguintes instrumentos de produção de dados: registro fotográfico do *graffiti* na cidade de Vitória, entrevistas semiestruturadas com grafiteiros capixabas, coleta de documentos, observação em museus e galerias abertas. Buscando aprofundar esses procedimentos de produção de dados, parte deste estudo desenvolveu-se em colaboração com a *Université Paris 8 – Vincennes-Saint Denis*, na França. O estágio desenvolvido nesse contexto permitiu o contato com estudiosos de referência da teoria bakhtiniana, o desenvolvimento do registro fotográfico das produções do *graffiti* em Paris, Londres e Berlim e a observação das diferentes abordagens da imagem artística nos museus da capital francesa e da arte urbana produzida nesses centros. Apresento a seguir o detalhamento dos procedimentos metodológicos realizados no Brasil e na França.

A elaboração do ensaio fotográfico sobre o *graffiti* no espaço urbano ocorreu entre os anos de 2012 e 2015. Busquei, nos muros do espaço urbano das grandes cidades, imagens e textos. Dessa forma, foi criado um banco de imagens do *graffiti* a partir das produções encontradas predominantemente em Vitória. Em seguida, visando a ampliar a compreensão dessas produções, os registros foram feitos em outras capitais: Rio de Janeiro, Paris, Londres e Berlim. O ensaio fotográfico contribuiu para a criação de um panorama histórico e visual da arte urbana a partir das produções observadas nesses centros urbanos.

Ao propor tal leitura para a análise das produções do *graffiti* no espaço urbano, foi preciso investigar como abordar imagens que não estão nas galerias ou nos museus. Para tanto, o procedimento de observação e análise das mediações da obra de arte nesses espaços expositivos tradicionais fez-se necessário, pois permitiu estabelecer relações entre esses locais e os procedimentos alternativos na abordagem das imagens da arte urbana que foram observados posteriormente. Durante o estágio na França, de março a maio de 2014, observei três instituições museológicas em Paris: o *Musée D'Orsay*, o *Centre Pompidou* e a *Fondation Cartier pour L'Art Contemporain*. Nesse mesmo período observei a galeria aberta de Berlim, a *East Side Gallery*, que apresenta produções de arte urbana de diferentes partes do mundo. Finalizando as observações no exterior, participei de uma visita guiada das produções de *graffiti* no bairro parisiense de *Butte aux Calles*, reconhecido pela intensa ocorrência da arte urbana em suas ruas. No Rio de Janeiro, em setembro de 2014 observei a exposição *Street/art: Um panorama urbano* que apresentou obras de importantes grafiteiros no contexto brasileiro e mundial. Em 2015, ainda na capital carioca, visitei a exposição *ArteRua*, organizada pela prefeitura da cidade e em parceria com galerias de arte. Os dados obtidos contribuíram para a investigação e a problematização da imagem no ensino da arte desenvolvida pelo presente estudo. Além disso, a análise das mediações ocorridas nesses espaços permitiu refletir sobre a questão da abordagem de imagens produzidas e expostas no espaço urbano.

As entrevistas semiestruturadas com grafiteiros ocorreram de fevereiro a setembro de 2015 na cidade de Vitória/ES. Visando a desenvolver a pesquisa histórica e a enriquecer a compreensão do *graffiti* em sua relação com o contexto e com seus produtores, foram realizadas entrevistas individuais com quatro grafiteiros atuantes no cenário do *graffiti* da cidade: *Ficore*, *Devil*, *Fredone*, *Kika*. O procedimento teve como roteiro as seguintes questões: 1) a relação entre o *graffiti* e a arte; 2) o aspecto político do *graffiti* em seu contexto social e cultural; 3) as particularidades do *graffiti* de Vitória e de seus principais autores. Durante esse período, o procedimento de coleta de documentos também foi desenvolvido. Os artistas entrevistados forneceram os documentos que poderiam contribuir para o entendimento do percurso histórico no *graffiti* na cidade. Em seguida, organizei e arqueei as fotografias, panfletos, *fanzines* e revistas fornecidos pelos grafiteiros. Posteriormente, durante o processo de desenvolvimento da leitura de imagens a partir da perspectiva bakhtiniana, foram selecionados e analisados os documentos que apresentavam aspectos relevantes para a pesquisa.

O quadro abaixo apresenta uma síntese cronológica dos procedimentos de produção de dados utilizados na pesquisa:

Quadro 1 - Cronograma dos procedimentos para produção de dados

Período	Descrição do procedimento
julho/2012 - julho/2015	Registro fotográfico das imagens do <i>graffiti</i>
março/ 2014 - julho/ 2015	Observação de museus e galerias abertas
fevereiro/2015 - setembro/2015	entrevistas com grafiteiros
fevereiro/2015 - setembro/2015	Coleta e análise de documentos fornecidos pelos grafiteiros

A partir desses procedimentos, deu-se o tratamento dos dados obtidos que teve como eixo teórico a teoria bakhtiniana. Apresento, a seguir, o quadro teórico abordado pelo presente estudo, buscando apontar as contribuições dos conceitos bakhtinianos na construção da leitura de imagem do *graffiti* apresentada posteriormente.

### 2.3.2 Perspectiva de Análise: a construção do quadro teórico

O desenvolvimento da leitura de imagem proposta por este trabalho foi embasada em conceitos abordados em quatro obras do filósofo russo: *Estética da criação verbal*, *Marxismo e filosofia da linguagem*, *Problemas da poética de Dostoiévski*, *Estética e teoria do romance* e *Para uma filosofia do ato responsável*. Algumas concepções tratadas nessas publicações constituíram o quadro teórico que engendrou a investigação sobre a arte urbana a partir de uma perspectiva bakhtiniana.

O conceito fundamental que conduziu a elaboração da leitura de imagem do *graffiti* foi o *dialogismo*. Bakhtin (2000), ao abordar os aspectos da comunicação verbal, enfatiza que a construção de um enunciado não surge somente do encontro entre a visão de mundo do locutor (seus valores, emoções e o objeto do seu discurso) e os recursos linguísticos utilizados. Para o autor esse fenômeno envolve também os outros enunciados.

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem são autossuficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. [...] O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera: refuta-os,

confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles (BAKHTIN, 2000, p. 316).

Portanto o dialogismo bakhtiniano aponta que todo enunciado está em diálogo com enunciados anteriores e posteriores. De acordo com as ideias defendidas pelo filósofo russo, um texto verbal ou visual só existe no contato com outros textos, pois estes se apresentam como um elo em uma cadeia discursiva. O discurso do *graffiti* foi abordado neste estudo a partir da concepção sociológica da linguagem proposta por Bakhtin. Sob esse ponto de vista, uma obra não pode ser vista como um sistema fechado, mas em diálogo, em um processo de comunicação amplo. Para o filósofo, o objeto estético é vivo e não pode ser retirado de seu lugar e de seu sentido na cultura humana.

Bernardi (2009) ao analisar a obra do autor russo *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais* aponta a vertente sociológica do pensamento bakhtiniano:

No processo de pensamento bakhtiniano, uma obra não pode ser vista como sistema fechado ou ser analisada a partir de um modelo indistintamente. Em vez disso, Bakhtin opta pela leitura da totalidade da obra de um autor e, a partir daí, além de inserí-la na série histórica, procura descobrir as características dessa obra, sua singularidade, o tratamento dado à representação dos múltiplos discursos sociais que a compõem e os modos pelos quais o autor organiza sua visão de mundo e estabelece relações interacionais (BERNARDI, 2009, p. 75).

O conceito de *dialogismo* possibilitou a leitura do *graffiti* a partir de um percurso que será oferecido pelas próprias imagens analisadas. A partir desse contato, analisar o que as produções artísticas oferecem sobre o contexto, sobre os processos culturais envolvidos e os diálogos com outros enunciados. Dessa forma, a leitura de imagens não se restringe ao conteúdo ou aos aspectos formais da imagem. O *dialogismo* oferece a possibilidade de ver a obra em diálogo com outras produções, outros textos, outras formas e outras ideias. Este conceito se relaciona portanto, com as concepções de Bakhtin sobre a estética, como ressalta Faraco (2009):

Não se pode, portanto, pensar o domínio do estético como absoluto, descolado de qualquer relação com os demais domínios da cultura. Não se pode igualmente, como querem os adeptos da estética material, apreender os sentidos e os valores de uma obra de arte em si mesma, tomada isoladamente. É preciso alcançar a especificidade do estético nas suas correlações e interdeterminações com outros domínios da

cultura. E na análise de uma obra de arte, é preciso não se deixar seduzir pela ilusão do artefato, como se só dele derivassem seus sentidos e valores (FARACO, 2009, p. 100).

A partir dessa perspectiva dialógica da cultura, todo e qualquer ato cultural é localizado na fronteira com outros atos anteriores e posteriores a ele. Portanto é por esta metáfora do *estar-entre* que devemos entender o objeto estético e sua historicidade:

O estético, sem perder sua especificidade, está enraizado na história e na cultura, tira daí seus sentidos e valores e absorve em si a história e a cultura, transpondo-as para um outro plano axiológico (FARACO, 2009, p.101).

Destaco assim que, para o pensamento bakhtiniano, o fazer estético é um recorte da realidade que é transposto e exteriorizado através de uma *forma composicional* de acordo com a linguagem específica (literária, plástica, musical, corporal). Ao recortar, isolar e compor esses elementos na realidade no âmbito estético, o *autor-criador* aciona uma série de redes axiológicas ligadas a sentidos e valores do *mundo da vida* e da *cognição*. Ele opera sistemas de valores acionados no ato de criação e ao mesmo tempo cria novos valores. Por esse motivo, para Bakhtin, a atividade estética é enraizada na totalidade da cultura e está em constante processo dialógico com o presente e com o futuro.

O entendimento do conceito de *dialogismo* não foi suficiente para esclarecer quais caminhos metodológicos seriam utilizados para elaborar a leitura de imagens do *graffiti* da cidade de Vitória/ES proposta pelo presente estudo. As investigações sobre a obra do autor russo são unânimes em afirmar que elaborar uma metodologia para *análise do discurso* não era interesse do filósofo. No entanto as pistas de um possível método de análise foram deixadas pelo teórico em seus textos, principalmente em seus estudos sobre a obra de Dostoiévsky e Rabelais.

Por meio de suas palavras e das *contrapalavras*<sup>29</sup> de pesquisadores que se debruçaram sobre as questões da metodologia bakhtiniana, pude elaborar uma leitura de imagens do *graffiti* capixaba a partir do conceito de dialogismo. Nesse processo alguns questionamentos sempre estiveram presentes: Qual o procedimento? Quais são os passos? Como encontrar os indícios metodológicos? Tais problematizações foram fundamentais

---

<sup>29</sup> São respostas construídas na interação com a alteridade, com o outro. Segundo Bakhtin, é nesse processo de *palavra* e *contrapalavra* que ocorre a compreensão.

para a compreensão dos textos pesquisados e para a apropriação dos conceitos a serem abordados pela análise proposta.

Dois textos que compõem a obra *Estética da criação verbal* foram fundamentais para iniciar essa discussão metodológica: *Apontamentos 1970-1971* e *Observações sobre a epistemologia das ciências humanas*. Em meio ao debate sobre sentido, historicidade, conhecimento dialógico, o autor russo afirma que a compreensão é articulada por meio de dois momentos distintos. A primeira etapa diz respeito à *compreensão da significação*, ou seja, à análise dos elementos abstratos dentro das fronteiras do texto. De acordo com o autor, a *compreensão do sentido* ocorre quando uma análise ilumina a distinção das vozes presentes no texto por meio do entendimento da realidade extratextual, esse é seu sentido profundo e infinito. Para Bakhtin (2000) a nossa palavra é constituída pela palavra do outro. No entanto, existe um processo de esquecimento e "[...] a palavra do outro torna-se anônima, familiar (numa forma reestruturado, claro); a consciência se monologiza". (BAKHTIN, 2000, p. 406). Em outras palavras, para que a compreensão ocorra na dimensão do *sentido* e não permaneça apenas na *significação* é preciso entender quais outras vozes, quais outros textos participam desse processo dialógico que envolve o passado, o presente e o futuro:

Toda palavra (todo signo) de um texto conduz para fora dos limites desse texto. A compreensão é o cotejo de um texto com outros textos. [...] Compreender é cotejar com outros textos e pensar num contexto novo (no meu contexto, no contexto contemporâneo, no contexto futuro). [...] Etapas da progressão dialógica da compreensão; o ponto de partida - o texto dado, para trás - os contextos passados para a frente - a presunção (e o início) do contexto futuro (BAKHTIN, 2000, p. 404).

Outro aspecto que destaco como primordial no prosseguimento desta investigação é o entendimento da necessidade de buscar um *aprofundamento interpretativo*:

(...) resulta da ampliação do contexto, fazendo emergirem mais vozes do que aquelas que são evidentes na superfície discursiva. Não para enxergar nestas vozes a fonte do dizer, mas para fazer dialogarem diferentes textos, diferentes vozes. O múltiplo como necessário à compreensão do enunciado, em si único e irrepitível. A unicidade se deixa penetrar pela multiplicidade. Cotejar textos é a única forma de desvendar os sentidos (GERALDI, 2012, p.29).

Ao abordar a questão metodológica em Bakhtin, o autor ainda enfatiza a diferenciação entre método e metodologia. O primeiro diz respeito a um conjunto de princípios que, quando seguidos de maneira rígida, levam à descoberta de algo. No entanto o método não acrescenta nem descobre nada novo, pois é a indicação de um caminho para se chegar a um lugar já conhecido ou desvendado. O que ocorrerá é uma repetição de um processo para a verificação de um fenômeno. A possibilidade para esse impasse é a metodologia:

Será preciso para fazer descobertas surpreendentes, desobedecer ao método metodicamente diante de outros objetos sobre os quais se debruça o pesquisador. Fazer isso é dispor de uma metodologia: um modo particular, às vezes somente explicitável *a posteriori* na dialética da exposição, quando se ordena o que pode ter sido descoberto desordenadamente. Dispor de uma metodologia é dispor de princípios, que precisam ser aliados à intrepidez, à astúcia, à argúcia e à perspicácia. Dispor de um método é ter corrimãos definidos a caminhada para se descobrir o que previamente se conhecia, sem expor-se ao desconhecido (GERALDI, 2012, p. 24).

Além dessa abordagem sobre método e metodologia, o autor enfatiza alguns aspectos na teoria bakhtiniana que indicam um possível caminho analítico. Em primeiro lugar Geraldi (2012) ressalta a importância do objeto empírico: "Não há análise de discurso sem discurso" (GERALDI, 2012, p. 32). Em seguida o autor afirma que a contextualização do enunciado é fundamental no processo de análise, visto que todo enunciado reflete uma *realidade extraverbal*. Em seguida o teórico aponta a importância de uma interpretação que busque profundidade, enfatizando a necessidade tanto das definições do contexto com os quais o pesquisador coloca o texto em diálogo cotejando-o com outros textos. E finalmente, Geraldi (2012) aponta um último aspecto: a *compreensão ativo-dialógica* que se refere a estabelecer relações dos conceitos presentes no texto com outros contextos, como fez Bakhtin em suas análises literárias de Dostoiévski e Rabelais. O teórico russo se apropriou dos conceitos de *polifonia* e *carnavalização* oriundos de outros contextos para produzir novos conceitos no âmbito da literatura.

O conhecimento que se obtém não se esgota no próprio objeto tomado para análise. A interpretação construída não se generaliza: permanece particular. Mas os conceitos elaborados na caminhada é que se tornam cognitivamente produtivos e podem ser reaplicados na construção de interpretações de outros discursos/textos (GERALDI, 2012, p.34).

Este processo *cognitivo produtivo* está em constante movimento, visto que esta pesquisa se apropria dos conceitos construídos por Bakhtin para analisar no contexto das artes

plásticas o discurso do *graffiti* capixaba. A *compreensão ativo-dialógica* prossegue por meio da proposta do presente estudo que, ao elaborar um percurso analítico desta manifestação artística, pretende que os *conceitos elaborados na caminhada* possam ser discutidos no âmbito do ensino da Arte. Dessa forma, o interesse de outros professores/pesquisadores pela análise dialógica, como possibilidade de abordagem da imagem no ensino da Arte, pode levá-los à elaboração de sua própria caminhada na interpretação de outros contextos e outros discursos. Assim, o processo *cognitivo produtivo* se configura como um movimento construtivo contínuo, estimulando e provocando a criação.

Brait (2013) contribui com as discussões sobre a questão metodológica em Bakhtin enumerando alguns aspectos singulares que constituem uma análise apoiada no conceito de *dialogismo*:

a) o reconhecimento da multiplicidade de discursos que constituem o texto ou um conjunto de textos e que se modificam, alteram ou subvertem suas relações; b) as relações dialógicas como objeto de uma disciplina interdisciplinar, denominada por Bakhtin metalinguística ou translíngua, e que hoje pode ser tomada como embrião da análise/teoria dialógica do discurso; c) o pressuposto teórico-metodológico de que as relações dialógicas se estabelecem a partir de um ponto de vista assumido pelo sujeito; d) as consequências teórico-metodológicas de que as relações dialógicas não são dadas, não estando, portanto, jamais prontas e acabadas num determinado objeto de pesquisa, mas sempre estabelecidas a partir de um ponto de vista; e) o papel das linguagens e dos sujeitos na construção dos sentidos; f) a concepção de texto como assinatura de um sujeito, individual ou coletivo, que mobiliza discursos históricos, sociais e culturais para constituir-lo e constituir-se (BRAIT, 2013, p. 85).

A ênfase no inacabado remete a *análise dialógica do discurso* para um processo contínuo e individual de construção de sentidos que não poderá ser repetido ao mudar os sujeitos e os objetos envolvidos na análise. Conforme aponta Brait (2013), essa abordagem metodológica é construída no embate entre um texto singular e um ponto de vista específico. Em consonância com essa perspectiva, o presente estudo não pretende apresentar uma abordagem de leitura de imagem como um percurso pronto a ser repetido de maneira invariável nas aulas de Arte. Ao contrário, pretende demonstrar uma possibilidade de leitura que exige do professor de Arte uma *compreensão do sentido* da imagem artística abordada, um entendimento que avança além dos limites da obra e é



constituído a partir de um processo dialógico que não permite uma delimitação *a priori* do caminho a ser percorrido, conforme afirma Amorim (2004), ao abordar as questões da análise dialógica nas ciências humanas:

[...] é preciso observar que não há método pré-estabelecido para realizar esse tipo de análise. Na realidade, o método constrói-se na relação com o texto estudado. Pedindo ao texto que responda a nossas questões, defrontamo-nos com sua alteridade: ele resiste, diz outra coisa e será somente num a posteriori que poderemos nos dar conta de como a análise foi feita. Cada texto nos obriga a percorrer um caminho diferente e não há nada no percurso aqui traçado que possa ser generalizado. (AMORIM, 2004, p. 211)

Sem *corrimãos definidos*, o conceito de *dialogismo* foi fundamental para a elaboração da leitura de imagem do *graffiti* da cidade de Vitória/ES, proposta pelo presente estudo. No entanto, na busca do entendimento dessa linguagem artística outros conceitos foram inseridos no quadro teórico que embasou o processo de análise. A perspectiva bakhtiniana de *estilo* contribuiu na compreensão do processo de criação interativo dos artistas urbanos e nas questões relacionadas à autoria e à assinatura de suas produções. O senso comum relaciona o conceito de *estilo* ao individual e ao particular. De maneira oposta, Bakhtin entende sua ocorrência na relação com a alteridade. Relacionado diretamente com o conceito de *dialogismo*, a definição bakhtiniana de *estilo* está "[...] longe de se esgotar na autenticidade de um indivíduo, inscreve-se na língua e nos seus usos historicamente situados" (BRAIT, 2010, p. 83). Sob a perspectiva dessa noção abordaremos as imagens investigadas.

O insulto, a irresponsabilidade, a zombaria, o inesperado e o questionamento do poder instituído são aspectos recorrentes encontrados por Bakhtin em seus estudos sobre o carnaval no contexto da Idade Média e do Renascimento. O autor pontuou considerações importantes acerca dessa manifestação cultural, e suas análises resultaram no conceito de *carnavalização* que foi utilizado pelo autor em suas pesquisas no âmbito da literatura. Para o presente estudo, essa perspectiva conceitual contribuiu no entendimento dos aspectos contestatórios encontrados na arte urbana. O fato de o *graffiti* ser uma ação proibida por lei provoca o surgimento de uma natureza ambivalente no sujeito que pratica o *graffiti*. Assim como ocorria com o homem medieval inserido na lógica do carnaval, o artista urbano possui uma vida dupla: uma oficial, na qual são desempenhadas funções

esperadas pela sociedade, e uma transgressiva que questiona, provoca, insulta e rompe com os valores desse mesmo contexto social. Como aponta Bakhtin em suas considerações sobre o carnaval: "Trata-se de uma manifestação específica da categoria carnavalesca de excentricidade, da violação do que é comum e geralmente aceito; é a vida deslocada do seu curso normal" (BAKHTIN, 2013, p. 144).

Além disso, o conceito de *carnavalização*, contribuiu para o entendimento de um aspecto fundamental do *graffiti*: a praça pública. Da mesma maneira que o carnaval, a ocorrência da arte urbana configura-se na rua, no espaço público.

O principal palco das ações carnavalescas eram a praça pública e as ruas contíguas. [...] pois o carnaval é por sua própria ideia público e universal, pois todos devem participar do contato familiar. A praça era símbolo da universalidade pública (BAKHTIN, 2013, p. 146).

Dessa forma, a partir do conceito de *carnavalização* abordo os aspectos do público e do privado, da autorização e da proibição, do oficial e do transgressivo. Essas questões são importantes para a compreensão do *graffiti* e sua ocorrência inesperada, irresponsável e transformadora no espaço urbano.

Outro grupo conceitual importante para o quadro teórico abordado pelo presente estudo refere-se às discussões sobre a filosofia da linguagem e a *interação verbal* que abarca conceitos fundamentais postulados pelo teórico russo. Bakhtin (2014) inicia sua reflexão apresentando duas posturas opostas no debate sobre o tema, o *subjetivismo individualista* e o *objetivismo abstrato*. Enquanto o primeiro aponta para o ato individual da fala como fenômeno essencial da língua, o segundo entende a língua como um sistema estruturado que obedece a leis linguísticas específicas que não dependem da consciência individual. Em busca de uma *síntese dialética* entre essas duas orientações, o autor critica tanto a abstração quanto o subjetivismo, pois ambos entendem o processo linguístico enquanto um sistema fechado, isolado e monológico. Todos os fatores externos à palavra ou à fala não constituem objeto de reflexão para essas posturas. Ao contrário, a tese defendida pelo filósofo é que a linguagem é de natureza social.

Ao abordar a questão da interação verbal, Bakhtin (2014) critica o conceito de expressão postulado pelo subjetivismo individualista:

Mas afinal. o que é expressão? Sua mais simples e mais grosseira definição é: tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, se exterioriza objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores (BAKHTIN, 2014, p. 115).

Contrário a essa postura, o autor aponta que a oposição entre o conteúdo interior e a expressão exterior coloca o centro organizador e formador no interior, fato equivocadamente no ponto de vista do autor: "Não é a atividade mental que organiza a expressão, mas, ao contrário, é a expressão que organiza a atividade mental" (BAKHTIN, 2014, p. 116). Para o autor, o centro organizador está no exterior pois é determinado pela *situação social mais imediata* e o *meio social mais amplo*. O autor aponta que a verdadeira substância da língua está nessa interação verbal.

Essa concepção bakhtiniana de linguagem está diretamente relacionada a dois tópicos fundamentais na teoria bakhtiniana: o *enunciado concreto* e a *enunciação*. O entendimento da relação entre esses conceitos permitiu, no desenvolvimento do presente estudo, observar as interações extratextuais entre a arte urbana, seu contexto e seus destinatários. Essa postura permitiu analisar os *graffitis* enquanto *enunciados concretos*, visto que são construções artísticas resultantes de atos concretos de pintar, escrever, colar e desenhar nos muros da cidade que se relacionam com o seu contexto histórico sociocultural e seus interlocutores. Compreendendo a partir da rede de conexões que as imagens artísticas estabelecem com o sistema da arte, com os grafiteiros, com o ensino da Arte, com o espaço urbano e com outras produções culturais, o *graffiti* apresenta-se então, como um *enunciado concreto*. O que abastece esse enunciado com os elementos de natureza social, cultural e histórica é a *enunciação*. A relação entre esses dois conceitos contribuiu para o entendimento das marcas da enunciação nas diferentes imagens analisadas, ou seja, as diferentes posturas, valores, contextos e objetivos encontrados no ato de grafitar no espaço urbano das grandes cidades.

Outro conceito que colaborou para a compreensão do *graffiti* foi a concepção de *ato responsável* apresentada por Bakhtin. Em sua perspectiva, o ato deve ser visto do ponto de vista da singularidade do autor do ato: "Em relação ao todo, seja qual for e em que condição me seja dada, eu preciso agir a partir do meu lugar único, mesmo que se trate de uma agir apenas interiormente" (BAKHTIN, 2010, p. 98). Os atos, seja mentais,

emotivos, físicos, seja estéticos, funcionam como uma resposta, um posicionamento ético de um sujeito singular em relação a um contexto dado. O autor afirma que "O ato responsável é, precisamente, o ato baseado no reconhecimento dessa obrigatoria singularidade" (BAKHTIN, 2010, p. 99). Ainda sobre essa questão o filósofo aponta:

Tudo o que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca. A singularidade do existir presente é irrevogavelmente obrigatória. Este fato do meu *não álibi no existir*, que está na base do meu dever concreto e singular do ato [...] (BAKHTIN, 2010, p. 96).

Essas considerações apontam a análise do ato como processo (contexto) e produto (resultado) motivados por uma decisão ética. Devido à singularidade do sujeito que pratica o ato, seu engajamento, seus interesses e sua história, a dimensão ética depende do seu posicionamento em relação ao ato. Essa perspectiva não visa a banalizar ou a relativizar o conceito de ética, mas a ampliar o ponto de vista analítico do processo complexo do ato:

A análise bakhtiniana, ao integrar esses dois momentos que constituem o ato (processo e produto) busca apreender a totalidade do evento [...] o mencionado complexo emaranhado de razões históricas, sociológicas, pessoais, religiosas, econômicas etc." (SOBRAL, 2010, p. 31)

Essas considerações permitiram compreender o ato de fazer *graffitis* nos muros da cidade como um agir humano dotado de sentido. Para o senso comum, que não tem acesso a uma visão integral do ato, o *graffiti* é considerado vandalismo ou apenas cores e formas espalhadas em locais aleatórios da cidade. Para o grafiteiro, a partir de seu posicionamento singular (engajamento, interesses, história) é ético expor suas produções nos muros. Para o dono do muro e para a sociedade os quais também possuem suas singularidades, é ético condenar juridicamente o ato. No desenvolvimento da leitura de imagem elaborada, o conceito de *ato responsável* contribuiu para o entendimento do *graffiti* a partir do conjunto de eventos que sustentam e constituem tanto seu processo quanto seu produto.

Finalizando o quadro teórico que foi constituído para a elaboração da leitura de imagem, apresento os conceitos de *cronotopo* e *exotopia* que auxiliaram a compreensão do *graffiti* em sua relação com a noção de espaço-tempo. De acordo com Bakhtin (2000), a nossa

compreensão sobre nós mesmos é inacabada. Precisamos da visão do outro para nos completarmos: "Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver" (BAKHTIN, 2000, p. 43). O autor considera que a atividade criadora e o ato de contemplação estética decorrem dessa noção de *excedente de visão* sobre o outro: "Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse" (BAKHTIN, 2000, p. 55).

Quando um artista urbano cria uma representação plástica de uma figura humana específica é preciso, nesse processo, ver o mundo a partir dos sistemas de valores desse *herói* imagético criado. No entanto Bakhtin pontua a necessidade de esse autor/grafiteiro *voltar para o seu lugar*, pois somente dessa forma, a representação pictórica estará completa com o *excedente de visão* que o artista urbano possui daquela figura humana criada. O ato de *voltar para o seu lugar* é o conceito de *exotopia* que para Bakhtin está diretamente relacionado com a condição de compreensão. Na relação do pesquisador com o objeto pesquisado, por exemplo, a compreensão do sentido de determinado texto - verbo-visual, verbal, visual, musical, gestual - ocorre quando o pesquisador se coloca em um lugar exterior em relação ao texto investigado:

Pesquisador e sujeito pesquisado são ambos produtores de texto, o que confere às Ciências Humanas um caráter dialógico. Uma primeira consequência disto é que o texto do pesquisador não deve emudecer o texto do pesquisado, deve restituir as condições de enunciação e de circulação que lhe conferem as múltiplas possibilidades de sentido. Mas o texto do pesquisado não pode fazer desaparecer o texto do pesquisador, como se este se eximisse de qualquer afirmação que se distinga do que diz o pesquisado (AMORIM, 2010, p. 98)

Entende-se, então, que a diferença de lugar no espaço e no tempo - a *exotopia* - assumida entre autor e *herói*, pesquisador e objeto é que permite a compreensão da totalidade do objeto investigado ou criado. Essa definição contribuiu no desenvolvimento das análises das imagens do *graffiti* de Vitória/ES sobretudo no entendimento da relação estabelecida entre os artistas urbanos e o objeto representado.

Outro conceito postulado por Bakhtin que discute a questão da relação espaço/tempo é a noção de *cronotopo*. Oriundo da ciências exatas, a definição é utilizada pelo autor ao analisar as diversas variantes do gênero romanesco em um processo histórico.

"Dans le cronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. [...] Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps (BAKHTIN, 1978, p. 237).<sup>30</sup>

Ao utilizar esse conceito para investigar o texto literário, o autor analisa e identifica o *espaço* no qual as ações do romance ocorrem e promovem, ao longo do *tempo*, transformações nos personagens. No contexto dessa pesquisa, a definição contribuiu para compreender as relações entre o espaço urbano e a questão da efemeridade do *graffiti* provocada pela atuação do tempo nessas produções artísticas. Além disso, permitiu analisar no processo histórico do *graffiti* as *formas coletivas típicas*, ou seja, os diferentes gêneros do *graffiti* no espaço e no tempo. "[...] quando conseguimos identificar o cronotopo de uma determinada produção discursiva, poderemos dele inferir uma determinada visão de homem" (AMORIM, 2010, p.106)". A autora enfatiza assim, a importância do conceito de *cronotopo* na compreensão da visão de mundo presente nas produções discursivas que se pretende analisar.

Os conceitos que constituíram o quadro teórico aqui apresentado, serão abordados durante o desenvolvimento da leitura de imagem do *graffiti* de Vitória, que tem início no capítulo a seguir.

---

<sup>30</sup> No cronotopo da arte literária acontece a fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto. [...] Os índices do tempo se descobrem no espaço que são percebidos e medidos em relação ao tempo.



## CAPÍTULO IV

### O *GRAFFITI* E SUA HISTÓRIA: REPETIÇÕES, TENSÕES E CONTRADIÇÕES

*A manutenção das vozes e dos diálogos entre textos e contextos é absolutamente necessária para construirmos o sentido profundo (infinito)*

Valdemir Miotello

Como apresentado anteriormente, o objetivo do presente estudo foi elaborar uma leitura de imagem do *graffiti* da cidade de Vitória/ES, a partir do conceito de *dialogismo* proposto por Bakhtin, visando a contribuir com o debate sobre a imagem no ensino da Arte. Ao analisarmos a arte urbana a partir de uma perspectiva dialógica, é fundamental compreender quais discursos são movimentados no processo de produção da arte urbana. De acordo com as ideias do filósofo russo, iluminar esses aspectos discursivos presentes no conjunto dessa linguagem artística aproxima-se de uma compreensão de seu sentido, fator importante para a leitura de imagem no ensino da arte.

O *graffiti* produzido na cidade de Vitória é visto pelo presente estudo como *enunciado concreto* que possui *influências extratextuais* (BAKHTIN, 2000, p. 405). O detalhamento de sua composição, de seu estilo e de seu projeto discursivo não se sustenta fora de suas esferas de produção, circulação e recepção. Portanto uma leitura de imagem elaborada a partir de uma perspectiva dialógica deve inserir em sua análise o "[...] contexto que o motiva e as relações que ele estabelece com os discursos socialmente movimentados naquele momento" (BRAIT; MELO, 2010, p. 75). A situação social das interações discursivas estabelecidas determina a forma de *enunciação* que o *graffiti* vai tomar, enquanto *enunciado concreto*.

Em consonância com essa noção, a leitura de imagem proposta pelo presente estudo tem início neste capítulo, estabelecendo relações dialógicas do *graffiti* com o **discurso histórico** dessa linguagem. A análise elaborada coloca em relevância seus elementos repetíveis e universais. Em seguida, no capítulo seguinte, a arte urbana é colocada em



interação com o **discurso da arte contemporânea**, possibilitando entender como as concepções do *graffiti* se aproximam ou se distanciam do universo artístico. O processo da leitura de imagem do *graffiti* de Vitória/ES ainda insere as produções da arte urbana nas discussões sobre a abordagem da imagem no **discurso do ensino da Arte**. Finalmente, no último capítulo, o percurso de leitura elaborado apresenta o **discurso do graffiti de Vitória/ES** colocando em relevância suas singularidades históricas, as relações estabelecidas com o espaço urbano e uma análise do projeto discursivo dos grafiteiros que atuam naquele contexto.

Dessa forma, apresento a seguir uma abordagem histórica desse movimento artístico e cultural que teve início em outros espaços/tempos. Os signos imagéticos produzidos na cidade de Vitória/ES estão envolvidos dialogicamente com essas produções *outras*. Conforme citado anteriormente, Bakhtin (2000) afirma que à medida que a nossa palavra, nosso discurso ou nossas produções culturais se desenvolvem, eles perdem as *aspas*. Não citamos o *outro*, temos nosso próprio discurso e esquecemos paulatinamente as influências que nos formaram:

A palavra do outro torna-se anônima, familiar (numa forma reestruturada, claro), a consciência se monologiza. Esquece-se completamente a relação dialógica original com a palavra dos outro (BAKHTIN, 2000, p. 406).

Visando a uma compreensão profunda do sentido dessas imagens, é fundamental retornar à *palavra do outro*. A análise da dimensão histórica nos permite observar os aspectos sociais culturais e políticos fundamentais na construção das produções artísticas investigadas no qual o *graffiti* está inserido. Ao desenvolver suas análises no âmbito literário, Bakhtin (1978) pontuou que na história do romance ocorre um processo de *reacentuação* das obras antigas, ou seja, novos enfoques, novas ênfases são elaboradas a partir do passado:

[...] les grands figures du roman continuent à croître et à se développer même après leur création, et sont susceptibles de se transformer dans les oeuvres d'autres époques, fort éloignées d'eux et de l'heure de leur première naissance (BAKHTIN, 1978, p. 233).<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> As grandes figuras do romance continuam a crescer e a se desenvolver mesmo após sua criação, e são suscetíveis de se transformar em obras de outras épocas, bem distantes deles e da hora de seu primeiro nascimento.

A compreensão da história inicial do *graffiti* com suas formas, valores e conceitos, nos permite ver como ocorre o processo de transformação e de *reacentuação* das representações antigas na atualidade. Para tanto, destaco a seguir os elementos repetíveis, reconhecíveis e transmissíveis da linguagem do *graffiti*, bem como as tensões e contradições presentes nessa manifestação artística.

#### 4.1 Um percurso pelas imagens do passado

A linguagem do *graffiti* apresenta na atualidade uma diversidade de vozes com diferentes intenções e pontos de vista que torna difícil caracterizá-lo dentro de uma única forma de construção estética e poética. A partir de uma perspectiva dialógica, pode-se dizer que a situação social determina a atividade mental do sujeito/grafiteiro que a partir de seu posicionamento singular em relação ao seu contexto específico, vai produzir um *graffiti*, enunciado concreto. No entanto, as especificidades das diferentes situações sociais vividas por esses artistas, vão engendrar diferentes posturas em relação ao ato de produzir o *graffiti*, ou seja: diferentes formas de *enunciação* do *graffiti* são encontradas no percurso histórico dessa linguagem artística.

No universo da arte urbana encontramos tanto as *marcas da enunciação* dos pixadores que elaboram suas assinaturas buscando a visibilidade das formas gráficas de sua marca na cidade quanto dos artistas com formação acadêmica que produzem suas obras conceituais e intervenções na rua. No espaço urbano dos grandes centros é possível observar o diálogo entre grafiteiros que só produzem em muros permitidos e aqueles que deixam suas assinaturas e desenhos em locais proibidos ou de difícil acesso. Existem intervenções urbanas que possuem como projeto discursivo a provocação e o questionamento do sistema; outras não visam a gerar reflexões, mas procuram gerar impacto ou admiração. Almeida (2012) aponta que essa diversidade encontrada na linguagem urbana é permeada pela tensão:

Mas, essa semiotização do espaço público pelo grafite não se faz sem que se afirme uma tensão entre produção de sentido e irrupção da falta de sentido: lá estão as camadas do grafite e da pichação como extratos de um movimento dinâmico entre produção de escrita para o *socius* e

para o ego, para todos e para alguns, para a inclusão e para a divergência. (ALMEIDA, 2012, p. 65)

No entanto, mesmo encontrando formas de enunciação singulares que se constituem no embate e na tensão, conforme aponta a autora, pode-se constatar que o elemento *repetível, reconhecível e transmissível* básico dessa linguagem que aproxima seus diferentes projetos discursivos é o fato de serem obras produzidas no espaço urbano. Portanto apresentam *sentidos e valores* encontrados nesse contexto.

Para aprofundar a investigação sobre a importância do espaço urbano na linguagem do *graffiti* utilizo o conceito de *cronotopos* discutido por Bakhtin (1978). Desde a Antiguidade os filósofos se interessam pela relação entre a pintura e a poesia, classificando a primeira com artes do espaço e envolvendo a segunda na dimensão temporal. Enquanto a pintura se mostra à nossa visão de forma imediata através da ocupação do espaço, a poesia vai-se apresentando pouco a pouco à nossa mente. Dessa forma, a ênfase na dimensão temporal é fundamental para que ocorra a compreensão do discurso literário, enquanto a pintura necessita da dimensão espacial para se fixar e apresentar assim seu discurso plástico-visual.

O conceito de *cronotopos* desenvolvido por Bakhtin e o Círculo pode ajudar na compreensão desse fato:

Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps (BAKHTIN, 1978, p. 237)<sup>32</sup>.

Para complementar esse debate, Amorim (2010) sintetiza o conceito de *cronotopo* de maneira concreta no contexto da literatura e do cinema da seguinte forma:

O lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens. No encontro, a definição

---

<sup>32</sup> No cronotopo da arte literária ocorre a fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto. Aqui o tempo se condensa, se torna compacto, visível pela arte, enquanto que o espaço se intensifica e mergulha no movimento do tempo, do sujeito e da história. Os índices do tempo se descobrem no espaço e este é percebido e medido pelo tempo.

temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar) (AMORIM, 2010, p. 102).

Para exemplificar o conceito, a autora utiliza o filme *Diários de motocicleta* de 2004, dirigido por Walter Salles. Nessa produção, a estrada e o tempo da viagem se configuram como o *cronotopo* da obra. Percebo assim que se trata da relação indissolúvel espaçotemporal. No entanto, o conceito apresenta uma ênfase na questão do tempo. Amorim (2010) afirma que o filósofo russo enfatizou tal aspecto ao tratar desse tema: "Dans toutes les analyses qui vont suivre, nous concentrerons notre attention sur le problème du temps (principe premier du chronotope) (BAKHTIN, 1978, p. 239).<sup>33</sup> Visto que o *graffiti* se configura no domínio da pintura e, portanto, apresenta uma ênfase na dimensão espacial, como esse conceito pode ajudar a entender a importância de uma investigação sobre tal manifestação artística? Para responder a essa questão é preciso apresentar uma outra: em um sentido amplo, qual seria o *cronotopo* do *graffiti*?

Essa manifestação artística surge no espaço da rua, a *praça pública* enfatizada pelo autor russo ao desenvolver o conceito de *carnavalização*. É nesse contexto que o sentido de seu discurso se configura. Deslocado do espaço urbano, o *graffiti* não é conceituado dessa maneira, pois é no âmbito espacial das cidades que essa manifestação se afirma. No entanto é justamente por estar nesse espaço que a dimensão temporal é enfatizada, ao contrário de obras de arte que ocupam o espaço fechado, protegido e controlado do museu ou da galeria de arte. Nesses casos, a imagem possui um acabamento que o *graffiti* exposto nas ruas não possui. A *praça pública* é que torna essa produção artística aberta e inacabada, sujeita a sofrer modificações ocasionadas pelo próprio movimento da cidade. As condições climáticas não controladas modificam suas qualidades plásticas, a atuação de outros sujeitos interfere na imagem, sobrepondo assinaturas, palavras, elementos gráficos, publicidades, panfletos que alteram o conteúdo do discurso anterior. Além disso, como se trata de uma produção artística proibida por lei, esse fato pode gerar o desaparecimento efetivo da obra.

Dessa forma, observo que o aspecto da efemeridade presente no *graffiti* proporciona uma ênfase na dimensão temporal que altera a materialidade e o conteúdo da obra: o discurso que é visto hoje nos muros pode ser alterado no futuro. Essas alterações e interferências

---

<sup>33</sup> Nas análises a seguir, concentraremos nossa atenção no problema do tempo.

observadas podem ser vistas como réplicas de um diálogo, como uma *contrapalavra* do espaço urbano que está em constante processo de interação com essas produções. Dessa forma, a efemeridade também se configura como elemento *repetível, reconhecível e transmissível* fundamental dessa linguagem artística. Quais outros aspectos podemos encontrar no aprofundamento de sua dimensão histórica?

A origem da palavra *graffiti* se origina do italiano *sgraffito* que significa "rabisco", "ranhura" e alguns autores apontam a pré-história como o início dessa forma de expressão. Além dos desenhos feitos nas paredes das grutas, pesquisadores encontraram vestígios de imagens desenhadas em paredes também em Pompeia. O conteúdo dessas imagens era diversificado. Foram encontrados tanto textos para propagandas políticas quanto imagens de desenhos pornográficos.

O interesse por esses registros também não é recente. A revista *Anthropophyteia*, lançada em 1904, tinha como foco de interesse o *graffiti* de banheiro. Na mesma época, o fotógrafo Brassai, renomado artista húngaro do início do século XX, reconhecido pelo interesse em registrar o espaço urbano de Paris, apresenta o movimento da cidade por meio de suas ruas escondidas, da diversidade de seus habitantes, dos cabarés proibidos, dos artistas inovadores e dos *graffitis* que já eram encontrados nos muros da cidade-luz. Desde 1929, o fotógrafo faz o registro dessas produções de traços simplificados e primitivos dos muros de Paris.

Figura 11 - *Sem título*. Brassai. Paris, 2014



Fonte: Brassai. *Pour l'amour de Paris*

Brassai era instigado pelo grafismo encontrado nessas produções. Suas formas se tornavam ainda mais acentuadas pela luz noturna da cidade, aspecto que estimulou o artista a fotografar e a analisar as transformações provocadas pela interferência do tempo nessas imagens. Na exposição *Brassai. Pour L'amour de Paris*, ocorrida de novembro de 2013 a março de 2014 na prefeitura da capital francesa, as fotografias dos *graffitis* receberam local de destaque na mostra.

Figura 12 - *Sem título*. Brassai. Paris, 2014



Fonte: Brassai. *Pour l'amour de Paris*. Paris, 2014

Além desses registros espontâneos e descompromissados apresentados nas figuras 11 e 12, as inscrições em muros foram usadas também durante a Segunda Guerra Mundial, tanto pelos nazistas que incitavam o ódio contra os judeus, quanto pelos movimentos de resistência que se manifestavam através do uso de folhetos colados e *slogans* pintados nos muros das cidades alemãs. As revoltas estudantis ocorridas na França, na década de 60 e 70, também utilizaram esses recursos como forma de protesto. O *estêncil*, um molde vazado com uma imagem desenhada previamente que agilizava a produção dos *graffitis* nos muros de Paris, foi a inovação técnica criada pelos franceses que permanece na atualidade em diversos locais do mundo.

Na América, o *graffiti* teve início nos Estados Unidos, especificamente nas cidades de Nova Iorque e Filadélfia. Seus precursores são *Taki 183* (figura 13), *Julio 204*, *Cat 161* e

*Cornbread*. Esses escritores urbanos pintavam nomes, sobrenomes, pseudônimos ou nomes de ruas nos muros e estações de metrô com o objetivo de registrar sua existência no tempo e no espaço. O contexto social, sobretudo de Nova Iorque, favoreceu o surgimento dessa manifestação:

A configuração singular da cidade de Nova York – na qual se encontram, lado a lado, as ruas sujas do Harlem e o ambiente glamouroso da Broadway – parece ter sido solo fértil para os primeiros artistas grafiteiros, reunindo diferentes culturas e problemas de classe em um único lugar. Esse ambiente alimentou uma batalha artística contra os donos do poder na sociedade (...) (GANZ, 2008 p.08).

Figura 13 - *Tag* do grafiteiro americano *Taki 183*.



Fonte: <http://subsoloart.com/blog/tag/taki-183/>

Notamos assim, que o *graffiti* surge como instrumento de conquista e exercício de poder. Tal aspecto de rebeldia contra o sistema político e social pode ser visto como elemento *repetível, reconhecível e transmissível* dessa linguagem. O ato de pichar muros, ônibus, trens, postes da cidade proporciona ao sujeito-autor a possibilidade de ressignificar o cenário urbano a partir do seu discurso, buscando através dessa manifestação artística uma forma de interação e apropriação desse espaço:

A notoriedade que os primeiros grafiteiros recebem da comunidade jovem e o registro e divulgação pela imprensa são indicados como fatores de multiplicação do tagging nos muros e trens de Nova York, tornando-se uma atividade competitiva e fazendo de autores "reis" de linhas e estações de metrô, eventualmente relacionada à disputa de territórios por gangues. O motor inicial dessa subcultura é a quantidade de tags espalhadas, e não a criatividade, sendo também relevante a dificuldade de acesso à superfície grafitada (ALMEIDA, 2012, p. 55).

Ainda na década de 70, os *tags* - denominação para as assinaturas individuais ou de grupos no vocabulário do *graffiti* – ganham dimensão e se tornam mais elaboradas no que se refere à cor e à forma, visando a singularizar as assinaturas diante do aumento do número de grafiteiros ou *writers* na cidade. Assim, a elaboração do grafismo das letras ganha singularidades seja pelo desenho estudado de suas letras seja pelo acréscimo de frases ou personagens. A figura 14 mostra a produção do novaiorquino *Stayhigh* 1969, um dos pioneiros do movimento nos Estados Unidos, que se apropriou do famoso personagem da série americana *O Santo*, representando aquela famosa figura humana fumando um cigarro de maconha. Além disso, acrescenta em seu *tag* de formas elaboradas a frase "A voz do gueto". É o discurso de uma cultura periférica ocupando o espaço daquele centro urbano.

Figura 14 - *Tag* de *Stayhigh* 1969



Fonte: O mundo do Graffiti. Ganz. 2008

Posteriormente, observa-se uma ampliação do campo de atuação e expressão do *graffiti* para o campo da arte. O cenário artístico da época, movimentado pelas ideias da arte contemporânea, demonstrou um interesse em absorver para a esfera institucionalizada as imagens e os artistas do *graffiti*. Nos anos 80, após um período em que o cenário artístico foi dominado por produções conceituais ou impessoais que defendiam o desaparecimento do produto artístico, a pintura retorna. Eis as palavras do crítico italiano Achille Bonito Oliva :

A desmaterialização da obra e a impessoalidade da execução que caracterizou a arte dos anos 70, segundo linhas estritamente



duchampianas, estão sendo suplantadas pelo restabelecimento da habilidade manual, por meio do prazer da execução que traz de volta à arte a tradição da pintura (OLIVA, Apud ARCHER, Michel. 2001. p.155).

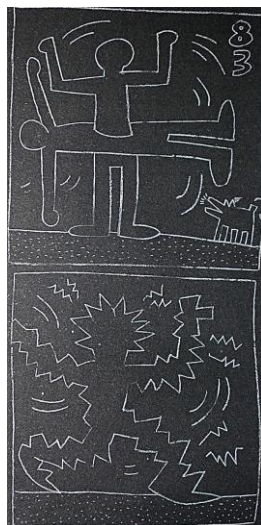
Para definir essa época, Oliva utiliza o termo *Transvanguarda Internacional* que defende uma liberdade de buscar fontes em todos os lugares, valorizando as diferentes atitudes e abordagens na arte, buscando a quebra do conceito de *Belas-Artes*. O movimento buscou ainda o envolvimento de outras linguagens até então vistas como inferiores, populares e subalternas como o artesanato e a arte urbana.

Também havia um aspecto do pós-modernismo que apreciava a impropriedade de uma arte que se realizava por meio de empréstimos. A justaposição de estilos díspares e de imagens tiradas de fontes diferentes, violentava as intenções e a integridade histórica do original (ARCHER, 2001. p. 156).

Desse diálogo estabelecido entre a arte de rua e a arte institucionalizada, surgiram nomes importantes tanto para a história da arte quanto para a história do *graffiti*: Keith Haring e Basquiat foram artistas intensos, produtivos e combativos que levaram de forma inovadora suas produções urbanas para o universo da arte ou da publicidade, quebrando assim os limites e as fronteiras dessas dimensões culturais. Além disso, por meio de seus trabalhos, iniciaram discussões sobre temas importantes na década de 80. Baskiat colocava em movimento o discurso sobre a posição dos negros na sociedade americana e Haring abraçava a causa do homossexualismo e da aids.

Os seres humanos e animais com contornos marcados da autoria de Keith Haring saltavam no esplendor da luz do dia. Eles começaram a surgir no início dos anos 80 como desenhos a giz em papel negro colado sobre pôsteres afixados em estações do metrô, e sua obra sempre conservou essa conexão. (ARCHER, 2001, p. 126)

Figura 15 - Keith Hering. *Sem título*



Fonte: Archer, 2001

Embora essa linguagem artística tenha chegado à América do Sul e especificamente ao Brasil de forma tardia, as imagens produzidas aqui já alcançam a qualidade e os padrões técnicos dos Estados Unidos e da Europa. As primeiras ocorrências do *graffiti* no Brasil foram registradas em São Paulo na metade da década de 70 e início dos anos 80. As produções eram elaboradas por grupos universitários dos cursos de Arte e Arquitetura da FAAP<sup>34</sup>, ECA<sup>35</sup> e FAU.<sup>36</sup> Eram produzidas tanto imagens influenciadas pela *Pop Arte* e a *Arte Cartoon*, quanto textos poéticos. Utilizando a técnica do estêncil, nomes como Alex Vallauri, Carlos Matuck e Waldemar Zaidler foram responsáveis por esse movimento inicial do *graffiti* no Brasil que foi seguido pelo grupo *Tupinãodá*, nos anos 80. As produções do grupo aproximaram a linguagem do *graffiti* produzido no Brasil das ocorrências políticas e revolucionárias da manifestação na Europa no ano de 1968. O citado grupo buscava, em nosso contexto, protestar contra a ditadura, defendendo o movimento *Diretas Já*. Alguns artistas, hoje consagrados no cenário artístico brasileiro também fizeram suas produções no espaço urbano nessa mesma época: Nuno Ramos, Cláudio Tozzi e Tomie Ohtake.

<sup>34</sup> Fundação Armando Álvares Penteado – São Paulo -SP.

<sup>35</sup> Escola de Comunicações e Artes - USP.

<sup>36</sup> Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP.

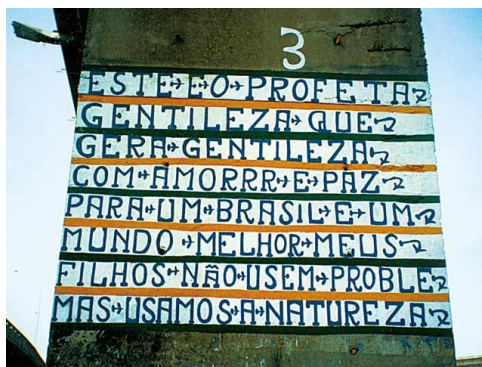
Figura 16- Pixação política no Brasil.



Fonte: <https://resistenciaemarquivo.wordpress.com>

No Rio de Janeiro, destaco o trabalho do famoso Gentileza<sup>37</sup> que atuou em locais inóspitos do espaço urbano carioca de 1960 a 1990. Sem o caráter político do *graffiti* paulista, o conteúdo apresentado em suas produções abordava mensagens de paz e amor. Atualmente, sua influência pode ser vista nas produções cariocas, nas quais ainda são encontradas palavras e imagens que reivindicam a paz e protestam contra a violência na cidade.

Figura 17 - Graffiti do Profeta Gentileza no Rio de Janeiro.



Fonte: <http://eatrrio.net>

Ainda nessa década, a disseminação do *graffiti* ocorreu pelos Estados Unidos e Europa, principalmente na França, Itália, Holanda e Espanha, onde o movimento *punk* foi o grande responsável pelas primeiras produções de *graffiti*. No entanto, o surgimento e a popularização do movimento *Hip Hop* proporcionaram seu desenvolvimento efetivo do cenário europeu. O *graffiti* brasileiro também recebe essa influência, organizados em *crews*. Esses autores assimilaram técnicas e estéticas do *graffiti* americano e construíram

<sup>37</sup> José Da Trino – conhecido popularmente no Rio de Janeiro como “O profeta Gentileza”.

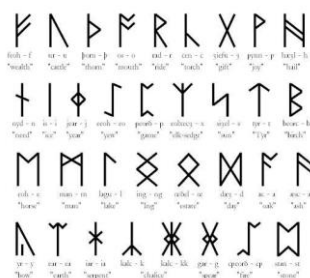
suas traduções nas diferentes cidades brasileiras. Notamos, assim, que a interpretação dos conteúdos importados é dada pelas peculiaridades, pelo contexto, pelos repertórios de cada local e pela singularidade de seus autores:

O Brasil se destaca mundialmente no universo do grafite pelo tipo de escrita de rua que pratica. Por limitações financeiras os escritores aqui desenvolveram a pintura de rolinho, fazendo um traçado peculiar a esta técnica. O Brasil é conhecido pelo estilo de pichação chamado ‘tag reto’ que foi desenvolvido aqui e é cobiçado pelos escritores estrangeiros”(MUNHOZ, 2003 p. 102).

A grafia do *tag reto*, foi iniciada no espaço urbano de São Paulo e recebe influência direta das capas de discos de *Heavy Metal* que se tornaram populares no Brasil na década de 80. Por sua vez, essas bandas de rock como *Iron Maiden* e *Metálica* por exemplo, ao criarem suas logomarcas, são influenciadas pela grafia das *runas*, primeiro alfabeto europeu criado pelos povos bárbaros anglo-saxões e germânicos entre os século II e XV d.C.

Esse processo dialógico observado entre a pichação, as bandas de *Heavy Metal* e os povos bárbaros ilustra como a presença de outras vozes contribuíram na elaboração estética singular da produção urbana de São Paulo. Além disso, no documentário *Pixo* de João Weiner o fotógrafo *Choque*, pesquisador dessa linguagem na capital paulista observa ainda uma dimensão conceitual e simbólica neste diálogo: "É impressionante como a escrita dos povos bárbaros de milhares de anos atrás migrou para São Paulo para os povos bárbaros de São Paulo, os pixadores" (WEINER;OLIVEIRA, 2010).

Figura 18. Runas Anglo-saxônicas.



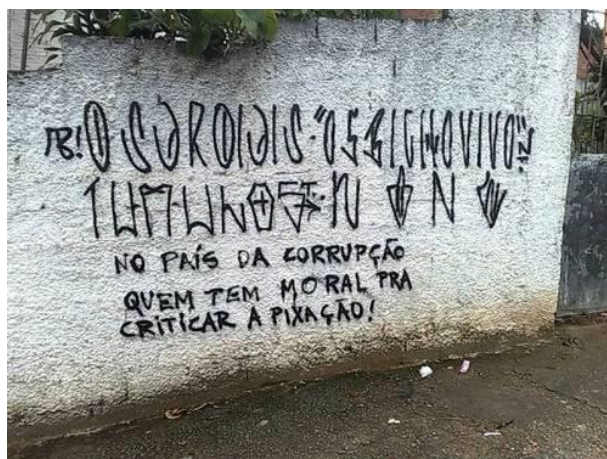
Fonte: <http://pt.conlang.wikia.com>

Figura 19 - Capa do álbum Fear of the Dark da banda Iron Maiden.



Fonte: <https://heavyminas.wordpress.com>

Figura 20 - Tag reto. Pixação em São Paulo



Fonte: <http://anniekoh.tumblr.com>

Dessa forma, observa-se que o *graffiti* envolve em sua construção o equilíbrio entre o uma busca pela singularidade que é construída pela influência de outras vozes presentes em seu próprio contexto e em espaços/tempos *outros*. Ou seja, suas ocorrências pelo mundo apresentam características específicas e peculiares. No entanto são influenciadas de forma significativa por produções distantes tanto pela dimensão temporal quanto pela espacial. Esse fato é causado justamente pela compressão dessas dimensões ocasionada pela globalização:

Antes da revolução da internet, diferentes continentes, cidades e até mesmo bairros possuíam suas próprias culturas de grafite. Essas diferenças locais de certa forma existem até hoje, mas têm sido inspiradas por estilos de todo o mundo (GANZ, 2008 p. 10).

Em outras palavras, essa forma de expressão possui esquemas conceituais, técnicos, estéticos e textuais comuns nos diferentes locais. No entanto ocorre, no contato com determinada cultura, um processo transformação e modificação, singularizando assim as imagens produzidas nos diversificados locais por seus diferentes autores. Como foi visto, observa-se que a origem do movimento é permeada por diferentes intenções, desde um rabisco espontâneo nas ruas de Paris fotografado por Brassai até as assinaturas ou frases que representam a voz de classes sociais específicas.

Genin (2013) resume a origem do movimento a partir de duas fontes opostas de motivação. Na década de 50, uma prática *contestatória* de origem europeia iniciada nas universidades e escolas de arte que uniu uma intenção política e um ato artístico para mudar o sistema econômico e político daquele contexto. As palavras e símbolos encontrados nessa época eram proposições engajadas. A segunda fonte de motivação identificada pelo filósofo francês é a prática *protestatória* de origem norte-americana nascida no fim da década de 60, na qual os autores eram oriundos de classes sociais não reconhecidas pelo sistema. De acordo com o autor, o objetivo dessa prática é uma tentativa de integração nesse contexto do qual esses sujeitos se veem excluídos.

A partir dessas duas práticas originárias que constituíram a linguagem do *graffiti*, como é ela é observada na atualidade? Ela permanece como uma cultura engajada politicamente? É representativa de um discurso de apropriação e inserção no espaço social e urbano? Quais outras esferas sociais se apropriam da estética e do conceito do *graffiti*? Visando a debater essas questões, apresento, a seguir, um percurso por imagens dessa linguagem produzida durante a obtenção de dados desta pesquisa. O ensaio fotográfico elaborado é colocado em diálogo com os conteúdos teóricos encontrados em publicações de referência na área, buscando, assim, uma compreensão significativa da linguagem investigada.

## **4.2 Um percurso pelas imagens na atualidade**

As *repetições*, *tensões* e *contradições* observadas no percurso pelo passado do *graffiti*, permanecem na atualidade e colocam em movimento as ocorrências dessa linguagem no

espaço urbano mundial. As expressões gráficas se diversificam nos muros e de forma imprevisível alteram e modificam a arquitetura urbana. Os objetivos, as técnicas, as formas, o conteúdo, a composição e as motivações do movimento do *graffiti* nas décadas de 60, 70 e 80 são modificados pelo contexto atual no qual estão inseridas as imagens.

Como foi dito, o desenvolvimento na elaboração das letras sofreu transformações, visando sempre a atingir uma visibilidade na composição geográfica da cidade e, ao mesmo tempo, a se distinguir do grafismo dos outros escritores urbanos. Essas produções recebem a denominação de *pieces*, ou seja, um *graffiti* elaborado com mais de três cores. Os vagões de trens eram os suportes utilizados com maior frequência pelos *writers* dos anos 80, visto que o percurso e o movimento desse transporte favorecia a divulgação e a exposição das imagens elaboradas por todo o espaço urbano. Ainda no passado os *writers* passaram a se organizar em grupos, denominados *crews*, possuindo assim uma única assinatura para identificar todo o grupo, procurando através de suas produções “ocupar” diferentes localidades do espaço urbano.

Esses elementos *repetíveis* permanecem nas produções atuais. No entanto a diversidade de formas tipográficas se intensifica e inúmeras possibilidades técnicas e temáticas surgem no cenário do *graffiti* atual. Genin (2013) entende que essa linguagem está inserida em um terreno fragmentado e em contínua transformação. De acordo com o filósofo, as categorias estéticas clássicas da arte, tais como beleza, perenidade, inspiração e originalidade são pouco valorizadas no âmbito de um fenômeno marginal e efêmero. Além disso, o suporte imóvel utilizado pelo *graffiti* afasta essa manifestação do mercado da arte.

Encontra-se nas produções contemporâneas, tanto a simples letra de forma, quanto o tradicional e ilegível estilo *wildstyle* com suas letras retorcidas e intrincadas. Algumas inovações são notadas, entre as quais a presença constante do estilo realista *3D* e as formas orgânicas e onduladas do *bubblestyle*. Além disso, a criação de personagens, logotipos, emblemas e ícones - elementos utilizados no passado como complemento das letras – se apresentam como categorias independentes nas produções atuais.

Figura 21 - Letras estilo *wildstyle* complementada com personagem. Berlim, 2014.



Fonte: acervo da autora

Figura 22 - Letras estilo *wildstyle* no muro da escola Elzira Vivacqua dos Santos. Jardim Camburi. Vitória, 2015



Fonte: acervo da autora

Figura 23 - Letras em estilo *bubblestyle* com personagem no muro da escola Elzira Vivacqua dos Santos. Jardim Camburi. Vitória, 2015.



Fonte: acervo da autora



Figura 24 - Personagem de *Alecs*. Muro da *Vale do Rio Doce*. Jardim Camburi. Vitória, 2015.



Fonte: acervo da autora

Figura 25 - Personagens e assinatura de *Giu - Levi Casado Crew*. Muro da *Vale do Rio Doce* Vitória, 2015.



Fonte: acervo da autora

Figura 26 - Letras estilo *Wildstyle* e personagem. Berlim, 2014



Fonte: acervo da autora

Da mesma forma, o conteúdo de textos e imagens produzidos pelo *graffiti* alcançou na contemporaneidade uma significativa diversificação. A linguagem ainda é representativa da expressão dos marginalizados urbanos ou de movimentos contestatórios. Entretanto essa manifestação apresenta sujeitos com uma multiplicidade maior de intenções, discursos e contextos sociais. Além de ser utilizado para reivindicar direitos e expressar, de forma livre, pensamentos e idéias, o *graffiti* é também utilizado como forma de expressão artística. Por meio de imagens cômicas, sérias, simplificadas, geométricas, abstratas ou fotorrealistas essa linguagem avança os limites da arte urbana. Na atualidade, o envolvimento de seus autores com o mercado da arte promove a transposição dessas imagens para os espaços expositivos institucionalizados, como museus e galerias. Como consequência, as produções urbanas ocupam cada vez mais o espaço da mídia, da publicidade, da moda e da decoração.

A figura 27 apresenta um cenário montado na entrada da loja de materiais esportivos *Nike*, em Londres. Observa-se a presença de dois discursos que, em interação, ganham o sentido buscado pela publicidade da loja. As telas douradas, o pedestal e a corda de proteção remetem a procedimentos expositivos tradicionais encontrados nas instituições museológicas.

Figura 27 - Apropriação do discurso estético do *graffiti* pela indústria da moda. Londres, 2014



Fonte: acervo da autora

A frase *Create Attack* se refere a dois aspectos importantes do futebol: a criação da jogada e o ataque em direção ao gol. No entanto, ao ser inserida no contexto específico de tal vitrine, esse enunciado ganha outros sentidos. A grafia das letras que imita uma

*pixação* feita nas supostas obras de arte representa a voz da rebeldia, da mudança, da transformação de uma estética ultrapassada para a inovação. Dessa forma, a marca *Nike*, ao estabelecer relações dialógicas com o discurso do *graffiti*, associa seus produtos de esporte a uma estética contemporânea, urbana e renovada .

Como foi visto, a estética do *graffiti* é encontrada na atualidade em variados contextos e com diferentes objetivos, o que dificulta o seu estudo. Pesquisas recentes buscam compreender esse cenário diversificado em busca de um entendimento. Lassala (2010) elabora em sua pesquisa um panorama sintético dessa linguagem na atualidade, enumerando as principais expressões encontradas no espaço urbano. "A dificuldade em classificar essas manifestações - se arte, escrita, intervenção ou protesto - e a própria variedade de estilos gráficos fazem do assunto um campo fértil para desentendimentos" (LASSALA, 2010, p. 23). O autor identificou nove expressões gráficas em sua pesquisa: *arte de rua*, *sticker*, *letreiro*, *grafite*, *pichação*, *pixação*, *grapixo*, *bomb* e *estêncil*. As diferenças entre elas pode estar relacionada à técnica utilizada, como o *grafite*,<sup>38</sup> por exemplo, que utiliza tinta, e o *sticker*, que é um adesivo colado no espaço urbano confeccionado com papel ou vinil. Enquanto o *estêncil* utiliza um molde vazado que agiliza o trabalho do grafiteiro e possibilita a repetição do seu conteúdo a partir da matriz/molde, o *grafite* exige tempo e o domínio das técnicas de pintura tais como desenho, movimento, perspectiva, cor e luz.

Figura 28 - *Grafite*. Berlim. 2014.



Fonte: acervo da autora

---

<sup>38</sup> A grafia da palavra será dessa apresentada dessa forma - grafite - quando utilizada para abordar os conceitos de Lassala (2010).

Figura 29 - *Stickers*. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

Figura 30 - *Estêncil*. Londres, 2014.



Fonte: acervo da autora

As intenções e motivações que geram as intervenções urbanas são aspectos significativos que diferenciam essas produções. Os *letreiros*, como apresentado na figura 31, distantes do âmbito artístico, são criados visando à informação: "As mensagens que utilizam essa técnica normalmente informam proibições, avisos, chamam a atenção para algo,

anunciam produtos, nomes de pequenos negócios e/ou serviços prestados" (LASSALA, 2010, p. 28).

Figura 31 - Letreiro. Londres 2014.



Fonte: acervo da autora

Em oposição, a *arte de rua*, o *stickers*, o *grafite*, a *pixação*, o *estêncil* estão, cada um a seu modo, abordando questões sociais, políticas ou relacionadas com o espaço urbano, como, por exemplo, nas figuras 32, 33 e 34, em que se observam produções que questionam problemas econômicos e ecológicos no âmbito mundial ou assuntos específicos de um país ou cidade.

Figura 32 - Autor desconhecido. *O FMI sempre tenta foder os pobres*. Estêncil. Paris, 2014.



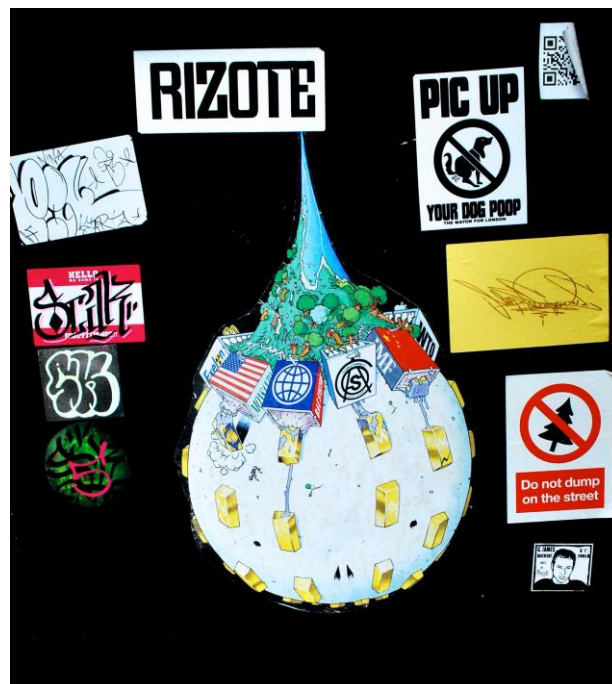
Fonte: acervo da autora

Figura 33 - Autor desconhecido. *O suspiro de Paris*. Estêncil. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

Figura 34 - Autor desconhecido. *Sticker sobre a questão ecológica mundial*. Londres, 2014.



Fonte: acervo da autora

A *arte de rua* é conceituada por Lassala (2010, p. 25) da seguinte forma:

O tipo de intervenção urbana conhecida como arte de rua, caracterizada normalmente pelo bom humor, provocação e irreverência, ocupa as ruas preocupando-se em expressar o ponto de vista de uma pessoa ou de determinado grupo.

Os protestos dos artistas de rua variam de acordo com a época e podem estar relacionados a problemas políticos, ao cotidiano das pessoas, à degradação do espaço público, à falta de áreas verdes nas cidades, à poluição visual, enfim, a questionamentos sociais dos mais diversos.

Como exemplo dessa forma de expressão, destaco um coletivo de artistas denominado *Urbansolid* que interfere no espaço urbano de Paris por meio de esculturas escrustadas nas paredes e provoca a reflexão sobre o excesso de câmeras e mecanismos tecnológicos que vigiam atualmente o movimento da cidade.

Figura 35 - Urbansolid. *Zona sob escuta*. Arte urbana. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

Os grafiteiros, por meio de *stickers*, *estêncil*, *pixação* ou *grafite*, também provocam o espectador urbano para problemas ecológicos, injustiças sociais e protestos políticos. Na França, o partido de extrema direita denominado *Front National* atua defendendo ideias nacionalistas e de intolerância à imigração. Sua atuação no campo político francês já provocou inúmeros episódios de violência e problemas relacionados ao preconceito racial e religioso no meio social francês. No contexto parisiense esse aspecto é agravado, pois a metrópole é caracterizada por uma importante mistura cultural e racial. Esse cenário motivou uma *pichação* encontrada nas paredes da *Ópera Bastille*, importante instituição cultural da região nobre da cidade (Figura 36). É interessante observar o jogo de palavras utilizado pelo autor que associa o som da pronúncia da letra *N* em francês presente nas iniciais do partido (FN) com a palavra *haine* que significa ódio. Além disso, a escolha da cor vermelha contribui para a construção do sentido dessa *pichação*, pois remete a sangue, violência, dor.

Figura 36 - Autor desconhecido. *F-HAINE*. Paris, 2015



Fonte: acervo da autora

A motivação é, segundo Lassala (2010) o aspecto principal que diferencia a *pixação* e a *pichação*. Os exemplos das figuras 36 e 37, a partir da conceituação do autor, são representativos do segundo conceito:

A *pichação* é, na essência, uma ação de transgressão para marcar presença, chamar [a] atenção para si ou para alguma causa por meio da



subversão do suporte. Não define um padrão estético em relação à forma e ao conteúdo - embora possa ocorrer, mas privilegia o uso da palavra (tipografia); no caso de desenhos ou ilustrações, estes costumam ser muito simples próximos de símbolos. [...] Os suportes para a pichação nunca são autorizados ou cedidos, são sempre invadidos, portanto são os mais variados possíveis, de inscrições em árvores, monumentos e museus, espaços da cidade onde o suporte contenha valor histórico ou cultural (LASSALA, 2010, p. 35).

Figura 37 - Pichação com nomes utilizando árvores como suporte. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

Ao contrário, o diferencial da *pixação* está no fato de essa forma de expressão possuir uma gramática própria que é compreendida somente por seus autores ou pesquisadores do assunto. A motivação desses escritores urbanos não é defender uma causa, protestar ou apenas deixar sua marca na cidade. Seus autores, que geralmente fazem parte de diferentes grupos ou *crews*, participam entre si de uma disputa por uma visibilidade na arquitetura urbana. Nesse jogo interminável e de vitórias efêmeras, os pichadores buscam colocar suas assinaturas nos locais mais altos, mais difíceis, mais proibidos ou mais vigiados da cidade. O critério para vencer essa disputa é a visibilidade alcançada, o grau de dificuldade e o perigo da ação:

Esse tipo de escrita tem o objetivo de gerar fama (Ibope) para o indivíduo ou grupo que conseguiu, por exemplo, pixar um determinado lugar de difícil acesso e de grande visibilidade. Tal atitude causa indignação nas pessoas, que não entendem o que está sendo feito, pois não conseguem ler as letras e concluem que, por não serem autorizadas, as inscrições contribuem para a poluição visual do espaço urbano, construindo, portanto, uma imagem negativa desse tipo de escrita (LASSALA, 2010, p. 36).

Na figura 38 observa-se um exemplo de *pixação* inserido em um elemento urbano importante do espaço urbano. Trata-se do mapa de Paris que é encontrado nos pontos de ônibus da cidade. Em uma metrópole turística, o suporte escolhido pelos pichadores oferece uma visualização de qualidade da assinatura. Além disso, este *tag* que representa uma torcida organizada,<sup>39</sup> ao utilizar como suporte o mapa de Paris, acrescenta à *pixação* uma dimensão simbólica no sentido de domínio e ocupação da cidade pela referida *crew*.

Figura 38 - Autor desconhecido. *Karsud PSG Hooligans*. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

Boudinet (2002), em seu estudo sobre a *pixação* na França, observa pelo discurso de seus autores que o ato de pichar, ao contrário do *grafite* conceituado anteriormente por Lassala (2010) não visa a uma aproximação, uma provocação ou envolvimento com o cenário artístico. Enquanto o *grafite* se aproxima da arte, a *pixação* dialoga com o jogo. De acordo com o autor francês, tal ação envolve alguns aspectos que são fundamentais nessa prática. O *prazer* de sair da realidade cotidiana por alguns momentos e de desenhar, criar e reconhecer sua assinatura no espaço urbano. A *adrenalina* que envolve a ação, o *anonimato* e a *beleza da caligrafia* elaborada para representar aquele sujeito em determinado espaço urbano:

Le taguer n'exprime que lui-même. "Je m'exprime pas par le tag. Je signe uniquement", "j'exprime une trace de moi". Son expression se réduit à celle de sa propre existence, à l'attestation

<sup>39</sup> Torcida organizada é o significado do termo inglês *hooligans* e *Paris Saint-Germain* é time desta *crew* de pichadores, conhecido no meio esportivo pelas siglas *PSG*.

de son être furtivement apposée sur les murs. "On se sente exister partout, sur tout", "On prouve aux gens qu'on existe", le tag "c'est une réaction du désir d'exister"<sup>40</sup> (BOUDINET, 2002, p. 28).

O autor prossegue sua análise apontando ainda que existe uma contradição na ação de *pichar*. De um lado observa-se a preservação do sujeito no anonimato em relação à cidade; e, do outro, uma utilização selvagem do conceito de publicidade, ao divulgar sua assinatura aos outros pichadores ou outras *crews*. Dessa forma, percebe-se que o discurso dos escritores urbanos não é dirigido à cidade de forma indiscriminada, pois o diálogo se estabelece somente entre os sujeitos que conhecem seus códigos e vocabulários específicos. Ao contrário, o conceito de *grafite* apresentado por Lassala (2012) se refere a uma tipo de expressão gráfica que visa ao diálogo com o espaço urbano:

O trabalho dos grafiteiros normalmente tem por ideologia desmistificar os símbolos de dominação cultural na tentativa de contribuir, dessa forma, para uma melhor compreensão da população por meio de imagens de grande apelo visual, com temáticas voltadas a questões sociais e políticas; bem como intervir para um aproveitamento diferenciado do espaço urbano. (LASSALA, 2012, p. 31)

É importante ressaltar que essas oposições e conceituações são elaboradas visando a um esclarecimento didático da linguagem. No entanto, no contexto do espaço urbano e na ação efetiva dos grafiteiros, as fronteiras entre as diferentes formas de expressão gráfica urbana são menos rígidas e delimitadas. Geralmente, os grafiteiros não apreciam a dicotomia utilizada para conceituar o *grafite* e a *pixação* visto que a maioria deles pratica ou já praticou essas duas formas de expressão. Alguns preferem denominar *graffiti* todas as formas gráficas no espaço urbano: a *pixação*, a *pichação* o *grafite*, o estêncil, o stickers e a arte urbana. Ao contrário, os pichadores de São Paulo, por exemplo, não aceitam a denominação *graffiti* para conceituar a *pixação* e rejeitam qualquer aproximação entre as duas linguagens. No entanto, observo que existe um aspecto comum entre o *pixo* e o *graffiti*: uma preocupação estética ou conceitual. Nas entrevistas realizadas com grafiteiros e pichadores da cidade de Vitória, observa-se que existe uma valorização de dois procedimentos fundamentais na linguagem do *graffiti*: 1) o estudo e o desenvolvimento da criação da caligrafia ou dos desenhos no espaço urbano; 2) o estudo

---

<sup>40</sup> O pichador não exprime senão a si mesmo. "Eu não me exprimo pelo *tag*. Eu assino unicamente". "Eu exprimo um traço de mim mesmo". Sua expressão se reduz àquela de sua própria existência, ao atestado de sua existência furtivamente colocado nos muros. "A gente se sente existindo em todos os lugares", "A gente prova para as pessoas que a gente existe", o *tag* "é uma reação do desejo de existir".

da composição ao se inserir a assinatura ou o desenho na cidade. Em outras palavras, escrever qualquer coisa, de qualquer maneira, sem pensar de forma elaborada sobre o local e sobre a maneira de inserir o *tag* ou o desenho, no ponto de vista dos escritores entrevistados, afasta essa produção da proposta do *graffiti* ou da *pixação*. Na figura 39 observa-se a elaboração estética da caligrafia urbana encontrada na *pixação*. Em seguida, as fotografias apresentadas nas figuras 40, 41 e 42 mostram *pichações* com conteúdos que defendem transformações sociais, seja protestando, estimulando a ação como caminho para mudanças seja refletindo sobre a questão feminista. Ao contrário, na figura 43, observa-se uma *pichação* que defende a manutenção de uma determinada situação social.

Figura 39 - A caligrafia de uma *pixação*. Vitória, 2015.



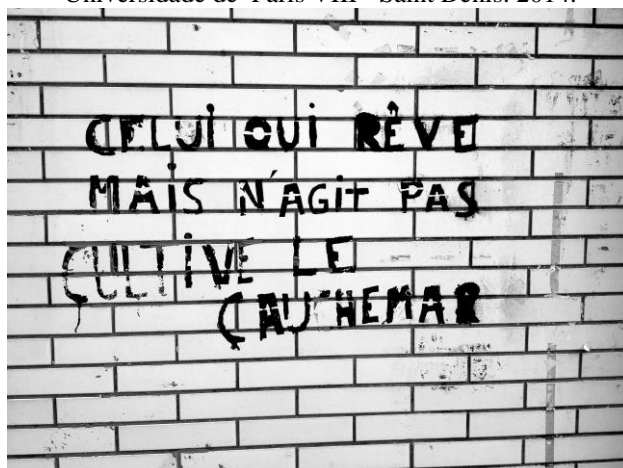
Fonte: acervo da autora

Figura 40 - Autoria desconhecida. *Favela ou nada!* Vitória, 2015.



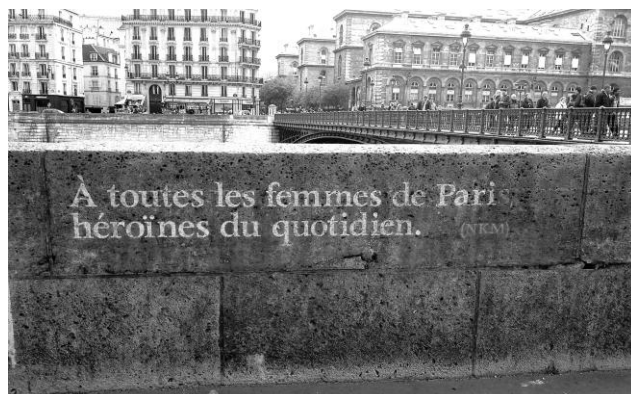
Fonte: acervo da autora

Figura 41 - Autoria desconhecida. *Aquele que sonha e não age cultiva o pesadelo.* Universidade de Paris VIII - Saint Denis, 2014.



Fonte: acervo de autora

Figura 42 - NKM. *À todas as mulheres de Paris. Heroínas do cotidiano.* Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

Figura 43 - Autor desconhecido. *White Power*. Praça de Luxemburgo, Paris. 2014.



Fonte: acervo da autora

Existem artistas urbanos que iniciaram seu percurso pela *pixação*, prosseguiram com a produção de *graffitis* figurativos, mas não deixam de deixar seus *tags* pelos muros da cidade. Outros, ao contrário, embora já tenham percorrido a cidade deixando pinturas elaboradas em muros autorizados, preferem a adrenalina, a rapidez e o desafio oferecidos pela *pixação*. Observam-se ainda grafiteiros que iniciaram produzindo no espaço urbano e atualmente apresentam suas propostas artísticas e conceituais em galerias e no mundo da moda e da decoração. As pichações *L'amour est mort* do artista urbano parisiense *Jack, le Black* podem ser vistas de forma recorrente no espaço da capital francesa. No entanto, sua produção artística oriunda das ruas, ocupa atualmente o mercado da arte e da moda. Além de expor em galerias suas propostas conceituais que criticam a massificação da cultura televisiva, *le Black* possui um *site* que comercializa suas camisetas de conteúdo crítico à cultura francesa.

Figura 44 - Jack, le Black. *O amor está morto*. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

As controvérsias, as contradições e as discussões conceituais estarão sempre presentes nessa linguagem, afastando assim a possibilidade da atribuição de rótulos e a definição de limites. No entanto observa-se uma preocupação constante de manutenção de seus aspectos fundamentais: a rebeldia e a contestação. As produções que se afastam desse propósito são constantemente criticadas.

[...] la fresque ou le graff font aussi partie des "commandes officielles" (entreprises et villes) qui leur confèrent alors une reconnaissance institutionnelle, incompatible avec l'esprit *tag*. "le tag, c'est le côté sauvage [...] tout le monde commence par les tags, et puis il ya a des gens qui taguent et qui de temps en temps font des graffs, après ils ne font plus que des graffs, et les meilleurs arrivent à en vivre, ils font des stores, puis des fresques pour les villes" 'Le bon sauvage s'est alors métamorphosé en un artiste décorateur civilisé.'<sup>41</sup> (BOUDINET, 2002, p. 43)

Encontramos, então, diferentes vozes que em um processo dialógico se enfrentam, se completam e se alteram. São vozes questionadoras do sistema político, social ou econômico interessadas em provocar seu interlocutor. Outras criadoras de visualidades

---

<sup>41</sup> O mural e o grafite fazem parte também dos 'comando oficiais' (empresas e prefeituras) que lhes conferem então um reconhecimento institucional, incompatível com o espírito tag. "O tag é o lado selvagem (...) todo mundo começa pelo tag, e depois tem pessoas que picham e que de tempos em tempos fazem grafite, depois eles passam a fazer somente grafite, e os melhores conseguem viver disso, eles fazem lojas e depois murais para a prefeitura" O 'bom selvagem' é então transformado em um artista decorador civilizado.

que buscam impactar o espectador através de seus elementos estéticos. Vozes que se interessam em criar uma escrita codificada para se comunicarem com seus pares e ocupar a cidade, transformando a estética de suas palavras e assinaturas em um discurso de rebeldia e desafio.

Observa-se que, em alguns casos, o conteúdo do discurso pode permanecer o mesmo em dado contexto social. No entanto, a dimensão temporal modifica sua forma. O discurso pela paz no espaço urbano carioca, iniciado pelo *Profeta Gentileza*, permanece ainda na produção do *graffiti* carioca por meio das produções do artista que foram restauradas recentemente. Ao mesmo tempo, como o contexto de violência e injustiças sociais permanece na cidade, o enunciado que discute essa questão adquire outras *formas de enunciação*. Recentemente, uma pintura tem sido vista de forma frequente no espaço urbano carioca: o desenho do rosto do ajudante de pedreiro Amarildo, morador da comunidade da *Rocinha* que desapareceu em julho de 2013, após uma intervenção policial naquele local. O questionamento sobre seu desaparecimento estava presente nas matérias jornalísticas da época, nas charges e no *graffiti*. A sua imagem ocupa o cenário urbano carioca em protesto contra o seu desaparecimento concreto na cidade. A representação artística nos impede de esquecer o desaparecimento injustificado daquele trabalhador, bem como a violência que sofrem diariamente os moradores das comunidades locais.

Figura 45 - Autor desconhecido. *Amarildo*. Rio de Janeiro, 2014.



Fonte: acervo da autora



Figura 46- Autor desconhecido. *Amarildo*. Rio de Janeiro, 2014.



Fonte: acervo da autora

Os critérios geográficos para a aparição dessas produções também são diversos, visto que o *graffiti* está presente em países pobres ou ricos, atuantes politicamente ou neutros, em crise ou estáveis. Diante de tantas contradições internas um outro elemento *repetível*, *reconhecível* e *transmissível* pode ser encontrado na maioria dessas produções heterogêneas: o imprevisível. A paisagem ordenada, vigiada e globalizada do espaço urbano pode ser movimentada em sua homogeneidade por uma imagem ou frase inesperada nesse percurso anteriormente monótono. O efeito inesperado de encontrar a obra *Chuuuttt* do artista urbano francês *Jeff Aerosol*, na Praça Stravinsky em Paris, surpreende o espectador desavisado que admira a inusitada imagem quebrando a monotonia organizada da cidade. O percurso urbano se torna assim incerto e pode ser transformado a cada momento.

Figura 47 - Jeff Aerosol e SGIM Doublet Verticali. *Chuuutttt*. Praça Stravinsky, Paris. 2014.



Fonte: acervo da autora

O tamanho da obra não é fundamental para que o fator inesperado ocorra. Em dimensões mais discretas que a obra *Chuuutttt*, as produções denominadas *Space Invader* e *le chat* são referências na história do *graffiti* da cidade de Paris. O encontro, ao acaso, com produções importantes em seu percurso cotidiano provoca um efeito surpreendente no espectador urbano.

Figura 48 - Autor desconhecido. *Le chat*, Metro Chatelet, Paris, 2014



Fonte: acervo da autora

Figura 49 - *Space Invader*, Montparnasse, Paris. 2014.



Fonte: acervo da autora

Uma visualização de qualidade é um outro aspecto *repetível e transmissível* da linguagem do graffiti. A escolha do local na dinâmica, no movimento e na organização do espaço urbano é fator significativo no processo de elaboração de um trabalho. Os critérios que determinam essa visualidade são variados, pois podem ser determinados tanto pelo destaque que o *graffiti* terá na paisagem urbana e no percurso dos espectadores quanto pelo aspecto inusitado do local. Como se observa na figura 50, a imagem elaborada no teto de uma pequena passagem no *Marais*, bairro turístico e histórico de Paris, sua visualização não poderia ser considerada de boa qualidade, no entanto o estranhamento gerado pelo local escolhido atrai a atenção dos passantes. No espaço oposto, a figura 51 mostra um *graffiti* elaborado no chão de uma das famosas pontes da cidade de Londres, com dimensões que não ultrapassam quatro centímetros.

Figura 50 - Sem título, autor desconhecido. Paris, 2014



Fonte: acervo da autora

Figura 51 - Autor desconhecido. Sem título. Londres, 2014



Fonte: acervo da autora

Além desses, outro fator que pode determinar a escolha do local é a possibilidade de uma interação com a cidade ou com o universo do *graffiti*. Tal interação pode ser movida, por exemplo, pela tensão existente entre a arte urbana e a publicidade, rivalidade recorrente que movimenta as *pixações* nos grandes centros.

Figura 52 - Autor desconhecido. *Tags* diversos



Fonte: acervo da autora

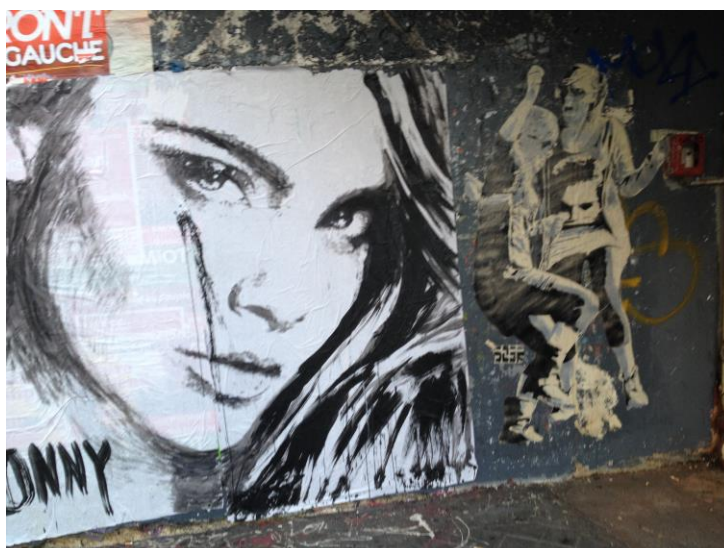
São dois discursos opostos que respondem um ao outro por meio de suas linguagens específicas. O discurso do *graffiti*, que de maneira rebelde, interfere no discurso da

publicidade que, devido ao seu poder financeiro, ocupa de maneira predominante os espaços da cidade. O primeiro polui visualmente a paisagem urbana de forma oficial e consentida pelas engrenagens mercadológicas do mundo capitalista. O discurso do *graffiti*, em oposição, representa os sujeitos que questionam esse sistema e buscam deixar suas marcas ilegais na cidade por meio de suas assinaturas, desenhos e palavras de ordem. Dessa forma, percebe-se que interferir em uma publicidade pode ser um critério importante na escolha do local.

É importante enfatizar que uma *pixação* produzida em determinada publicidade se coloca em diálogo não apenas com o discurso da empresa, mas também os pontos de vista da sociedade e da cultura na qual ela está inserida. No caso da figura 52, a imagem publicitária representa não apenas uma empresa da sociedade capitalista atuante no país, mas também os valores atribuídos à indústria da beleza naquela cultura específica.

Destaco ainda a tensão existente entre grafiteiros que produzem exclusivamente *tags* (assinaturas) e os grafiteiros que produzem pinturas figurativas elaboradas, nas quais são observados um domínio técnico apurado e um embasamento conceitual que sustentam a obra.

Figura 53 - Autor desconhecido. *Sem título*. Paris, 2014



Fonte: acervo da autora

Figura 54 - Autor desconhecido. *Sem título*. Paris, 2014



Fonte: acervo da autora

As imagens apresentadas na figuras 53 e 54 mostram a contradição entre esses dois discursos. A figura feminina retratada é uma produção recorrente na cidade de Paris. O desenho que apresenta um domínio apurado da técnica é feito em suporte de papel e posteriormente colado nos muros da cidade.<sup>42</sup> São belas figuras femininas, que olham o espectador de forma sedutora. No entanto, são sempre representadas com um risco de tinta preta no rosto, como um borrão ou um gesto equivocado em meio às linhas corretas e perfeitas do rosto feminino. A postura corporal das mulheres retratadas e o padrão de beleza nelas encontrado remetem às imagens publicitárias encontradas em revistas femininas. O traço de tinta preta colocado de maneira propositada sugere uma crítica do artista ao discurso da moda e da publicidade que insistem em representar a ilusão da perfeição.

Essa leitura teve como objetivo demonstrar que existe nesse tipo de produção um processo de pesquisa na criação das obras, o que faz com que a imagem movimente discursos que variam de acordo com o ponto de vista do espectador. Esses *graffitis* são alvos de artistas urbanos que trabalham exclusivamente com *tag* e interferem em suas imagens visando a marcar seu território e sua forma de pensar o *graffiti*. Como foi dito, para muitos grafiteiros, pinturas e murais produzidos a partir de um desenho elaborado e

<sup>42</sup> Essa técnica de *graffiti*, denominada *lambe-lambe* é bastante utilizada na cena da arte urbana da capital francesa. No Brasil, apesar de não ser predominante, é encontrada em dimensões menores.

figurativo não são representativos dessa linguagem. A imagem representada nas duas figuras, 53 e 54, é a mesma, mas, existe um espaço temporal curto, cerca de dois dias que separa os registros dessa produção. Esse tempo foi suficiente para que aparecessem duas assinaturas na obra. O ato, além de demonstrar a dinâmica do espaço urbano e sua efemeridade, exemplifica o debate entre os diferentes sujeitos que produzem a linguagem do *graffiti*.

Após essa breve investigação que visou a aprofundar o entendimento sobre as tensões, contradições e repetições de suas práticas, prossigo com a leitura de imagem proposta apresentando, a seguir, a investigação do *graffiti* a partir das fronteiras. A proposta é avançar além da própria manifestação e observar os possíveis diálogos que são estabelecidos com contextos *outros*. O capítulo seguinte aborda os contrastes e as aproximações do *graffiti* com o universo da arte e seu ensino.





## CAPÍTULO V

### O GRAFFITI EM DIÁLOGO: A ARTE CONTEMPORÂNEA E SEU ENSINO

*Subitamente,  
a obra nos transportou  
para outro lugar,  
diferente daquele onde costumamos estar*

Heidegger

A proposta deste capítulo é apresentar o *graffiti* em interação com outras esferas do conhecimento, pois, como propõe Bakhtin, a compreensão do sentido decorre das relações extratextuais estabelecidas por determinado enunciado. Retomando Geraldi (2012, p. 29), a ampliação do contexto de análise da arte urbana provoca o surgimento de "[...] mais vozes do que aquelas que são evidentes na superfície discursiva". Dessa forma, apresentaremos a seguir algumas considerações do *graffiti* em relação a arte e seu ensino.

#### 5.1 GRAFFITI É ARTE?

Para iniciar as reflexões sobre as interações entre esses dois contextos, proponho partir de uma problematização recorrente: *graffiti* é arte? Para Genin (2013) é preciso inicialmente definir o conceito de *arte*, mesmo que essa tentativa possa limitar a sua compreensão:

Les XIX et XX siècles ont suffisamment montré que le concept d'art était devenu d'une compréhension très floue, voire contradictoire, avec la perte de toutes ses délimitations, et d'une extension quasi-infinie (...) La question n'est donc pas de savoir si telle chose est ou n'est pas de l'art, comme si cela était une région du monde particulière à laquelle elle apartiendrait ou non, ou une classe d'objets dont elle serait exclue. Mais, si elle fait fonction d'art pour une société donnée, c'est à dire si elle concilie l'idée d'un rassemblement possible et d'un agrément partagé (GENIN, 2013, p. 28).<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Os séculos XIX e XX mostraram suficientemente que o conceito de arte se tornou em uma compreensão imprecisa, até mesmo contraditória, com a perda de todas suas delimitações e numa extensão quase infinita [...] A questão não é então saber se tal coisa é arte, como se esta fosse uma região particular do mundo à qual ela pertence ou não, ou uma

Para o filósofo, incluir o *graffiti* no âmbito da arte significa apenas entender que a criatividade e a imaginação humana em um determinado tempo e lugar encontraram novas motivações de encontro e de prazer. O autor afirma que a inovação trazida pelo *graffiti* na atualidade não está na utilização dos muros como suporte, da técnica utilizada ou na autoria popular de suas produções. Os aspectos novos trazidos para o âmbito artístico pelo *graffiti* é a legitimação da voz do povo e da questão autodidata dessas produções artísticas: "Les murs prient la parole en lieu et place des bouches condamnées au mutisme"<sup>44</sup> (GENIN, 2013, p. 44). De acordo com o filósofo, o valor estético do *graffiti* sempre foi controverso. Seu suporte inserido no espaço urbano e seu caráter contestatório impedem uma observação mais apurada de suas imagens. Ao "macular" o espaço público essa linguagem pode parecer suja ou agressiva. No entanto, de acordo com o autor, a circulação de imagens que esse fenômeno artístico promove no espaço urbano é um aspecto relevante para o âmbito da arte.

Genin (2013) prossegue dizendo que existem situações em que essa linguagem se afasta de uma proposta artística: 1) quando suas imagens perdem sua função de protesto, como por exemplo o muro de Berlim, que assume uma função turística e abandona sua vocação contestatória de uma dada situação política e social; 2) quando a *pixação* é apenas um jogo entre diferentes grupos que se desafiam a escrever nas fachadas do espaço urbano; para exemplificar, o autor cita o *pixo* de São Paulo que não possui uma pretensão artística ou estética; 3) quando o aspecto do vandalismo presente nessa linguagem se transforma em produto a ser negociado nas galerias de arte. De acordo com o autor, a transgressão seduz a conformada classe burguesa que se apropria dessas produções visando a uma aproximação com os aspectos de liberdade e contestação ausentes de suas atitudes políticas e sociais. Ao se apropriar dessas imagens artísticas, originalmente transgressoras, a burguesia insere em seu discurso conformista a rebeldia das ruas.

O filósofo prossegue propondo novas questões: o que torna uma atividade praticada na rua ser compreendida e reconhecida como artística? Quais são os fatores de homologação de tal linguagem no âmbito da arte? O primeiro fator apontado por Genin (2013) é a

---

classe de objetos da qual ela seria excluída, mas se ela faz função de arte para uma dada sociedade, quer dizer, se ela concilia a ideia de uma aglomeração possível e um prazer compartilhado.

<sup>44</sup> Os muros tomam a palavra no lugar das bocas condenadas ao silêncio

*homologação ideológica*, ou seja: ela responde a uma vontade de afirmação de um indivíduo ou a um desejo de reconhecimento em seu domínio. Como, por exemplo, os *tags* dos guetos norte-americanos. Divergindo da opinião do autor, acredito que o *pixo* de São Paulo, apontado como não-artístico, pode ser inserido nesse aspecto ideológico. Pois, embora se configure como um jogo disputado entre determinados grupos urbanos, tal movimento questiona a estética urbana imposta pela publicidade ou pela arte acadêmica, valores burgueses distantes da cultura da periferia. Diante disto, os escritores urbanos imprimem, à sua maneira, uma nova configuração visual no espaço urbano. Inspirados pela caligrafia encontrada nos discos de bandas Heavy Metal dos anos 1980, os pixadores paulistas ocupam a cidade com seu alfabeto próprio e procuram permanecer fora das margens do sistema.

O filme *Pixo* (2010) de João Weiner e Roberto T. Oliveira apresenta o ponto de vista desse sujeitos sobre suas produções. No documentário, o fotógrafo *Choque*, pesquisador dessa manifestação, afirma que a *pixação* de São Paulo busca agredir a sociedade com suas letras, mas nos convoca a refletir sobre essa questão: "Que sociedade é essa que forma uma geração inteira que precisa se expressar através da destruição?" (WEINER; OLIVEIRA, 2013) Dessa forma, o filme mostra essa dimensão ideológica citada por Genin (2013), visto que os pixadores paulistas vivem a mesma problemática da invisibilidade social encontrada nos guetos norte-americanos. No entanto, no que se refere à relação da entrada desse movimento no contexto das artes plásticas, o documentário finaliza com a seguinte afirmação do crítico de arte Tiago Mesquita:

Tanta coisa boa no mundo que não é arte, não sei por que todo mundo acha que qualquer experiência expressiva tem que ser arte. Se *pixação* quer virar obra de arte, logo vai estar decorando casa de madame (WAINER; OLIVEIRA, 2013).

Como afirma Genin (2013), a dificuldade está em definir o conceito de arte. Acredito que essa opinião do crítico apresentada na citação acima, limita a arte a uma função decorativa ou ao conceito de *belo*. Já o filósofo francês amplia seu campo de atuação ao lhe atribuir uma função ideológica que, de acordo com o ponto de vista dele, não está presente no movimento da *pixação* de São Paulo, mas a análise atenta do documentário sobre o assunto demonstra o contrário.

Conforme Genin (2013), o segundo fator de reconhecimento do *graffiti* como arte é a *homologação psicológica*. São produções que utilizam aspectos simbólicos, envolvendo assim a inteligência e o humor crítico. O autor cita as obras do grafiteiro inglês *Banksy* que, através de suas obras, apresenta reflexões sobre a sociedade de consumo e o mercado da arte. No movimento do *graffiti* francês observa-se a presença constante desse aspecto, como por exemplo, a produção da famosa grafiteira *Miss.tic*, que questiona com espiritualidade as relações humanas.

Embora Cauquelin (2005) tenha associado tal manifestação artística com as produções denominadas de *neoarte* percebo também relações dialógicas das concepções do *graffiti* com aspectos encontrados em outros movimentos da arte na atualidade e nas poéticas conceituais da arte contemporânea. Assim, proponho uma breve análise desses diálogos, visando a aprofundar a compreensão sobre o objeto de estudo desta pesquisa.

## 5.2 A ARTE E O GRAFFITI: ALGUMAS APROXIMAÇÕES

A questão do anonimato do autor e do disfarce da assinatura proposta pela obra de Duchamp é assimilada parcialmente pelo *graffiti*. A assinatura ou *tag* é um elemento significativo na história de suas produções. Seus autores pintavam, inicialmente, nomes, sobrenomes, pseudônimos ou nomes de ruas. As letras eram feitas com formas elaboradas, e, posteriormente, os artistas acrescentaram desenhos em suas produções. A utilização dos muros e estações de metrô como suporte, tinha como objetivo registrar sua existência no tempo e no espaço. Portanto a assinatura surge como resposta ao anonimato de determinadas classes sociais que reivindicavam sua existência. O ato de pichar e assinar o nome em muros, ônibus, trens, postes da cidade proporciona ao sujeito-autor a possibilidade de ressignificar o cenário urbano a partir do seu discurso, configurando assim, o *graffiti* como um ato político que responde a determinado contexto sócio-histórico. Por outro lado, a assinatura é sempre um apelido, uma sigla ou um nome criado especificamente para esse fim. Portanto o autor permanece, parcialmente, no anonimato. O reconhecimento de sua autoria só pode ser feito por outros artistas urbanos ou pessoas que dominem a linguagem simbólica e cifrada de suas assinaturas:

L'expression du tag reste anonyme, insignifiante et "vandalisante" auprès du non-tagueur. Elle narguera toujours de son opacité pour affirmer un espace auquel il n'a pas accès. Mais, en même temps, elle établit une relation d'appartenance à un milieu, celui du tag, alors unifié autour d'un secret commun. Le tagueur ne s'adresse pas aux "autres" – les non-tagueurs –, à qui il ne dit rien, mais au cercle même des praticiens du tag <sup>45</sup> (BOUDINET, 2002, p. 29).

A *Fonte* de Duchamp é a ressignificação de um objeto banal e industrializado que ganha *status* de arte ao ser colocado no espaço expositivo. A autoria da obra é transferida para o trabalhador que produziu o objeto. Por outro lado, no *graffiti*, a assinatura é símbolo de um desejo de apropriação do espaço urbano, e é a partir dela que surge a obra. A assinatura/obra é a busca de uma forma de interação e de fazer parte desse espaço, como aponta Lefebvre (2001, p.13) ao dizer que "No contexto urbano, as lutas de facções, de grupos, de classes, reforçam o sentimento de pertencer". Em síntese, o *graffiti* estabelece assim uma relação dialógica com a proposta de Duchamp e da arte conceitual ao refutar o anonimato. O discurso da arte urbana responde assim à exclusão social vivida por um indivíduo ou um grupo específico. No entanto, de forma contraditória, devido à sua linguagem codificada, esse anonimato permanece de forma parcial nessas produções, voltando assim a confirmar a proposta duchampiana.

A questão da autoria no *graffiti* pode ser analisada também em relação ao aspecto da posse. O grafiteiro é o autor, mas não possui fisicamente sua obra. Essa pertence ao espaço urbano e, por isso, está sujeita a não existir no instante seguinte à sua finalização, a ser interferida pelo movimento da cidade e transformada ou deteriorada pela ação do tempo. Observo por meio desse aspecto encontrado no *graffiti* a presença do discurso da arte contemporânea e conceitual que defende o aspecto dinâmico e em constante transformação. A produção artística está em constante processo e em interação com o contexto. Dessa forma, o *graffiti*, ao produzir imagens efêmeras responde ao discurso da arte acadêmica de valorização da perenidade e refuta-o. Uma obra de arte reconhecida como tal deve ser preservada e protegida. Em sintonia com o discurso contemporâneo, o *graffiti* é exposto na rua e pode desaparecer horas depois de sua finalização.

---

<sup>45</sup> "A expressão de uma pixação/tag fica anônima, insignificante e 'vandalizante' diante dos não pixadores. Ela desafia sempre com sua opacidade para se afirmar em um espaço ao qual ele não tem acesso. Mas, ao mesmo tempo, ela estabelece uma relação de pertencimento a um meio, o da pixação, assim unificado em torno de um segredo comum. Um pixador não se dirige aos "outros" – os não pixadores – a quem ele não diz nada, mas ao círculo dos pixadores." (BOUDINET, 2002, p. 29)

A figura do autor da obra é relativizada por um outro aspecto presente nas produções do *graffiti*: a interação entre os artistas. Os grafiteiros geralmente se organizam em *crews* ou grupos visando à elaboração de trabalhos em conjunto, nos quais um autor interfere na obra do outro ou completa-a. Embora cada artista apresente a sua marca, a troca de ideias, desenhos e rascunhos é uma prática recorrente entre eles.

A questão da repetição e da duplicação encontrada na proposta artística de Andy Warhol também pode ser observada nas produções do *graffiti* na atualidade. O grafiteiro cria sua marca que pode ser uma assinatura, uma frase, uma intervenção ou um desenho, buscando a sua repetição na cidade. É o conjunto de suas marcas pelo espaço urbano e seu efeito de *saturação-repetição* que constitui sua produção artística e seu posterior reconhecimento pelo espectador urbano e pelos seus pares. No entanto a repetição em Warhol permanece no espaço expositivo tradicional e busca questionar de forma irônica a produção em série da própria sociedade de consumo e do mercado artístico em que ele está inserido. No *graffiti*, a repetição é exigida pela amplitude física do espaço urbano. Em outras palavras, uma produção de *graffiti*, para ser vista e existir fora dos espaços expositivos tradicionais, exige a repetição. O questionamento da sociedade de consumo também está presente em algumas produções dessa linguagem urbana, mas, ao invés de, ironicamente, se associar a ela e se aproveitar dela como fez Andy Warhol, as intervenções e produções da arte urbana competem, disputando o mesmo espaço, com as imagens da indústria cultural. No entanto o *graffiti* não pretende vender ou comercializar produtos. Seu objetivo é ocupar o espaço urbano através da divulgação de ideias e conceitos por meio da assinatura, da imagem ou da palavra de um artista ou de um grupo de artistas.

O registro imagético (fotografias e vídeos) ou textual (diário de bordo) do processo de criação das obras conceituais é um aspecto fundamental para essas produções. Freire (1999) afirma que tais procedimentos foram essenciais em propostas de *land art* que trabalhavam com interferências em locais de difícil acesso ou utilizavam elementos efêmeros. Segundo a autora, a importância do registro assumiu uma proporção tal que a obra passou a se misturar ao registro de sua ocorrência. Em alguns casos, ela só existe através de sua documentação. Da mesma forma, esse aspecto é de significativa importância para o *graffiti*, visto que suas produções são efêmeras e estão sujeitas a um constante desaparecimento no espaço urbano. Seus produtores registram e compartilham

suas obras pela cidade como forma de preservação da memória do trabalho artístico. Além disso, o aspecto da divulgação e da troca de ideias entre os grafiteiros é um procedimento recorrente e incentivado. O registro fotográfico e sua posterior divulgação na internet permitem que os artistas urbanos conheçam e discutam o cenário do *graffiti* nas diferentes cidades do Brasil e do mundo.

A mistura entre o tradicional e o novo foi apontada por Cauquelin (2005) como aspecto recorrente nas produções artísticas atuais. Como essa mistura é observada nas produções do *graffiti*? A linguagem pictórica, seus recursos técnicos e estilísticos aproximam suas imagens de propostas tradicionais da arte: sombreamentos, efeitos de profundidade, de perspectiva, gradações de cores e contrastes. A construção da forma remete aos diferentes estilos da pintura: naturalismo, geometrização, abstração, distorção e simplificação. No entanto, a produção pictórica do *graffiti* envolve elementos inovadores: a tinta *spray* substitui a tinta a óleo, a acrílica ou a aquarela. Por esse motivo, a utilização do pincel se torna raro do processo de criação dos grafiteiros. No entanto acrescentam outros recursos técnicos não tradicionais: a pintura com rolinho de espuma substitui ou complementa o *spray*. A técnica da colagem ou *graffiti Lambe-Lambe* assume, em muitas propostas, o protagonismo da produção artística. Além disso, o suporte pictórico utilizado pelo *graffiti* é inovador: muros, vagões de trens, postes, bueiros, pontos de ônibus, etc.

Dessa forma, podemos dizer que nessa linguagem o espaço pictórico é ilimitado e não se restringe mais à tradicional tela branca de tecido. Tal questionamento do espaço, através da substituição da tradicional pintura de tela e cavalete da arte acadêmica, já havia sido feito pela arte moderna no início do século XX. Os pintores do movimento muralista mexicano ou o modernista Cândido Portinari produziram inúmeras obras utilizando paredes e elementos arquitetônicos como suporte. No entanto essas produções foram elaboradas a partir de encomendas, que permanecem intactas e preservadas até a atualidade. Ou seja, essas obras que avançaram além do espaço pictórico tradicional permanecem institucionalizadas. Ao contrário, o *graffiti* inova ao acrescentar um novo aspecto nessa questão do espaço pictórico: a interdição. De acordo com o *art. 65 da Lei nº 9.605 de 12 de fevereiro de 1998*, fazer *graffiti* é considerado crime. Os grafiteiros, de maneira geral, fazem suas produções, em algumas ocasiões, com o consentimento do proprietário do local ou produzem por encomenda. No entanto acreditam que o *graffiti* que se mantém em diálogo com as produções históricas e originais dessa linguagem é

feito sem autorização, porque o consentimento ou a encomenda pode limitar a liberdade de criação das produções e retirar o aspecto rebelde e contestatário dessa linguagem, aspectos fundantes do surgimento do *graffiti* no espaço urbano das grandes cidades.

A questão do espaço no *graffiti* pode ser analisada também em relação à obra de Duchamp e às propostas conceituais posteriores. Nessas produções, o espaço (museu, galeria, ateliê) e seus elementos característicos como a iluminação, a organização espacial das obras, as etiquetas dos títulos e os catálogos transformam objetos banais em objetos artísticos repletos de provocações, conceitos e ideias. No *graffiti* o movimento é outro: a pintura, ao sair do espaço expositivo tradicional e ao tomar as ruas, transforma o espaço urbano, anteriormente banal, em um espaço artístico, com possibilidades de promover a reflexão, o impacto, o estranhamento ou a repulsa. O *graffiti* acrescenta valor estético e artístico a elementos do cotidiano (muros, pontos de ônibus, placas etc.) que até então não possuíam. Dessa forma, é quebrada também a questão da arte como mercadoria. A dificuldade da comercialização de uma pintura feita em um muro ou em um poste coloca em movimento esse outro aspecto também defendido pelas poéticas contemporâneas.

Ainda em relação ao aspecto espacial, podemos relacionar o *graffiti* às propostas da *Land art* que se afastam dos locais institucionais de exposição e promovem intervenções em locais ou elementos da natureza. Essas propostas provocam a visibilidade de espaços que, normalmente, passariam despercebidos. Atuando no espaço urbano, a intervenção artística provocada pelo *graffiti* coloca em relevância a neutralidade dos muros, postes ou bueiros que não seriam notados se não houvesse a presença das pinturas ou colagens nesses locais. Cauquelin (2005) enfatiza que a percepção das propostas de *Land art* exigem do espectador um processo que envolve o tempo e o espaço, visto que em muitas propostas é preciso que o tempo interfira para que a proposta poética da obra se concretize. Em outras palavras, é preciso percorrer um determinado espaço para perceber a produção artística de forma completa. Da mesma forma, para que o espectador urbano descubra o *graffiti* produzido em sua cidade, é necessário que ele percorra o local, durante um tempo determinado. Isso contribuirá para que essa apreensão ocorra de maneira aprofundada.



Sua inovação envolve também a concepção conceitual defendida pelos movimentos da arte contemporânea que retira o valor estético das produções artísticas. A promoção de conceitos, ideias, valores e representações estendem a obra além dos limites da percepção visual. O *graffiti*, por meio da linguagem pictórica, visto como um recurso técnico tradicional, promove um avanço além dos limites da imagem, pois estão envolvidos na construção e na elaboração da obra conceitos e ideias que promoveram a criação artística. Essas concepções e pontos de vista representados através de imagens e palavras não buscam mais questionar ou provocar o sistema da arte ou a sociedade de consumo, como fizeram Duchamp e Warhol. As questões avançam esses limites e abarcam aspectos sociais mais amplos e diversificados. A ecologia, a desigualdade social, o capitalismo, a alimentação, a violência, a vida urbana, as drogas e o padrão estético na sociedade são alguns conceitos e pontos de vista tratados pelo *graffiti* por meio de suas imagens.

O último aspecto que proponho nesta análise é questão tecnológica, elemento recorrente nas propostas da arte na atualidade. Cauquelin (2005) afirma que a arte tecnológica, sobretudo as imagens virtuais, apresentam as seguintes características: a necessidade de um trabalho em equipe, a modificação constante da imagem artística e o questionamento do sítio estético<sup>46</sup> da arte. Essas produções, por não precisarem dos museus para sua exposição e divulgação ou da aprovação e análise de um crítico para que seja vista e compreendida pelo espectador, geram transformações no sistema artístico. Além disso, a constituição de redes através da internet, a importância dada ao processo e não ao produto final e a possibilidade de intervenção do espectador na produção artística, questionam novamente a noção de unicidade do autor e da obra. Como já dito anteriormente, a tecnologia no *graffiti* pode ser vista através do registro fotográfico e audiovisual de suas produções e posterior divulgação em rede. No entanto o aspecto inacabado e interativo das artes virtuais também são encontrados na arte urbana. Um *graffiti* está sujeito a uma intervenção constante da cidade e dos aspectos climáticos como chuva, sol e vento. Essas produções podem ser modificadas por outro grafiteiro, por imagens publicitárias e de divulgação de serviços ou até mesmo pelo espectador urbano.

---

<sup>46</sup> “Área definida onde se exerce a atividade artística e que compreende, além das obras dos artistas, os comentários de críticos de arte, os do historiadores e dos teóricos de arte; abarca também os colecionadores, marchands, galeristas, conservadores de museus e espectadores.” (CAUQUELIN, 2005, p. 155)

Dessa forma, inserido no contexto da arte na atualidade, provocando e questionando constantemente a sociedade, a legislação e o sistema tradicional da arte, o *graffiti* gera um desconforto em críticos e pesquisadores de arte. Isso provoca dificuldades em sua compreensão e o desaparecimento dessa manifestação artística dos debates, das pesquisas e do ensino da Arte.

O *graffiti* surge como uma forma de quebrar os bloqueios criados e dessa forma atuar na sociedade. A linguagem é configurada como uma intervenção no espaço urbano por meio das imagens e palavras expostas nos muros da cidade. Essas produções artísticas urbanas representam suas ideias e pensamentos, uma forma de serem vistos, compreendidos e de existirem nessa sociedade excludente. O *graffiti* possui, assim como disse Benjamin a respeito da fotografias de Atget, um *significado político oculto*. Suas imagens são *instalações* elaboradas nos muros da cidade que interferem e ressignificam a paisagem urbana. Por meio de suas produções artísticas proibidas, os grafiteiros mostram as contradições da sociedade capitalista. Eis aí seu *significado político oculto* de fundamental importância para um ensino da arte crítico e provocador de ideias e transformações. *Banksy*, artista urbano atuante no cenário do *graffiti* mundial, sintetiza o aspecto contraditório da sociedade capitalista da seguinte forma:

As pessoas que trafegam na nossa cidade não entendem o *graffiti* por acreditar que nada tem direito de existir a não ser que dê lucro. As pessoas que verdadeiramente desfiguram nossa vizinhança são as empresas que rabiscam seus lemas gigantes sobre as construções e as laterais dos ônibus tentando nos fazer sentir inadequados, a não ser que compremos suas tralhas (DA SILVA, 2010, p. 34).

Como o espaço urbano é regido pelas leis do mercado, não questionamos o tamanho ou a quantidade de imagens publicitárias que ocupam o cenário das grandes cidades. Não nos questionamos também como somos afetados por suas mensagens textuais e imagéticas. No entanto, o *graffiti*, uma produção artística sem compromisso com o mercado e expressivamente livre, é compreendida pela sociedade de forma equivocada.

Ao analisarmos o conceito benjaminiano de *valor de exposição* em relação ao *graffiti* percebemos que ele é, teoricamente, mais *exibível* do que uma tela inserida em uma galeria de arte ou museu, pois suas *possibilidades de exposição* são muito maiores visto que essas obras estão inseridas no espaço urbano. Isso não significa necessariamente que

essas imagens sejam percebidas de maneira significativa e intensa pelas pessoas que percorrem as cidades. A proximidade com essas produções é constante, porém o movimento acelerado de deslocamento e a poluição visual nos grandes centros urbanos dificultam a percepção e o olhar atento sobre essas obras. Além disso, o aspecto da *simultaneidade* apontado por Cauquelin (2005, p. 11) contribui para que a arte na atualidade seja mal compreendida ou afastada conceitualmente do espectador pois ela “[...] não dispõe de um tempo de constituição, de formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento”. A autora ainda enfatiza que o distanciamento entre a arte contemporânea e seu público instigou alguns pesquisadores a investigar o assunto. A autora aponta três tendências de abordagem dessa temática:

- 1) *a noção de modernidade* que busca entender de que modo a arte contemporânea é continuidade ou ruptura com o paradigma anterior;
- 2) *o mercado de arte* que visa a questionar o sistema capitalista que envolve essas produções;
- 3) *a recepção*: “Trata-se de analisar os meios onde a arte contemporânea é (ou não) vista. Quem frequenta, quais manifestações e em qual número. Análise de opiniões. Análise crítica da educação artística” (CAUQUELIN, 2005, p. 16).

A autora ainda reforça a importância da presença dessas produções na escola, afirmando que tal distanciamento entre a arte e o espectador é causada, em parte, pelo “[...] desconhecimento relacionado a uma educação deficiente da parte do público” (CAUQUELIN, 2005, p.17). A filósofa francesa reconhece o grande desafio em analisar uma obra de arte na atualidade, visto que ainda estão presentes, em nosso modo de olhar as obras, as concepções oriundas do romantismo e das vanguardas do início do século XX:

Precisamos, portanto, atravessar essa cortina de fumaça e tentar perceber a realidade da arte atual que está encoberta. Não somente montar o panorama de um estado de coisas – qual é a questão da arte no momento atual – mas também explicar o que funciona como obstáculo a seu reconhecimento. Em outras palavras, ver de que forma a arte do passado nos impede de captar a arte do nosso tempo. [...] Sem dúvida é essa arte moderna que nos impede de ver a arte contemporânea tal como é. Próxima demais ela desempenha o papel do ‘novo’, e nós temos a propensão de querer nela incluir à força as manifestações atuais (CAUQUELIN, 2005, p.18, 19).

Em síntese, observaram-se aproximações significativas entre o discurso da arte contemporânea e o *graffiti*. Retomo aqui os principais aspectos que colocam as duas instâncias em um processo dialógico: 1) a questão da autoria e do anonimato; 2) a busca de interação com o espectador e com o suporte; 3) o efêmero e a necessidade do registro imagético como estratégia de divulgação e memória; 4) a questão da intervenção nos elementos do cotidiano; 5) a provocação e reflexão de ideias e conceitos; 6) a mistura entre o tradicional e o novo; 7) o conceito de inacabado na obra artística.

Conforme pontuou Cauquelin (2005), é necessário um olhar crítico em relação às questões de recepção das produções artísticas contemporâneas visando a gerar uma aproximação entre as imagens e o espectador. Inserida nessa perspectiva, o presente estudo apoia-se na ideia de que nos diferentes espaços educativos formais e não formais - escolas, museus, centros culturais e galerias urbanas - o ensino da arte pode aproximar os sujeitos das produções artísticas.

No entanto, retomo aqui as questões discutidas no capítulo I, que enfatizavam a importância de propiciar mediações a partir de uma perspectiva contemporânea, ou seja, o encontro com a obra entendido como espaço de reflexões acerca do contexto social, cultural e político da sociedade. Nesse debate sobre a imagem no ensino da Arte, aponte algumas problematizações sobre o processo de aproximação entre o espectador e as imagens expostas no espaço urbano, objeto de estudo desta pesquisa. Nesse sentido, apresento a seguir uma análise sobre as abordagens das imagens artísticas em diferentes contextos educativos não formais,<sup>47</sup> visando a alcançar as problematizações que permeiam as mediações na arte urbana.

### 5.3 O *GRAFFITI* E O ENSINO DA ARTE EM ESPAÇOS EXPOSITIVOS

As análises apresentadas a seguir são o resultado da pesquisa de campo em espaços expositivos de Paris, Berlim, Rio de Janeiro e Vitória. Investigo inicialmente as ações educativas em museus de arte moderna e contemporânea como forma de contextualizar o

---

<sup>47</sup> A opção por investigar a abordagem da imagem em espaços nos quais as ações educativas são realizadas fora do quadro do sistema formal de educação deve-se ao fato de a minha experiência acadêmica e profissional ter ocorrido, de forma recorrente, nesses espaços.

assunto. Em seguida analiso as abordagens das imagens artísticas expostas em galerias urbanas ou dispersas pelos muros da cidade.

### 5.3.1 Ações educativas nos espaços expositivos de Paris

Com o objetivo de analisar o tratamento das imagens em museus de arte moderna e contemporânea, esta pesquisa de campo foi realizada em três museus de referência da França: *Fondation Cartier pour L'art contemporain*, *Centre Pompidou* e *Musée D'Orsay*. O objetivo foi observar como era estabelecida a relação entre a imagem e o espectador em propostas educativas nessas importantes instituições museológicas para, posteriormente, relacionar com as exposições de arte urbana.

Criada em 1984, a *Fondation Cartier* é reconhecida tanto pela oportunidade que oferece aos jovens artistas em início de carreira, quanto pela habilidade em redescobrir nomes já consagrados privilegiando pontos de vista diferenciados sobre as produções artísticas. A fundação se orgulha de ter sido o primeiro espaço de artistas que hoje são reconhecidos mundialmente. Outra marca na identidade da instituição é o interesse em expor produções de diferentes países e culturas. A programação do espaço expositivo é intensa e dinâmica, através de debates e mostras de cinema. Além disso, oferece aos artistas a possibilidade de criar propostas artísticas no espaço interno e nos jardins da instituição. Denominado *Soirées Nomades*,<sup>48</sup> este projeto prevê que os artistas de diferentes áreas apresentem suas intervenções, performances, concertos, danças ou palestras durante uma noite na *Fondation Cartier*.

Figura 55 - *Fondation Cartier* durante a mostra *America Latina - Photographies*. Paris, 2014



Fonte: acervo da autora

---

<sup>48</sup> Noites nômades

Durante a exposição *América Latina - Photographies 1960/2013* observei a oficina denominada *Atelier criativo: fotomontagem* que era oferecida pela instituição durante o período da mostra (figura 56). Estavam presentes naquele dia oito crianças na faixa etária entre 8 e 12 anos. A equipe responsável pelo desenvolvimento da oficina era composta por dois funcionários da instituição responsáveis pela distribuição dos materiais, organização do espaço e acolhimento dos participantes e um artista convidado que conduzia a oficina. As mesas destinadas às crianças para o desenvolvimento da oficina ficavam no próprio espaço expositivo. Não existe na fundação uma sala destinada para tal fim ou um setor educativo separado. Acredito que tal aspecto seja importante para a questão imagética, visto que as crianças permaneceram imersas nas obras que faziam parte da exposição durante o desenvolvimento da oficina. No entanto o direcionamento da ação educativa não contemplava as produções artísticas ali expostas, mas a técnica da aquarela e do recorte/colagem. Dessa forma, a análise de imagens era um procedimento coadjuvante no processo.

Figura 56 - Atelier Criativo - Fotomontagem. *Fondation Cartier*. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

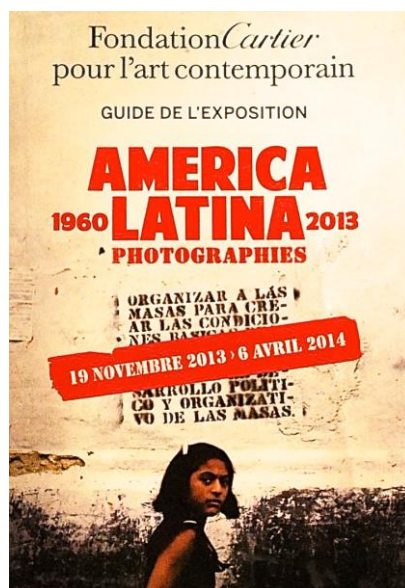
As crianças recebiam no início da oficina uma fotocópia em preto e branco de algumas fotografias da mostra. O objetivo era desconstruir aquela imagem através de recorte e colagem. Nesse momento, o professor responsável orientava as crianças nas questões relativas à composição da imagem. Em seguida, foi proposta a utilização da técnica de aquarela para finalizar a colagem elaborada. A condução do processo de criação das crianças era acompanhado de perto pelo professor que ensinava questões relativas à

mistura e à composição das cores. Além disso, ele questionava as crianças sobre o resultado obtido e orientava individualmente cada participante. Não havia muita interação entre as crianças, e tal aspecto também não era estimulado. A instituição não permitia o uso de equipamentos fotográficos dentro do espaço, portanto o registro da atividade foi na parte externa da fundação.

O conteúdo das imagens expostas nessa mostra abordava questões culturais, sociais e políticas da América Latina da década de 60 até os dias atuais através da fotografia. A violência, o capitalismo, a religião, a desigualdade social, o espaço urbano e os regimes ditatoriais foram assuntos abordados pelas imagens ali expostas. Nomes de referência da arte contemporânea brasileira estavam presentes, tais como Regina Silveira, Cláudia Andujar, Anna Bella Geiger, Hélio Oiticica e Miguel de Rio Branco. Apesar de toda essa riqueza conceitual e poética das obras e da vocação contemporânea do espaço, a oficina não provocou questionamentos referentes ao conteúdo das imagens. Tal fato é contraditório, visto que se trata de uma instituição que divulga e promove a arte contemporânea. A ação educativa ali desenvolvida foi apoiada em conceitos e procedimentos tradicionais. Como aponta Franz (2004), as imagens artísticas são relatos do mundo social. A apropriação da obra exige uma apropriação do contexto em que ela está inserida. A proposta da oficina oferecida para as crianças durante a mostra não contemplou esse aspecto importante para o ensino da arte contemporâneo.

Ao contrário, a programação voltada para o público adulto promovia ações que estimulavam o debate dos assuntos tratados pelas imagens, tais como palestras sobre os diferentes assuntos abordados na mostra, encontro com artistas e projeção de filmes relacionados ao tema. Os adultos puderam conhecer aspectos sociais e políticos da América Latina através das diferentes fotografias ali expostas; ao contrário, os jovens espectadores se apropriaram apenas dos aspectos técnicos e estéticos das imagens. Destaco ainda que o *folder* explicativo da exposição era voltado para o público adulto, ao contrário do material educativo que será analisado a seguir elaborado por essa mesma instituição para uma mostra comemorativa do museu.

Figura 57 - Capa do material sobre a exposição. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

A exposição apresentada em seguida da mostra fotográfica da *América Latina* foi denominada *Mémoires Vives*<sup>49</sup> em comemoração aos 30 anos da *Fondation Cartier*. Ao contrário do evento anterior, para essa ocasião foi elaborado um material educativo para o público jovem, e apresento a seguir uma breve análise sobre a publicação.

Em termos formais, o material é apresentado em formato pequeno (16cm x 22,5 cm) e acabamento em brochura. Apesar de simples na forma, foi elaborado a partir de um projeto gráfico com uma composição interessante na organização dos textos, com as ilustrações, as fotografias e as áreas em branco de maneira equilibrada. Enfatizo apenas o tamanho e a cor da fonte que talvez não seja adequada para a leitura das crianças.

O conteúdo apresenta no início uma breve história da *Fondation Cartier pour L'art contemporain* colocando em relevância a originalidade de suas ações ao promover exposições que colocam em diálogo a arte, a ciência e a filosofia. Destaca também sua arquitetura diferenciada, uma construção museológica inteiramente de vidro, sem paredes, que promove uma interação constante entre a parte interna da instituição e seu jardim que circunda todo o prédio. É importante destacar que esse jardim é também uma obra conceitual, pois foi elaborado a partir da proposta do artista Lothar Baumgarten de

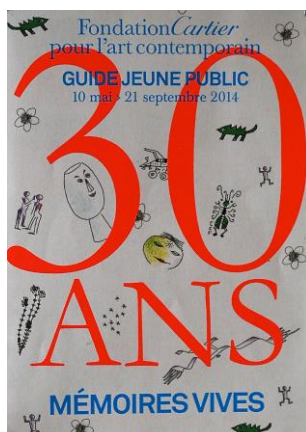
---

<sup>49</sup> *Memórias vivas.*



utilizar somente plantas raras ou em vias de desaparecimento. Como o objetivo da mostra é relembrar as obras, artistas, concertos e eventos realizados durante os trinta anos de existência, o guia explica que a exposição *Mémoires Vives* é uma mostra em movimento, visto que durante os seis meses de sua duração, as obras expostas serão trocadas para apresentar todo o acervo da instituição nestes 30 anos. Após essa introdução o material destaca que a programação educativa do museu oferece ao jovem espectador projeção de filmes, oficinas criativas, encontro com os artistas e "contadores de histórias" que estarão no espaço expositivo sempre à disposição para contar pequenas histórias sobre as obras expostas.

Figura 58 - Capa do guia para o público jovem. Paris, 2013.



Fonte: acervo da autora

O texto que apresenta as produções artísticas é informal, construído com uma linguagem coloquial visando a aproximar o jovem visitante das obras expostas. Apresenta perguntas, desafios e jogos interativos. As propostas de aproximação com as imagens são simples, como, por exemplo, o *jogo número 4* que desafia a criança a pensar e a sintetizar em uma palavra cada obra exposta. Além desse jogo, destaco uma outra proposta que estimulava a criação artística a partir da obra e a interação entre as obras expostas. Trata-se da produção artística de Ron Mueck que trabalha com a reprodução da figura humana em grandes formatos. Na mesma sala, a curadoria apresentou o caderno de desenho do artista Moebius que trabalha com a produção de desenhos animados. A figura 59 mostra a proposta apresentada no material educativo, que era entrar no universo extraordinário e

micro do desenho animado como inspiração para imaginar quais criaturas poderiam povoar os sonhos de uma mulher, em grandes dimensões, retratadas por Ron Mueck.

Figura 59 - Parte interna do material educativo para o público jovem. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

No final do material impresso, era apresentada a programação das atividades que seriam realizadas na instituição durante os seis meses da mostra. Assim como na exposição *America Latina Photographies*, a fundação manteve duas ações educativas: *Percorso em família* e *Ateliers criativos*. É importante destacar a diversidade de oficinas que foram oferecidas durante a mostra, contemplando assim diferentes domínios das artes plásticas, do design, da arquitetura e das ciências. Com duração em média de duas horas, as dez propostas ofertadas nessa mostra eram para um público jovem acima de seis anos de idade, porque a instituição não trabalha com oficinas para educação infantil. Além de oficinas de desenho, pintura e ilustração, existiam propostas diferenciadas, como, por exemplo, uma oficina de robótica, de biologia e de construção de maquetes. Enfatizo aqui que os profissionais responsáveis pelos *ateliers creatifs* são especialistas em suas respectivas áreas e são convidados pela instituição para desenvolverem a oficina. Por exemplo, o ateliê denominado *Os segredos do jardim* é desenvolvido por um pesquisador

do Museu Nacional de História Natural ou a oficina de maquetes desenvolvida por uma professora de *design* de uma universidade. Esse aspecto sinaliza a importância dada à qualidade desses ateliês criativos que são oferecidos ao público jovem.

A continuidade da pesquisa de campo ocorreu através da análise de ações educativas no *Centre Pompidou*. A instituição é referência para a história da arte, pois abriga importante acervo da arte moderna e contemporânea. Entre as cem mil obras que compõem a coleção do museu, encontramos nomes como Picasso, Léger, Kandinsky, Mondrian, Andy Warhol e Pollock. Esse centro cultural foi criado em 1977 a partir da ideia original do presidente Georges Pompidou que tinha como projeto criar uma instituição multidisciplinar que envolvesse as artes plásticas, arquitetura, *design*, cinema, e literatura. Atualmente o centro cultural mantém essa identidade inicial, pois oferece ao público exposições do acervo, mostras itinerantes que contemplam essas diferentes linguagens e ainda oferece ao público uma sala de cinema e uma biblioteca. Além disso, a instituição possui uma revista de referência na área na qual pesquisadores podem publicar seus trabalhos acadêmicos. O incentivo à pesquisa também ocorre por meio de bolsas de estudos nas áreas de História da Arte, história das exposições e estudos culturais.

A pesquisa nessa instituição envolveu três momentos: a observação de uma visita guiada, o registro fotográfico de uma exposição/ação educativa e uma entrevista com o responsável pelo setor educativo da instituição, Patrice Chazottes. A visita guiada que observei foi feita para um grupo de adolescentes composto de 15 participantes. A proposta do percurso era interativa, estimulando a participação dos jovens através de perguntas ou problematizações a partir das obras expostas. Os participantes dialogavam com a mediadora e colocavam questões sobre a técnica e o conteúdo. Em síntese, a mediação, não apresentou nenhum aspecto importante que devesse ser enfatizado, foi conduzida dentro de uma abordagem padrão em espaços expositivos, ou seja, com informações sobre a obra e questionamentos em torno da forma e do conteúdo.

Figura 60 - Vista externa do *Centre Pompidou*. Paris, 2014.



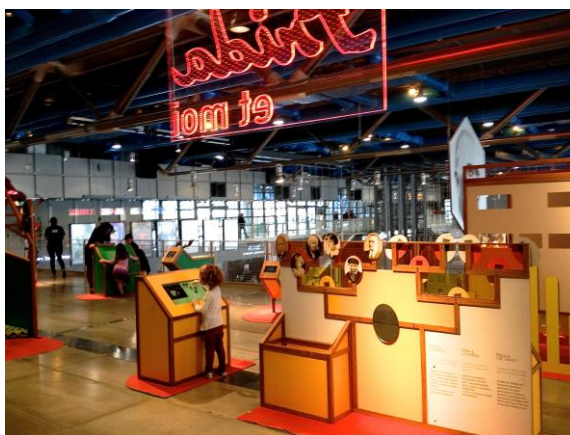
Fonte: acervo da autora

A exposição *Frida et moi*<sup>50</sup> apresentada pela instituição como mostra itinerante é resultado de um projeto do setor educativo do centro cultural no qual artistas plásticos, *designers* e arquitetos são convidados a criar uma ação educativa para o museu. Essa mostra interativa apresentava às crianças a vida e a obra de Frida Khalo. Não havia naquele momento nenhuma exposição da artista mexicana no museu, ou seja, a mostra era independente da presença da obra artística. Destaco ainda que em nenhum momento é apresentada uma imagem do trabalho de Frida; apenas sua vida e sua poética são enfatizadas na exposição. As figuras 61, 62 63 apresentam o projeto curatorial da mostra que organizou o espaço em doze estações interativas nas quais o espectador encontrava aspectos da obra e da vida da artista. As crianças tinham a oportunidade de vivenciar a forma como Frida desenhava deitada em sua cama, após ter sofrido um grave acidente de bonde. Além disso, havia na mostra um baú contendo um elemento recorrente em sua produção artística e na cultura mexicana: o esqueleto. As crianças podiam montar e desmontar as caveiras dispostas em uma das estações interativas. O aspecto relevante dessa exposição é a importância atribuída a uma ação educativa que se desenvolve de maneira independente da presença de uma exposição à qual ela faz referência.

---

<sup>50</sup> Tradução livre: Frida e eu

Figura 61- Mostra educativa *Frida et moi* no *Centre Pompidou*. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

Figura 62 - Detalhe da Mostra educativa *Frida et moi* no *Centre Pompidou*. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

Figura 63 - Detalhe da Mostra educativa *Frida et moi* no *Centre Pompidou*. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

A entrevista com Patrice Chazottes, coordenador do setor educativo, foi realizada na parte administrativa do museu que funciona em um prédio próximo à instituição. Destaco a seguir os pontos principais desse diálogo. O objetivo era entender quais ações de leitura de imagens eram implementadas pelo *Centre Pompidou* e quais as dificuldades são enfrentadas pelo setor de educação de uma instituição de arte contemporânea. Iniciei a entrevista questionando quais as diferenças entre as ações educativas do *Centre Pompidou* e de museus como o *Louvre* que possuem um acervo de obras clássicas. Chazottes enfatizou inicialmente que o museu *Pompidou* se diferencia sobretudo pela proposta e pela identidade da instituição que se configura como um centro cultural abrangendo diferentes manifestações artísticas como espetáculos de música, encenações teatrais, performances, cinema e biblioteca, enquanto no Louvre a ênfase é nas artes plásticas. Em seguida destacou que as mostras do acervo são trocadas a cada dois anos. Dessa forma, é uma coleção que está sempre em movimento exigindo assim uma renovação constante dos projetos curatoriais e educativos. Chazottes pontua que o fato de apresentar produções contemporâneas em seu acervo permite ao museu e ao setor educativo interagir com os próprios autores das obras. Relatou que a instituição promove ações em que os artistas assumem o papel de mediadores, coordenam oficinas artísticas no museu e nas escolas, participam de palestras temáticas e elaboram projetos artísticos para o museu, como foi o caso da mostra *Frida et Moi*.

Chazottes destaca ainda que a leitura da arte contemporânea estimula o pensamento crítico, a liberdade de criação e a interação entre diferentes linguagens. Por esse motivo algumas ações educativas promovidas na instituição são independentes do acervo. Ao contrário dos outros museus, o *Centre Pompidou* não acredita na necessidade de as ações (oficinas, *workshops*, palestras etc.) estabelecerem sempre uma relação com a obra exposta. De acordo com Chazottes, esse tipo de mediação condiciona e direciona excessivamente o pensamento que fica sempre em torno da produção artística. A ênfase dos projetos educativos da instituição é a criação e sensibilização das crianças através de propostas interativas e práticas. Segundo ele, conferências prolongadas não atraem os jovens espectadores que rapidamente se cansam e se distraem.

Em seguida questionei se os professores de arte na França apresentam, assim como os brasileiros, uma dificuldade em compreender a arte contemporânea. O coordenador afirmou que esse aspecto é um problema constante para a instituição. Ele atribui isso a

uma formação de professores deficiente em História da Arte que enfatiza as obras clássicas em detrimento de produções contemporâneas. Chazottes enfatizou que a formação de professores que o museu promove tem como objetivo estimular a independência desses profissionais que, devido a essas dificuldades na formação inicial, se sentem inseguros na condução dos percursos pelas obras do acervo. No entanto Chazottes destacou que o objetivo é implementar ações de formação que permitam que esses profissionais tenham domínio sobre o assunto e liberdade de conduzir e definir sozinhos o objetivo da visita.

Quando questionado sobre a aceitação das crianças e jovens diante das produções contemporâneas, o coordenador enfatizou que quanto menor a faixa etária melhor é a relação entre o espectador e a obra. Segundo ele, as crianças menores são mais abertas, não possuem ainda noções estéticas pré-concebidas e direcionadas pela formação clássica que eles recebem de maneira predominante na escola e na família. Chazottes destaca que os adolescentes, apesar de aceitarem bem as instalações interativas, são constantemente críticos em relação a algumas obras contemporâneas, pois ainda possuem uma concepção clássica de museu. Segundo ele, todo o cenário é inicialmente estranho para esses jovens que esperam encontrar uma instituição tradicional com pinturas em molduras douradas em seu interior. Ao contrário, encontram um prédio com a aparência de inacabado, como é o caso da arquitetura do *Centre Pompidou*, e produções artísticas que eles nunca viram na escola. Por este motivo questionam seu valor. Como apontou Freire (1999), há uma *quebra de expectativas* que gera desconforto e estranhamento por parte desses espectadores.

Em síntese, acredito que as ações educativas implementadas pela instituição estão em sintonia com a proposta da arte contemporânea. A interação promovida entre os artistas, as escolas e o museu proporcionam uma visão abrangente do conceito de arte. Assim, como destacou Fourquet (2004), é fundamental o contato direto com o artista e com a escola como espaço de democratização da arte e da cultura. É importante destacar que o problema da *formação frágil* dos professores de arte, apontado por Coutinho (2011) no contexto brasileiro, é também encontrado no âmbito francês, conforme já havia sido lembrado por Gaillot (2008), quando enfatiza a existência recorrente de professores de arte sem formação específica na França.

Finalizando a pesquisa de campo nos museus de Paris, apresento as observações realizadas no *Musée D'Orsay*. O prédio da instituição, localizado às margens do rio Sena, era uma antiga estação de trem que foi reestruturada para abrigar a coleção de produções artísticas de 1848 a 1914. Além de pintura e de escultura, o acervo é composto por outras linguagens artísticas como a fotografia, as artes gráficas, artes decorativas e arquitetura. O museu abriu suas portas em 1987 e, desde então, proporciona ao espectador o encontro com importantes obras da história da arte ocidental. Do romantismo de Delacroix ao realismo de Courbet e Millet, passando por importantes obras do movimento impressionista como Monet, Manet, Renoir, Degas, Toulouse-Lautrec entre outros.

Figura 64 - Vista externa Musée D'Orsay. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

A pesquisa de campo desenvolvida nesse museu consistiu na observação de dois tipos de visitas mediadas ocorridas na instituição. A primeira organizada e executada pela professora de uma escola do ensino fundamental e a segunda promovida pelo próprio museu. No primeiro caso, o grupo de crianças da escola era composto por 20 alunos na faixa etária entre 7 e 8 anos e quatro professoras que conduziam os alunos pelo espaço expositivo. Somente uma professora conduzia o desenvolvimento da visita, enquanto as outras cuidavam da organização e da disciplina dos alunos. Pelos diálogos estabelecidos entre o grupo de alunos e a professora, percebi que o percurso no museu consistia na continuidade de um trabalho desenvolvido inicialmente em sala de aula. No decorrer de quase duas horas de observação da visita realizada pelo grupo, constatei que o percurso no museu foi realizado da seguinte forma: em sala de aula a professora disponibilizou uma lista de obras que fazem parte das coleções da instituição. Os alunos deveriam escolher uma obra do acervo, pesquisar, elaborar um texto sobre a produção artística e



justificar sua escolha. A partir das escolhas dos alunos, a professora elaborou um mapa da visita que foi distribuído para todos os alunos. Em um segundo momento, no espaço expositivo, as professoras e os alunos seguiam aquele mapa, parando diante de cada obra que foi escolhida pelos alunos. Nesse momento, o aluno responsável pela escolha de determinada obra se posicionava ao lado da imagem e lia para a turma o texto elaborado. A professora fazia intervenções através de questionamentos ou destacando aspectos que não foram contemplados pelo *aluno/mediador*.

A condução da visita, feita pelos próprios alunos, abordou aspectos históricos, estéticos e subjetivos. Diante da enorme quantidade de imagens expostas naquela instituição, a professora optou por um percurso imagético de qualidade. Os alunos só estiveram diante de vinte obras. No entanto, tiveram a oportunidade de olhar para essas produções de forma aprofundada e diferenciada. Essa ação que privilegiou o tempo e a qualidade no processo de leitura de imagens das crianças, está em consonância com os aspectos apresentados anteriormente por Foerste (2004) ao destacar esse recurso como fundamental para o estímulo do prazer estético e comunicativo no contato com a obras de arte.

É importante enfatizar ainda que a fala das crianças eram gravadas, sugerindo assim uma continuidade de tal atividade no retorno ao espaço escolar. No mapa que continha as imagens que fizeram parte do percurso havia sobre as obras perguntas a que as crianças deveriam responder durante a visita, a partir da observação das produções artísticas e dos textos dos colegas. Essa prática, apesar de reproduzir exercícios e atividades realizados em sala de aula, foi importante, pois estimulou o interesse do aluno diante da leitura das pesquisas realizadas pelos colegas e pelas imagens. Retomo aqui Buoro (2002) e Chisté (2007) que defendem leituras de imagens que estimulem o *olhar reflexivo* e curioso do aluno e uma postura ativa diante das obras.

Figura 65 - Alunos do ensino fundamental em um percurso educativo no Musée D'Orsay.  
Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

Figura 66 - Alunos do ensino fundamental em um percurso educativo no Musée D'Orsay.  
Paris, 2014



Fonte: acervo da autora

O aspecto que destaco dessa ação educativa foi o vocabulário utilizado pelos alunos durante o percurso. Percebi que as crianças do grupo já haviam se apropriado da linguagem artística e relacionavam os aspectos estéticos e formais das obras expostas com outras imagens que já haviam visto em outra oportunidade. Para exemplificar tal afirmação, cito as seguir o diálogo entre um aluno e a professora:

Aluno - Essa obra do Manet me lembra Munch.

Professora - Por quê?

Aluno - Porque as árvores são tortas.

Além disso, a condução da visita em um percurso elaborado pelos próprios alunos gerou um envolvimento com a atividade. Cada sala em que entravam eles percorriam curiosos em busca da próxima obra indicada pelo mapa e que havia sido escolhida por eles. O texto elaborado pelas crianças sobre a obra escolhida era sempre finalizado com uma justificativa da escolha feita. As motivações eram diversas, desde aspectos estéticos, como as cores ou formas encontradas na obra, até aspectos emocionais relacionados ao conteúdo da obra.

Na segunda visita guiada, proposta pelo *Musée D'Orsay* para o público jovem, tratou-se de uma performance teatral realizada em frente de determinadas pinturas em diferentes salas do espaço expositivo. Uma atriz caracterizada com roupas de época e maquiagem teatral no rosto encenava histórias relacionadas com a imagem ou com a vida do artista em questão. Ela carregava uma pequena mala com os objetos de cena e acessórios para seu figurino. A performance teatral começou sem que ninguém fosse avisado. De repente, a atriz entrou em uma das salas lotadas e iniciou sua atuação teatral. Rapidamente as crianças, em visitas com seus pais ou familiares, se aproximaram, e um círculo improvisado foi criado em torno da artista. O texto encenado na frente da imagem artística é dinâmico, divertido e interativo. Por esse motivo, o deslocamento da atriz em direção a uma outra obra é acompanhado pelo grupo de crianças que se formou de maneira espontânea e improvisada. O deslocamento da atriz e a história contada por ela estabeleceram ligações entre as imagens dispersas no tempo e no espaço. Ao contrário da primeira visita na qual a ênfase da leitura de imagens era através da pesquisa realizada anteriormente em sala de aula, neste caso a ação educativa proposta pelo museu envolve as crianças e estabelece a ligação com as imagens através das artes cênicas. O envolvimento e a participação na performance artística são imediatos. As crianças riram,

ficaram atentas e curiosas, responderam às perguntas da personagem e colocaram algumas questões. O inesperado e o inusitado daquela ação educativa tornaram a proposta instigante para todos os espectadores. Assim, aquela experiência voltada inicialmente para o público infantil atraiu até mesmo os adultos que visitavam o espaço expositivo.

Em síntese, os aspectos observados e analisados durante a pesquisa de campo enfatizaram a importância de uma relação interativa entre a imagem, o espectador e o espaço expositivo na contribuição de ações educativas significativas. O *Centre Pompidou* destacou em suas ações o aspecto da dissolução das fronteiras entre artistas, professores e pesquisadores, defendido anteriormente por Irwin (2008) como aspecto fundamental para um pensamento dialógico no ensino da Arte. No *Musée D'Orsay*, o trabalho da professora mostrou a importância de despertar nos alunos uma postura investigativa diante das imagens artísticas, aspecto pouco enfatizado pela *Fundação Cartier* na exposição *América Latina*, ao elaborar suas ações educativas, nas quais o ensino da técnica artística era predominante. Nas três instituições foi observado um interesse permanente em estimular a participação dos artistas na condução ou na criação de ações educativas nos espaços expositivos.

O desenvolvimento de pesquisas anteriores sobre ações educativas em museus e a experiência profissional em galerias de arte permitiram estabelecer comparações entre os espaços expositivos franceses e os museus e galerias da cidade de Vitória. Desenvolvi, juntamente com Priscila Chisté, uma publicação que relata e analisa as diferentes ações educativas realizadas pelo *Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo - Maes* desde de sua criação em 1998 até 2010. Essa instituição é um local de referência no cenário artístico do Estado e possui um acervo de obras de importantes artistas capixabas, tais como Dionísio Del Santo, Raphael Samú, Nice e Maurício Salgueiro. O museu recebe artistas e mostras de artistas locais bem como exposições nacionais e internacionais, buscando sempre, na curadoria dessas exposições, estabelecer relações com o acervo composto por artistas capixabas. Apresentamos nesta pesquisa o contexto e os detalhes das ações educativas realizadas pela instituição. Dentre elas destaco a seguir projetos que se aproximam das ações observadas na pesquisa de campo realizada nos museus franceses: a presença de artistas nos museus estabelecendo diálogos com o público, realização de oficinas no espaço expositivo, formação de professores, visitas guiadas, elaboração de material educativo, organização de ciclos de palestras e

seminários de arte, filosofia, cultura visual e museologia e aproximações entre o museu, a universidade e a comunidade.

Apesar de tais aproximações entre os dois contextos, destaco a seguir algumas ações educativas observadas no contexto parisiense que não são contempladas no espaço expositivo em questão, mas que acredito serem relevantes para o ensino da arte: 1) a presença das imagens artísticas nas escolas e o reconhecimento dessa instituição como local de cultura; 2) o setor educativo que estimula e promove projetos, ações educativas e visitas guiadas elaborada por artistas; 3) promoção de ações culturais como saraus, concertos de músicas e teatro, visando a aproximar o público da instituição museológica; 4) as oficinas, que não são realizadas por monitores ou estagiários do setor educativo da instituição, mas por especialistas reconhecidos em determinada técnica artística; 5) a relevância da ação educativa não está no material educativo impresso, mas nas diferentes possibilidades de contato com os artistas, no aprofundamento técnico das oficinas e na criatividade das visitas mediadas.

A partir da análise dos dados obtidos nos espaços expositivos tradicionais, apresento a seguinte questão: como ocorre a abordagem de imagens expostas no espaço urbano?

### **5.3.2 Um olhar sobre as mediações do *graffiti***

A pesquisa de campo, realizada durante o estágio na *Universidade de Paris VIII*, teve início com as observações e análises sobre a abordagem da imagem em três importantes instituições museológicas daquela cidade. O prosseguimento das investigações buscou entender como são as ações que visam a promover o debate e a compreensão da arte urbana. Para tanto, analisei a ocorrência de procedimentos expositivos que visavam a aproximar o espectador das questões plásticas e conceituais que envolvem essa manifestação artística. A pesquisa foi desenvolvida em diferentes cidades: Paris, Berlim, Rio de Janeiro e Vitória. A observação dessas ações permitiu pontuar três movimentos recorrentes na abordagem do *graffiti* em espaços expositivos que apresento a seguir.

### 5.3.2.1 As galerias e museus ocupam o espaço urbano

O primeiro movimento observado se refere à implementação de galerias e exposições no próprio espaço urbano. Semelhantes às galerias de arte, esses espaços culturais fazem a curadoria e a seleção das obras a serem expostas. Em Berlim, a *East Side Gallery* foi construída no histórico muro que dividia a cidade entre o lado oriental e o ocidental na época da Guerra Fria. Além de expor 101 obras de artistas de diferentes nacionalidades, o monumento é um memorial dedicado à liberdade e à reunificação do país. Através de um muro de 1.316 metros, o espaço expositivo a céu aberto é considerado um dos maiores do mundo. O local é mantido pelos próprios artistas responsáveis pela iniciativa, por uma verba governamental para a manutenção de monumentos e por simpatizantes.

Figura 67 - *East Side Gallery*. Berlim, 2014.



Fonte: acervo da autora

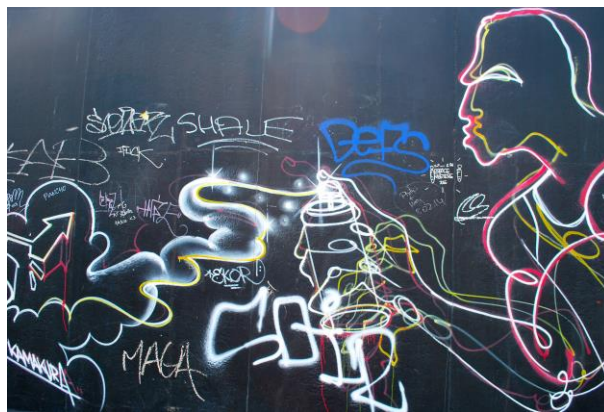
Figura 68- *East Side Gallery*. Berlim, 2014.



Fonte: acervo da autora

Como foi visto, o espaço que recebe o nome de galeria é financiado por órgãos públicos e privados e possui placas informativas como nos espaços expositivos tradicionais. No entanto, todos esses fatores não impedem que os aspectos característicos da arte urbana se manifestem no local, visto que a obra permanece sujeita aos efeitos climáticos que podem degradar seus aspectos plásticos. Além disso, uma produção artística exposta na rua está sujeita à interferência de outros artistas urbanos ou de espectadores. Na figura 69 observa-se a interferência de várias assinaturas sobre uma produção artística que representa uma figura humana com uma lata de *spray*. Nesse caso, como o desenho é composto somente por linhas, a interação com as letras provocou um resultado estético interessante, pois as assinaturas se integraram ao espaço plástico da obra.

Fig 69 - *East Side Gallery*. Berlim, 2014.



Fonte: acervo da autora

Em outras imagens, a integração entre a obra e a interferência das assinaturas ou de frases ocorre pela via do conteúdo, como se observa na figura 70, na qual se podem notar frases e palavras escritas sobre a produção artística exposta. O *site* da galeria se posiciona a respeito dessas ações com um texto sobre o trabalho de restauração da obras do monumento e a condenação dos "atos de vandalismo". Acredito que esse aspecto deva ser problematizado: afinal, as obras expostas são *graffitis* ou pinturas inseridas em um monumento histórico? Observo a partir dessa questão as interações dialógicas e contraditórias que envolvem as dimensões urbana, museológica, artística e histórica. A primeira diz respeito ao fato de que as obras vivem o conflito de estarem na rua, mas funcionarem a partir de uma proposta museológica.

Figura 70 - *East Side Gallery*. Berlim, 2014.



Fonte: acervo da autora

Além disso, a *East Side Gallery* é ao mesmo tempo um museu de arte e um museu histórico, sendo que a arte naquele contexto ganhou uma dimensão política, pois foi criada com o intuito de representar a liberdade e a união, em contraponto ao contexto que se vivia antes de 1989. É a ressignificação do muro através da manutenção e da interferência artística em 1.316 metros de uma construção urbana que antes servia à violência e à repressão política. Através da arte elaborada no local, o muro passou a não significar mais o impedimento da passagem para um outro local, mas o convite a encontrar produções artísticas a partir de diferentes visões de mundo, dispostas ao longo de sua extensão.

A voz do muro de Berlim antes de 1989 era violenta, agressiva e proibitiva. No entanto, mesmo após a sua queda, no fragmento do muro que restou, ou seja, na galeria, ainda está presente a voz ríspida do passado. Como podemos ouvir essa voz? Ao caminhar pela cidade percebe-se a presença constante de textos e de imagens divulgados nos museus históricos, guias turísticos e cartões postais que narram a trajetória trágica daqueles que tentavam ultrapassar o muro. O olhar do espectador percorre as imagens artísticas ali instaladas na contemporaneidade e, ao mesmo tempo, encontra o monumento que marca a história daquela cidade hoje unificada.

Observo ainda no discurso contra o vandalismo no site oficial da *East Side Gallery* a contradição existente nesse espaço expositivo que possui uma proposta urbana, mas que recusa a interação com a cidade, aspecto característico do *graffiti* que se constitui como uma arte efêmera, sujeita a modificações e interferências do espaço urbano. Acredito que



o fato dessa galeria usar como suporte um monumento de importância histórica mundial afasta a proposta conceitual do *graffiti*. E, ao mesmo tempo, a ideia da galeria de colocar em diálogo o passado de restrição política e o presente de liberdade ganha sentido somente naquele contexto específico, naquele muro histórico, onde antes existia apenas a voz da autoridade dominante e agora convivem diferentes vozes.

A teoria bakhtiniana pode contribuir ainda na análise dessa contradição entre espaço expositivo e espaço urbano. Segundo o autor russo, uma produção artística e cultural é um discurso, no qual estão presentes a voz do artista e a voz de outros discursos com os quais aquela imagem dialoga. Quando a obra é exposta em um museu, o espectador ou um outro artista pode responder a ela por meio de uma reflexão, de um debate, da produção de um texto ou da criação de uma outra obra.

As obras expostas na rua interagem de uma maneira diferente com o espectador. As respostas a essa interação dialógica podem ser todas as citadas anteriormente, mas também uma interferência na própria produção artística. Dessa forma, entendo esses *graffitis*, assinaturas ou textos escritos sobre outras produções artísticas urbanas como uma resposta a um processo dialógico presente e previsto no movimento da arte urbana. Segundo Bakhtin, dialogismo não é sempre um processo harmônico e equilibrado. Pode ser lugar de tensão e embate. Para exemplificar essa ideia, retomo a figura 70 na qual o *graffiti* exposto na *East Side Gallery* foi interferido pela seguinte frase: *Ist das kunst, oder kann das weg?* (É arte ou pode ser eliminada, desconsiderada?) Dessa forma, a resposta nesse processo dialógico utiliza a própria obra como suporte, modificando assim o nível da interação entre obra e público. Assim como o muro histórico foi ressignificado pela arte, a arte foi ressignificada pela dinâmica do espaço urbano.

A intervenção do espectador urbano sobre a obra oficial da galeria destaca dois aspectos fundamentais do *graffiti*: a sua efemeridade e sua validade. A constante eliminação e o desaparecimento recorrente dessas produções artísticas na cidade fazem parte da dinâmica da arte urbana, no entanto o autor pergunta de forma irônica se no contexto da *East Side Gallery* as regras são outras. Entendo que o autor responsável por essa interferência problematiza a relação entre aquele espaço expositivo urbano diferenciado e o espaço urbano de forma geral. Embora a obra apresentada na figura 70 seja uma produção pictórica em um muro do espaço urbano, ela não será descartada como as

outras. Além disso, ela não aceita interferências, e a existência de ações para sua proteção e preservação indica que ela se aproxima dos procedimentos tradicionais da arte e se afasta das propostas contemporâneas e interativas da arte urbana.

Proponho retomar aqui as ideias de Canclini (2008) sobre a apropriação das imagens artísticas por parte da indústria cultural, visando assim a finalizar a análise sobre essa galeria. Mesmo em se tratando de um espaço expositivo inserido no espaço urbano, ressalto a ocorrência de processo semelhante ao observado pelo autor em um contexto museológico tradicional. A *East Side Gallery* se transformou em um ponto turístico da capital alemã, até mesmo com a presença de uma loja de *souvenirs* que comercializam chaveiros, camisetas e postais das principais pinturas da galeria e de imagens fotográficas históricas do muro antes de sua queda. Dessa forma, apesar de ser considerada uma das maiores galerias abertas do mundo, a voz da arte urbana é abafada nesse espaço, visto que o conceito de interação, de movimento e de efemeridade é substituído pela voz dominante da tradição e da história presente naquele local. Observo esse aspecto no texto de apresentação do *site* da galeria que apresenta em seu conteúdo uma dominância dos aspectos históricos:

101 imagens em grande formato pintadas diretamente sobre o muro são pela alegria da queda do muro, pela morte da cortina de ferro na Europa. A euforia da paz alcançada venceu a perseguição, a espionagem e a falta de liberdade, é a esperança de uma sociedade melhor, mais humana. Em defesa de histórias pessoais, suas esperanças e seus sonhos. A East Side Gallery é entendida como um monumento à queda do muro de Berlin e à resolução pacífica das fronteiras e das convenções estabelecidas entre as empresas e as pessoas. (Texto retirado do *site* oficial da galeria: <http://www.eastsidegallery-berlin.de>)

É importante enfatizar ainda que em toda a extensão interna do monumento, ou seja, no outro lado do muro, o espaço é livre e funciona como nas ruas: desenhos, frases e assinaturas vão se sobrepondo ao longo do tempo, sem o controle e a tentativa de preservação de uma galeria (figuras 71 e 72). No entanto, como foi visto, isso não impede que as interferências ocorram no espaço considerado oficial. É a voz da rua apontando para a existência de um desejo de interação e não apenas uma existência coadjuvante no

lado B<sup>51</sup> do muro. É a voz dos artistas urbanos reivindicando dividir o protagonismo naquele monumento histórico.

Figura 71 - O outro lado do muro da *East Side Gallery*. Berlim, 2014.



Fonte: acervo da autora

Figura 72 - Detalhe do outro lado do muro da *East Side Gallery*. Berlim, 2014.



Fonte: acervo da autora

As figuras 73 e 74 apresentam imagens do *Museu Aberto de Arte Urbana (Maau)* em São Paulo. O espaço é um outro exemplo de implementação de espaços expositivos a céu aberto. A galeria foi criada em 2011, nas pilastras de sustentação de uma linha do metrô

---

<sup>51</sup> Expressão utilizada na época do disco de vinil para se referir às produções menos importantes ou menos populares daquele disco. No *lado A* estavam melhores músicas, o *lado B* as que teriam menos chance de sucesso.

da cidade. O espaço em torno das pilastras era utilizado por traficantes e moradores de rua e, por isso, alvo constante de reclamações dos moradores que exigiam providências para a melhoria da segurança no local. O *Metrô de São Paulo*, empresa corresponsável pelo espaço, tomou a decisão de colocar grades em toda a extensão das pilastras. Tal medida não agradou aos moradores que acreditavam na revitalização daquele local como solução para o problema da segurança e de degradação do espaço físico.

Diante desse impasse, quatro artistas urbanos de São Paulo resolveram apresentar um projeto para a prefeitura da cidade. Os grafiteiros *Binho Ribeiro*, *Chivitz*, *Larkone* e *Zeção* criaram a proposta da galeria *Maau* que possui atualmente sessenta e seis painéis de cinquenta e oito artistas. A curadoria do museu é de responsabilidade dos idealizadores do projeto e recebe apoio da *Secretaria de Cultura de São Paulo* e do *Metrô*. Ao mesmo tempo em que o museu foi criado, a prefeitura construiu uma ciclovia lateral que percorre toda a extensão do espaço, revitalizando, assim, aquela área antes abandonada pelo poder público. É importante ressaltar que a proposta do museu ainda prevê ações educativas envolvendo a população local e a renovação anual das obras expostas.

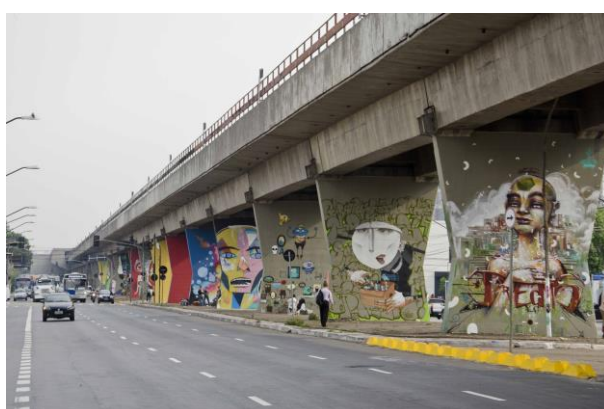
A alternância das imagens no espaço urbano é um aspecto relevante para uma proposta de arte urbana. Ao contrário da *East Side Gallery*, a *Maau* se apropria em parte da dinâmica e do movimento do *graffiti*. Apesar de controlada pela curadoria dos grafiteiros responsáveis pelo projeto, o museu prevê uma mudança nas obras expostas. Isso gera uma transformação constante daquele cenário e uma aproximação maior com o conceito de efêmero, presente na arte urbana. Além disso, esse aspecto proporciona maior democratização do espaço expositivo, fator relevante na proposta conceitual do *graffiti*. No caso das obras e dos artistas da *East Side Gallery*, não caberia a alternância das imagens expostas ao longo do tempo, por se tratar de um monumento histórico, impregnado pelo passado e símbolo das mudanças políticas ocorridas no país e na Europa. Enquanto o foco da galeria alemã é a presentificação do passado, o objetivo primordial do *Maau* é a divulgação e a atualização da arte urbana. Ao promover a alternância anual de suas imagens, o museu acompanha as transformações do tempo, o surgimento de novos artistas e as mudanças em suas produções.

Figura 73 - Museu de Arte Urbana de São Paulo.



Fonte: [www.hypeness.com.br](http://www.hypeness.com.br)

Figura 74 - Museu de Arte Urbana de São Paulo.



Fonte: [www.hypeness.com.br](http://www.hypeness.com.br)

A arte, no caso de Berlim, foi utilizada para pontuar um momento da história. Os artistas idealizadores da interferência artística no muro fazem parte da história do monumento. Por esse motivo, seus nomes e obras são preservados como um objeto histórico, distanciando-se, assim, de uma proposta de arte urbana. No caso da *Maau* a proposta do projeto se aproxima dos conceitos do *graffiti* ao provocar transformações na configuração da cidade. O local, antes degradado e abandonado, se transforma em um espaço para a arte.

Observaram-se nesse primeiro movimento, duas abordagens que buscaram apresentar as imagens do *graffiti* seguindo padrões expositivos institucionalizados. A galeria de Berlim afasta-se de uma proposta interativa e efêmera da arte urbana e aproxima-se de uma proposta de preservação e memória, ao usar como suporte um monumento histórico simbólico. No espaço expositivo de São Paulo, a abordagem aproxima-se de forma significativa da linguagem do *graffiti* ao estimular a mudança das imagens expostas e dialogar com o espaço urbano. Em relação à mediação, no caso de Berlim a relação entre

espectador e imagem artística é estabelecida no âmbito turístico. O conhecimento sobre as imagens pode ocorrer por meio do *site* da *East Side Gallery* que apresenta em seu conteúdo informações históricas, nomes e fotos dos artistas e suas obras. A galeria organiza visitas guiadas com um enfoque turístico, conforme divulgado em sua página na *internet*. Ao contrário, na *Maau*, a interação entre as imagens expostas e o espectador ocorre na esfera do cotidiano. As pessoas observam as imagens ao percorrer o espaço urbano. Como não existe um enfoque turístico no local, as imagens ali expostas são vistas a partir de um ponto de vista artístico, plástico e urbano.

De maneira contrária, observa-se um segundo movimento: o espaço institucionalizado de arte expõe as produções urbanas. As imagens da arte urbana, quando instaladas dentro de galerias e museus, são ainda consideradas como *graffiti*? Apresento, a seguir, algumas considerações sobre esse aspecto.

#### 5.3.2.2 A arte urbana ocupa museus e galerias

Em oposição ao procedimento de transformar o espaço urbano em galeria, observo um segundo movimento: apresentar a arte urbana dentro dos espaços expositivos. Destaco a seguir três maneiras diferentes da ocorrência desse tipo de procedimento. Na primeira, o *graffiti* é exposto nas paredes do espaço museológico, ou seja: o suporte utilizado permanece o mesmo em relação as ocorrências nos muros da cidade. Em 2010, em Vitória, na ocasião de duas exposições, *Rembrandt e a arte da gravura* e *Beatriz Milhazes - Gravuras* realizadas no *Museu de arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo - Maes*, grafiteiros foram convidados a participar dos projetos museográficos e educativos que envolveram tais eventos. Na segunda exposição, os artistas urbanos *Ficore*, *Fredone*, *Hiran* e *Somall* foram convidados a produzir um painel em uma parede no interior da instituição. Além disso, o setor educativo do museu promoveu palestras com os grafiteiros visando a estabelecer relações entre suas produções e a obra do gravurista holandês.

Na exposição da artista carioca, os grafiteiros foram responsáveis por realizar oficinas de *graffiti* na rua lateral ao *Maes*. Para complementar o evento foram convidados grupos de *Hip Hop* da cidade que se apresentaram na mesma rua em que ocorriam as oficinas. O objetivo era promover um diálogo com a obra da artista que apresentava em sua produção

alguns trabalhos expostos em paredes de prédios de São Paulo e metrô da cidade de Londres.

Do ponto de vista dos grafiteiros, uma produção artística é denominada *graffiti* quando está no espaço urbano. No entanto percebo que, ao produzir nas paredes do *Maes* ou ao ministrar oficinas para os visitantes, os grafiteiros contribuíram para a aproximação entre a arte urbana e a arte oficial, além de apresentar ao espectador alguns aspectos técnicos, estéticos e conceituais dessa linguagem artística. Sobre a parceria entre o museu e a arte urbana, *Fredone Fone*, um dos artistas envolvidos nos projetos, afirmou o seguinte em depoimento apresentado na publicação sobre as exposições do *Maes*:

Espero que os caminhos continuem a se abrir e que o acesso de artistas urbanos a outros espaços continue sendo ampliado, e que esses mesmos artistas se sintam no “direito” de visitar esses espaços que muitas vezes são discriminados por nós que fazemos arte do lado de fora (CHISTÉ; MACÊDO, 2010, p. 29).

O artista destaca através dessa afirmação um outro aspecto importante da realização desses projetos: levar para dentro de espaços artísticos institucionalizados os artistas urbanos pouco acostumados a frequentar esses locais.

Conforme foi dito, na exposição *Rembrandt e a arte da gravura* do *Maes*, os grafiteiros utilizaram a parede como suporte, gerando assim uma aproximação com a linguagem da arte urbana. Na exposição *América Latina - Photographies 1960 - 2013*, já citada anteriormente, o procedimento foi utilizar a rua como espaço expositivo da instituição. Tal evento, ocorrido de novembro de 2013 a abril de 2014 na *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, em Paris, apresentou um panorama de produções fotográficas de artistas de onze países. Uma das obras que fazia parte da mostra foi exposta em um muro em frente à instituição. Tratava-se do trabalho da artista Graciella Sacco, denominado *Bocanada* que, assim como as outras obras da mostra, abordava os problemas sociais e políticos dos países da América Latina.

Figura 75 - *Bocanada* - Graciela Sacco. Paris, 2014.



Fonte: acervo da autora

A artista argentina utiliza a repetição de inúmeras bocas abertas para se referir aos problemas econômicos vivenciados, nos países periféricos, que provocaram o aumento da pobreza e da fome. Essa obra, um de seus trabalhos mais conhecidos, foi produzida originalmente em 1994, nas ruas de Buenos Aires e de Rosário, na Argentina. A fundação *Cartier*, ao organizar a mostra procurou colocar a obra no contexto para o qual ela foi produzida: o espaço urbano. Nessa situação, em oposição à proposta da *East Side Gallery* de Berlim, não havia nenhuma referência ou placa informativa de que se tratava de uma obra exposta pela fundação. As inúmeras interferências de assinaturas e *graffitis* que foram produzidas sobre a obra fazia parte do processo, visto que ela foi criada para estar na cidade e em interação com o espaço urbano.

Uma segunda maneira de levar a linguagem do *graffiti* para museus ou galerias é expor essas produções artísticas em telas tradicionais. Nessa forma de exposição, o espaço pictórico não é o mesmo utilizado nas ruas, gerando um afastamento maior da proposta conceitual do *graffiti*. Em 2012, o artista *Fredone Fone* levou para as telas sua produção artística urbana através da exposição *Alvenaria* ocorrida na galeria do Sesi em Vitória. O suporte é um elemento fundamental na linguagem artística, pois sua mudança ou alteração modifica o discurso da obra. Outros desafios são apresentados ao artista, e a forma de olhar as obras expostas em uma galeria é diferenciada. Embora a proposta não tenha sido a mesma, essa ação promove a produção do grafiteiro e amplia os campos de atuação desses artistas, fator importante para o debate e a compreensão dessa linguagem artística.



Figura 76 - Exposição *Alvenaria* de *Fredone Fone*.  
Espaço Cultural do SESI, Vitória - ES, 2011



Fonte: acervo da autora

Figura 77 - Detalhe da exposição *Alvenaria* de *Fredone Fone*.  
Espaço Cultural do SESI, Vitória/ES, 2011.



Fonte: acervo da autora

Ainda em relação à ocupação dos espaços expositivos pela arte urbana, é importante destacar que os dois artistas, *Fredone Fone* e Graciela Sacco, fazem percursos contrários nesse processo. Enquanto o artista capixaba constrói sua formação artística através de sua experiência no espaço urbano e amplia sua atuação nas galerias de arte, Graciela Sacco possui uma formação acadêmica e leva sua produção para as ruas. Nas duas situações observo que o campo de atuação foi ampliado, e a mudança no processo de criação dos dois artistas contribuiu para o crescimento e o amadurecimento de suas produções artísticas. Acredito que as dificuldades enfrentadas por *Fredone Fone* ao ocupar espaços institucionalizados tenham sido semelhantes às da artista argentina, ao produzir no espaço urbano.

A proposta curatorial da *Fondation Cartier pour L'art Contemporain* para exposição *Né dans la rue - Graffiti* utilizou os dois procedimentos expositivos citados anteriormente. Ou seja, tanto as paredes, os muros e os vidros da instituição se apresentaram como suporte para as obras expostas, quanto as telas de médios e grandes formatos. Além disso, a exposição possuía uma parte histórica do *graffiti*, com textos, documentos, objetos e documentários sobre o conceito e a técnica dessa manifestação artística. O livro publicado para a exposição, *Born in the streets*, não possui nenhuma imagem da mostra, mas apresenta em seu conteúdo imagens do processo histórico do *graffiti* e entrevistas com artistas de referência. Dessa forma, percebo que o foco do material da exposição não foi o momento ou as obras que estavam no espaço expositivo, mas as produções da rua, justificando assim o nome da mostra: *nascido nas ruas*.

Figura 78 - Parte externa da exposição *Né dans la rue - Graffiti*, *Fondation Cartier pour L'art contemporain*. 2009



Fonte: [www.a404.idata.over-blog.com](http://www.a404.idata.over-blog.com)

No Rio de Janeiro, destaco uma outra estratégia utilizada pela curadoria dos espaços expositivos para aproximar as produções urbanas de seu contexto original. Na exposição *Street/Art - Um panorama Urbano*, realizada em setembro de 2014, no Espaço Cultural da Caixa, foi apresentada uma mostra com importantes nomes do *graffiti* mundial como o francês *Jeff Aerosol*, o inglês *Banksy*, o brasileiro Herbert Baglione e o português *VHILS*. Visando a aproximar os trabalhos ali expostos da produção urbana daqueles artistas, a curadoria montou, ao lado de algumas obras, um monitor que apresentava um documentário sobre o grafiteiro e sua atuação no espaço urbano. É importante destacar que um artista, quando é atuante no espaço urbano da cidade, permite ao espectador observar sua produção dentro das galerias e nos muros da cidade. O interessante trabalho de picotamento das paredes proposto pelo artista urbano *VHILS*, ao mesmo tempo que

era exposto no *Espaço Cultural da Caixa*, poderia ser apreciado nas paredes das ruas de Copacabana e Botafogo, locais nos quais o artista produziu alguns de seus trabalhos.

Figura 79 - *VHILS* - Copacabana, 2014.



Fonte: acervo da autora

Figura 80 - *VHILS* - Espaço Cultural da Caixa, 2014.

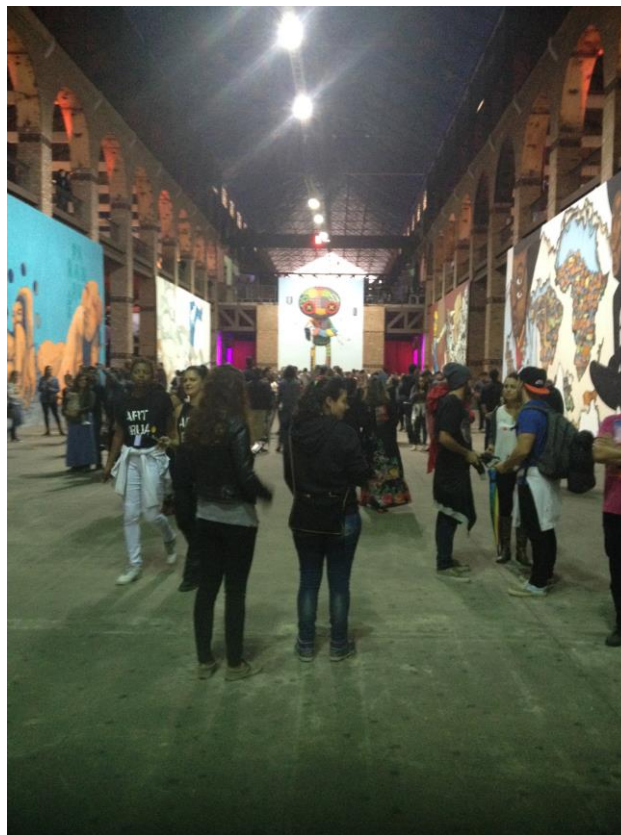


Fonte : acervo da autora

Ainda no Rio de Janeiro, em setembro de 2015 ocorreu a exposição *ArteRua*. O diferencial, em relação à proposta anterior, refere-se ao fato de o espaço expositivo apresentar um caráter de intervenção urbana. Trata-se de uma antiga fábrica que foi

reconstruída para abrigar as produções de arte urbana. A arquitetura rústica, com tijolos aparentes contribuiu para o aspecto informal, contemporâneo e urbano do espaço. Outro aspecto que merece destaque relaciona-se ao formato das obras. O espaço do local favoreceu a exposição das obras em grandes dimensões, aproximando-se dos murais de *graffiti* que são encontrados em prédios e muros do espaço urbano. Tais fatores, contribuíram para que a relação entre os espectadores e as imagens expostas apresentasse elementos fundamentais do discurso da arte urbana.

Figura 81 - Exposição ArteRua. Rio de Janeiro, 2015



Fonte: acervo da autora

No entanto, o evento distancia-se dos pressupostos dessa manifestação artística ao apresentar uma proposta comercial para as imagens do *graffiti* apresentadas na parte superior do local da exposição. Além disso, repete um procedimento dos espaços museológicos: a loja de *souvenirs*. Entre os objetos comercializados, encontrei produtos de papelaria com o projeto gráfico que utilizava a imagem do *graffiti* do *Amarildo*, já abordado anteriormente por esta pesquisa.

Figura 82 - Produtos de papelaria que utilizam as imagens do graffiti



Fonte: acervo da autora

A importância das exposições de *graffiti* é fundamental para a divulgação e a compreensão dessa manifestação, visto que, no ambiente expositivo, é oferecido ao espectador um conhecimento sistematizado sobre o artista e sua poética. Os fragmentos retirados do espaço urbano ou reconstruídos nas galerias e museus têm como objetivo provocar o conhecimento, o debate e a mudança de olhar em relação à arte urbana. No entanto é importante enfatizar que alguns aspectos significativos para essa linguagem artística só serão encontrados no contato com as obras pelas ruas da cidade. O efeito gerado pelo encontro inesperado com uma produção artística no espaço urbano e as relações estabelecidas com o entorno ou com o suporte em que foram produzidas são oferecidos quando essas obras se encontram nos muros e nas ruas. Por esse motivo, existem estratégias que promovem percursos e visitas guiadas por espaços que não foram configurados como espaços expositivos. Abordo a seguir como é a ocorrência desse procedimento.

### 5.3.2.3 Visitas mediadas no espaço urbano

Nesse terceiro movimento, a organização dos percursos é criada a partir da forma original como as obras foram produzidas, ou seja, dispersas no tempo, no espaço e sem uma organização curatorial que caracterizou os dois movimentos abordados anteriormente. Em *Butte aux Cailles*, bairro boêmio da capital francesa, um morador do local criou uma

visita pelas ruas onde existe uma intensa produção de *graffiti*. A oferta de percursos é uma prática recorrente em Paris, que pode ser feita pela iniciativa privada ou pública. No caso da visita pelas produções de *graffiti*, foi um serviço divulgado no *site Paris Zig Zag* e a condução da visita foi feita por um jornalista admirador e pesquisador daquelas produções artísticas. As pessoas interessadas efetuaram o pagamento no *site* e o encontro foi marcado em um restaurante conhecido do bairro.

Além de falar do *graffiti* produzido naquele local, o guia aborda a história de *Butte aux Calles*, relacionando os fatos históricos com a ocorrência significativa da arte urbana na região. O perfil do público presente na visita guiada, ao contrário do esperado, não era de jovens *descolados* e alternativos, mas de adultos e idosos interessados no assunto abordado. Com duração de duas horas, a caminhada pelas ruas de *Butte aux Cailles* permite ao espectador conhecer o trabalho de artistas urbanos de referência do *graffiti* francês como *Mystic*, *Jeff Aerosol* e *Cyclope*. Além deles, a visita contempla produções atuais da cena urbana do país. O conteúdo abordado pelo guia apresenta informações, nomes, características e curiosidades sobre os artistas e suas produções.

Figura 83 - Visita guiada *O Graffiti em Butte aux Calles*, 2014.



Fonte: acervo da autora

Esse terceiro movimento de mediação do *graffiti* permite ao espectador ter uma visão geral das produções no contexto em que elas ocorreram. Da mesma forma, proporciona a observação da relação que a obra estabelece com os elementos do espaço urbano, fator relevante para o entendimento do *graffiti*. Além desses fatores, o aspecto do inesperado no processo de recepção dessas imagens no espaço urbano é contemplado quando o

percurso ocorre no local original em que as obras foram criadas. Conforme foi pontuado por Canclini (2008), diferente do espectador de um espaço museológico, o espectador urbano não percorre a cidade em busca de contato com produções artísticas. No entanto ele pode ser surpreendido por um *graffiti* em seu percurso, e a forma com que essas imagens são elaboradas e compostas no espaço urbano podem atrair o olhar do passante ou se tornar invisível. Ao abordar o cotidiano e a indiferença do olhar nas grandes metrópoles, Kuster (2014) ressalta, a partir do conceito de *fortuito* do sociólogo alemão Georg Simmel, a importância do inesperado em nossa vida diária:

[...] é apenas quando deparamos com esse fortuito - ou seja, algo que suspende a previsibilidade do cotidiano - que o entorpecimento no qual o habitante da metrópole se vê mergulhado no dia a dia é quebrado, e o sentimento real aflora, causando uma reação. [...] As manifestações contemporâneas de arte urbana têm trabalhado com esse conceito muito frequentemente (KUSTER, 2014, p. 107).

A autora enfatiza a ideia de atitude *blasée* pontuada pelo sociólogo no início do século XX, como o embotamento do poder de discriminar ou de reagir diante dos inúmeros e frequentes estímulos aos quais são submetidos os habitantes das grandes cidades. Diante disso, o olhar, a atitude e o pensamento se tornam anestesados perante os acontecimentos. No entanto, o inesperado, aquilo que não estava planejado, é capaz de remover as pessoas dessa indiferença. Esse é um dos objetivos dos artistas urbanos. Para tanto, utilizam diferentes procedimentos. Ao contrário das imagens expostas nos museus que recebem um tratamento na organização do espaço e na iluminação, que colocam em relevância as obras expostas, o *graffiti* se apresenta misturado aos elementos do espaço urbano. Diante disso, as produções urbanas são elaboradas a partir de diferentes possibilidades. Elas podem dialogar, disputar ou se misturar com os elementos da cidade. Tais aspectos foram observados durante a visita guiada em *Butte aux Calles*.

O trabalho do artista urbano francês *Le Cyklop* ilustra o aspecto da interação e do diálogo com a cidade. O espectador não consegue desviar a atenção dos elementos urbanos que ganham olhos através da obra do artista.

Fig 84 - *Sem título*. Le Cyklop. Butte aux Cailles - Paris, 2014



Fonte: acervo da autora

A obra de *Jana & JS* do coletivo urbano *Lézarts de la Bièvre*, de maneira sutil, também interage com os elementos da cidade ao utilizar as plantas presentes em um muro para compor a imagem elaborada. Além disso, o conteúdo da imagem aborda a questão urbana, pois a figura feminina retratada na imagem admira a paisagem da cidade pela janela e, ao mesmo tempo, está de costas para o espaço urbano real, pois a cidade que interessa está no muro.

Figura 85 - *Sem título*. JANA & JS - Lézarts de Bièvre. Butte aux Calles, Paris. 2014.



Fonte: acervo da autora



Em um outro trabalho, os mesmos artistas representam figuras humanas em ação direcionada aos espectadores. São personagens que interagem com o espectador. Elas dançam ou fotografam o espaço urbano.

Figura 86 - *Sem título*. JANA & JS - Lézarts de Bièvre.



Fonte: <http://4.bp.blogspot.com>

Figura 87 - *Sem título*. JANA & JS - Lézarts de Bièvre. Butte aux Calles, Paris. 2014.



Fonte: acervo da autora

Já as figuras criadas por *Seth* não se interessam pela paisagem urbana, estão em completa interação com as paredes nas quais são representadas. Os corpos ultrapassam a dimensão física dos muros, como se fossem habitantes daquele espaço.

Figura 88 - Sem título. *SETH*, *Lézarts de la Bièvre*. Butte aux Calles, Paris. 2014.



Fonte: acervo da autora

Figura 89 - Sem título, *SETH*, *Lézarts de la Bièvre*. Butte aux Calles, Paris. 2014



Fonte: acervo da autora

Ao contrário, as figuras humanas de *Mystic e Jeff Aerosol*, assumem uma postura corporal voltada para o espectador. Além disso, desenhos acompanhados de frases acrescentam uma oralidade aos personagens. É como se eles estivessem dialogando com o espectador.

Figura 90 - *Open your eyes*, Jef Aerosol. Butte aux Calles, Paris. 2014.



Fonte: acervo da autora

Figura 91 - *Um homem pode esconder um outro*. Miss.tic. Butte aux Calles, Paris. 2014.



Fonte: acervo da autora

Conforme foi observado, nos exemplos encontrados em *Butte aux Cailles*, o fator inesperado e a relação entre os espectadores e as produções do *graffiti* são aspectos fundamentais para essa manifestação artística. Em São Paulo, assim como foi observado no espaço urbano de Paris, também existem trabalhos em que o contexto urbano e o diálogo com os espectadores são fundamentais para o processo de criação. É o caso da obra *Ossário*, do paulista Alexandre Orion. Os moradores da capital paulista estão conscientes dos problemas gerados pela poluição e pelo excesso de carros nas ruas. No entanto os paulistanos passam todos os dias pelas ruas e avenidas da cidade já indiferentes a esse problema, mesmo que permaneçam constantemente presos no trânsito. Os moradores sofrem um processo de *equalização*, e os entraves da grande metrópole já não despertam a atenção dos moradores. Mas, ao depararem com a obra de Orion, desenvolvida no túnel Max Feffer, em São Paulo, os moradores podem ser provocados a pensar ou a agir em relação a esse problema novamente. A obra foi elaborada em 2006, por meio da remoção da fuligem impregnada na parede do túnel, ou seja, o artista não utiliza tinta, apenas desenha 3.500 crânios retirando o pó acumulado no local com um pano úmido. Um túnel faz parte do trajeto cotidiano de inúmeras pessoas, mas suas estruturas internas nunca chamaram a atenção do olhar de seus usuários, até o momento em que o artista urbano desenha crânios em suas paredes. O interessante é observar que o processo de criação dessa obra demorou dezessete noites, e sua existência no espaço urbano também, visto que, no final desse período, a prefeitura da cidade limpou todas as paredes do túnel. Além de chamar a atenção das pessoas, a obra provocou as autoridades competentes no sentido de se organizarem para promover a limpeza do local de forma constante. Obviamente, o objetivo do autor não era a limpeza, mas provocar a população a pensar em um problema já naturalizado em seu cotidiano.

Dessa forma, observa-se a importância desse terceiro movimento, no qual a mediação é feita no próprio espaço urbano, permitindo ao espectador perceber a relação da obra com a cidade, com seu cotidiano e experimentar o aspecto do inesperado e da efemeridade. Diferente das obras expostas em galerias urbanas ou tradicionais, as imagens apresentadas nesse terceiro movimento estão em constante desaparecimento e transformação. Como é o caso da obra de *Ossário*, na qual o registro fotográfico funciona como um meio de fazer a obra permanecer além do seu tempo de existência. Esse recurso, utilizado de maneira recorrente pela arte contemporânea, foi o que permitiu que

o trabalho de Alexandre Orion, produzido em 2006, pudesse ser analisado por esta pesquisa em 2015, caso contrário, só teríamos o registro oral de sua ocorrência.

Figura 92 - *Ossário*. Alexandre Orion. São Paulo. 2006



Fonte: alexandreorion.com

Tal constatação nos remete aos aspectos levantados por Canclini (2008), que pontua a relevância de uma mediação iniciada pelas instituições educativas formais, permitindo que o olhar das pessoas se torne atento a essas produções artísticas. Acredito que realizar percursos e visitas mediadas no espaço urbano é importante para a apreensão da imagem artística em seu contexto. Somente dessa forma podemos vivenciar os elementos principais de seu discurso. No entanto, ao analisar os três movimentos de exposição e mediação da arte urbana, constatei a presença dos procedimentos encontrados nas instituições museológicas investigadas por essa pesquisa: 1) placas informativas com nome da obra e nome do artista; 2) loja de *souvenirs*; 3) curadoria e preservação das obras; 4) espaços fechados; 5) recursos de iluminação e 6) visitas mediadas, projetos educativos e palestras.

Além disso, verifiquei também a repetição de um problema recorrente apontado por Canclini (2008), ao analisar as exposições de arte nos espaços tradicionais: um percurso ligeiro e apressado diante das obras, o que gera uma observação superficial das imagens. Além disso, há o caráter mercadológico presente nesses eventos culturais que respondem à lógica do mercado, ao transformar as imagens artísticas em produtos da indústria

cultural. Tal aspecto é observado de forma predominante no espaço expositivo de Berlim que, devido à importância histórica do muro, diminui a importância da interação com as imagens e coloca em relevância seu caráter turístico. Na galeria aberta de São Paulo, o aspecto mercadológico não está presente, mas a rapidez do movimento cotidiano impede um olhar mais demorado sobre as imagens artísticas ali expostas. Na exposição ArteRua, o aspecto mercadológico está presente, no entanto constatei que a interação das obras expostas com o público ocorreu de forma mais demorada. O público parava diante das obras, discutia em pequenos grupos alguns aspectos dos cinco painéis e falava sobre os artistas. Acredito que essa postura se deva a dois fatores: a quantidade de obras expostas e o fato de o público presente ser predominantemente constituído por pessoas que já possuíam uma bagagem de conhecimento ou de interesse sobre a arte urbana. Este aspecto também foi observado na exposição *Alvenaria*, de Fredone Fone, que contou com um público que já possuía um conhecimento sobre o trabalho da artista no espaço urbano.

Acredito que as diferentes formas de abordagem e as exposições do *graffiti* que foram analisadas são importantes para a aproximação entre público e imagem artística. A organização das obras em um mesmo local, repetindo procedimentos das exposições tradicionais, contribui para a compreensão da linguagem da arte urbana. A análise do conjunto das obras, as possíveis interações entre elas e a presença de recursos de mediação - palestras, descrições e folders - são relevantes também para o entendimento do discurso do *graffiti*. No entanto, retomando Cauquelin (2005), é preciso olhar criticamente para as questões de recepção das imagens e do ensino da Arte na abordagem de produções contemporâneas. Assim como a teórica francesa, Canclini (2008) também enfatizou a importância de iniciar as abordagens das imagens no âmbito educativo, pois dessa forma a apresentação, a discussão e o conhecimento prévio sobre as imagens oferecem ao sujeito uma bagagem de recursos importantes. Posteriormente, diante da obra, o espectador terá uma possibilidade maior de diálogo e compreensão do enunciado imagético exposto nas instituições museológicas, nas galerias abertas ou no espaço urbano.

O presente estudo corrobora as ideias dos autores citados, que problematizam a questão da imagem no âmbito educativo e inserem a arte urbana nesse debate. Acredito que essas produções se apresentam como um rico objeto de leitura no âmbito educativo, que e, se analisadas sob o ponto de vista dialógico, oferecem ao leitor uma compreensão

crítica de seus aspectos históricos, expresivos e conceituais. Dessa forma, a pesquisa em questão insere nessa discussão a importância da abordagem de uma linguagem artística que está presente em nosso cotidiano, com a qual interagimos de forma constante. No entanto possuímos poucos *recursos prévios* para compreendê-las. Por esse motivo, este trabalho enfatiza a importância da presença do *graffiti* nas aulas de Arte. Ao andar pelo espaço urbano de Vitória, por exemplo, o espectador depara com diferentes discursos expostos nos muros. No entanto o olhar apressado e o desconhecimento dos fatores conceituais, plásticos e ideológicos presentes nessas imagens impedem o espectador de compreender esse movimento artístico e cultural que ocorre no espaço urbano. O prosseguimento da leitura de imagem proposta apresenta, a seguir, uma análise do *graffiti* nesse contexto, a partir da análise de sua história, suas imagens e seus artistas.





## CAPÍTULO VI

### O *GRAFFITI* NOS MUROS DE VITÓRIA: HISTÓRIAS, IMAGENS E DIALÓGOS

*Eu queria até mesmo  
saber ver,  
e num movimento redondo  
como as ondas  
que me circundavam, invisíveis,  
abraçar com as retinas  
cada pedacinho de matéria viva*

Ana Cristina César

Conforme dito anteriormente, o objetivo do presente estudo foi elaborar a leitura de imagem do *graffiti* a partir do conceito de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin. O percurso analítico apresentou inicialmente a arte urbana em interação com sua história, com seus pressupostos, tensões e contradições que permeiam essas imagens em diferentes contextos. Em seguida, visando a uma *compreensão de sentido* apontada por Bakhtin, o *graffiti* foi analisado em interação com aspectos extratextuais, em sua relação com a arte e seu ensino, contexto em que se situa a problemática desse estudo.

Em consonância com a *análise dialógica do discurso* que embasa metodologicamente a leitura elaborada, este capítulo prossegue com a análise das imagens do *graffiti* produzidas na cidade de Vitória. Uma breve investigação histórica sobre Estado do Espírito Santo introduz a abordagem dessa manifestação artística no contexto capixaba. Aponto, posteriormente, alguns aspectos da história do *graffiti* no Estado visando a contextualizar o percurso analítico elaborado sobre os enunciados imagéticos e textuais encontrados no espaço urbano da cidade de Vitória. Finalmente, a leitura de imagem proposta pelo presente estudo termina com a análise do discurso das produções de quatro grafiteiros atuantes na cena da arte urbana capixaba: *Ficore*, *Devil*, *Fredone* e *Kika*.

## 6.1 UM OLHAR PARA A HISTÓRIA DO ESPÍRITO SANTO

A partir dos pressupostos teóricos defendidos pelo dialogismo bakhtiniano, a análise do processo histórico do *graffiti* em Vitória buscou apresentar alguns aspectos econômicos, políticos e culturais que estabelecem conexões causais com essa linguagem. Apoiada por tais procedimentos metodológicos, antes de iniciar um *rolê*<sup>52</sup> pelo espaço urbano de Vitória, apresento alguns questionamentos iniciais que conduzem a uma análise histórica dialógica: em qual contexto está inserido o *graffiti* produzido na cidade de Vitória? Como as dimensões política, econômica e arquitetônica interferem nas ocorrências dessa manifestação artística no contexto capixaba? Um retorno às origens históricas e políticas do Estado é importante para o entendimento dos procedimentos estéticos do *graffiti* na atualidade. Para tanto, abordo a seguir as investigações desenvolvidas por Lopes (1997; 2012) sobre o contexto histórico e artístico do Espírito Santo desde de seu surgimento até a década de 60 e a pesquisa de Klug (2009) que aborda aspectos arquitetônicos da cidade de Vitória e a sua relação com a paisagem natural do local.

Lopes (2012) enfatiza que no início da colonização a capitania do Espírito Santo era vista como uma região promissora, porém todas essas riquezas naturais não foram suficientes para impedir que o Espírito Santo sofresse um atraso de quase três séculos em relação aos outros Estados. Os motivos envolvem aspectos geográficos, políticos e econômicos. Inicialmente sua posição geográfica localizada entre a Bahia e o Rio de Janeiro, duas regiões importantes, fez com que não despertasse na metrópole o interesse em estimular seu crescimento ou investir nele. Posteriormente, com a descoberta do ouro em Minas Gerais, o Estado passou a funcionar como uma barreira natural, protegendo as riquezas minerais de possíveis invasores. A falta de comunicação com outras regiões mais desenvolvidas foi um dos aspectos que provocaram o atraso cultural instalado posteriormente no Espírito Santo, pois, segundo Peter Burke, “Um local importante de troca é a metrópole, o cruzamento tanto de comércio quanto de cultura, onde pessoas de diferentes origens se encontram e interagem” (BURKE, 2003 p. 89). Como vimos, o Espírito Santo foi historicamente privado de tal contato.

---

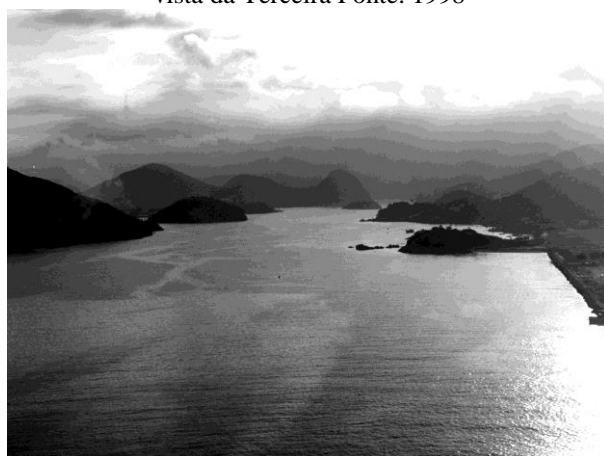
<sup>52</sup> Gíria dos grafiteiros que significa percorrer o espaço urbano em busca de locais para produzir *graffitis* e pixações.

No entanto, como a ligação com a parte continental era restrita, o mar torna-se uma referência para a identidade da cidade. Klug (2009) afirma que, desde sua fundação em 1551 até final do século XVIII, o planejamento urbano da cidade de Vitória era configurado de acordo com os padrões portugueses: ruas tortuosas, quadras com dimensões irregulares que respeitavam a topografia do local, caracterizada pelo encontro harmonioso de grandes formações rochosas com o mar. De acordo com a autora, as construções e as transformações no espaço urbano preservavam, durante esse período, o contato visual com esses dois elementos importantes da paisagem natural de Vitória.

[...] essa configuração espacial permitia que grande parte das edificações, através de suas janelas, tivessem contato visual com a baía de Vitória. Essa constatação nos leva a especular que a presença desses elementos naturais no cotidiano facilitava o processo de percepção e os fortalecia enquanto elemento de referência dentro da cidade. (KLUG, 2009, p. 21)

Na figura 93, pode-se observar, na atualidade, uma perspectiva da cidade que apresenta a interação entre os dois elementos citados pela autora. Ao fundo, no centro da imagem, o *Penedo*, formação rochosa de forte referência visual no cenário urbano da cidade. Na imagem não é retratada toda a interferência causada pela verticalização - construção de prédios - que a cidade vai sofrer visando à modernização do espaço urbano.

Figura 93 - A presença das formações rochosas e mar na Baía de Vitória, vista da Terceira Ponte. 1998



Fonte: acervo da autora

No século XIX, quando, enfim, ao Espírito Santo foi permitido se comunicar com as regiões com as quais fazia fronteira, o Estado depara com outro problema: a escassez da população. Contratos de imigração foram estabelecidos e novos núcleos de povoamento foram criados a partir da chegada de famílias estrangeiras de diferentes nacionalidades: italianos, açorianos, alemães, suíços e holandeses. Mesmo com a chegada de mão de obra, a cafeicultura enfrentou sérias dificuldades de investimento técnico, o que impediu que o Estado atingisse um desenvolvimento já alcançado por seus vizinhos. A presença dos imigrantes provocou um pequeno avanço cultural no Espírito Santo, visto que esses estrangeiros, embora tivessem vindo para trabalhar na lavoura, possuíam em seu país de origem, ofícios ligados à arte e ao artesanato, o que contribuiu assim para amenizar o problema cultural do Estado.

Entretanto, mesmo com a presença de outras culturas para dinamizar e ativar o processo cultural do Espírito Santo, o atraso econômico não contribuiu para manter esse processo em movimento. No início do século XX, um processo de industrialização teve início no País e o Estado de São Paulo foi pioneiro nesse movimento de modernização do Brasil. As outras capitais da região Sudeste seguiram os passos do investimento industrial, mas o Espírito Santo, governado de forma predominante por representantes das oligarquias cafeeiras do Estado, se afastou desse projeto:

O Espírito Santo permanecia, naquela época, como o Estado mais pobre e atrasado da região Sudeste. No entanto, seus líderes políticos se mostravam indiferentes ao processo industrial e, apesar da crise sem precedentes na história que desaconselhava os investimentos na monocultura cafeeira, os mesmos continuariam a insistir em manter a base de sustentação econômica do Estado no cultivo e exportação desse produto. Por essa razão, essa terra iria se manter alijada do processo industrial, ainda por bom tempo, postergando seu processo de modernização e desenvolvimento (LOPES, 2012, p. 11).

Dessa forma, observa-se que a economia deficitária e a constância no poder de uma aristocracia rural atribuíram ao Espírito Santo uma vocação agrícola. Esse descompasso econômico em relação aos outros Estados da região afetaram o desenvolvimento do Espírito Santo nas áreas culturais e artísticas. O ensino secundário e o normal foram criados, tardiamente, no final do século XIX; a Biblioteca do Estado, criada em 1855, ficou desativada por 50 anos. A Universidade Federal, salas de cinema, salões de arte e

concurso literários só foram criados depois de 1960. Lopes (2012) ainda afirma que foram criados, entre as décadas de 30 e 60 três museus no Estado: o *Museu Capixaba* (1939), o *Museu de Arte Religiosa* (1945) e o *Museu de Arte Moderna - Mam* (1960). Todas essas instituições foram desativadas pouco tempo após sua inauguração devido à falta de apoio e de incentivo por parte do poder público e privado:

A inexistência de um parque industrial consolidado no Espírito Santo impossibilitava gerar investimentos de tal monta, naquele momento. Assim, a criação de museus era reivindicada ao poder público, que diante de muita pressão acabaria por ceder, mas transformou essas instituições em atos de pura improvisação, pois uma vez inauguradas não receberam mais atenção e apoio. (LOPES, 2012, p. 44)

Como foi visto, as oligarquias cafeeiras, visando à sua manutenção no poder do Estado, não se engajaram em uma proposta de modernização econômica. O reflexo desse posicionamento no âmbito artístico é analisado por Lopes (2012) em sua investigação. De acordo com a autora, havia, por parte dessas elites dirigentes, um movimento de obstrução da entrada e da difusão das linguagens artísticas modernas no Estado, o que gerou, um contraste cultural significativo entre o Espírito Santo e os outros Estados do Sudeste. Em 1922, São Paulo já havia provocado o início de uma mudança no cenário artístico brasileiro por meio das inovações estéticas e conceituais difundidas durante a *Semana de Arte Moderna* ocorrida na capital do estado. No entanto, três décadas após tal evento, Vitória, a capital do Espírito Santo, abrigava e organizava exposições representativas da arte acadêmica, com enfoque no ultrapassado gênero da pintura de paisagem.

O conservadorismo das classes dirigentes era observado também no discurso da imprensa da época que, por meio de críticas e matérias jornalísticas, exaltava o discurso do academicismo e depreciava os valores contestatórios e ideias de liberdade difundidos pela arte moderna:

Basta citar que até mesmo as derradeiras vanguardas européias que tiveram maior dificuldade de ser assimiladas e aceitas no País, como a abstração, naquela época já não constituíam mais novidade artística nas principais regiões culturais, no entanto foram proibidas de serem apresentadas nesta capital (LOPES, 2012, p. 12).

Os raros artistas locais que se aventuravam a conduzir a construção de suas pinturas, a partir dos procedimentos técnicos e estéticos do modernismo, eram duramente criticados na imprensa. De acordo com Lopes (2012) a ausência de qualquer análise embasada e a utilização de adjetivos pejorativos na referência a essas produções, demonstravam que esses críticos desconheciam o discurso modernista já assimilado no cenário da arte brasileira.

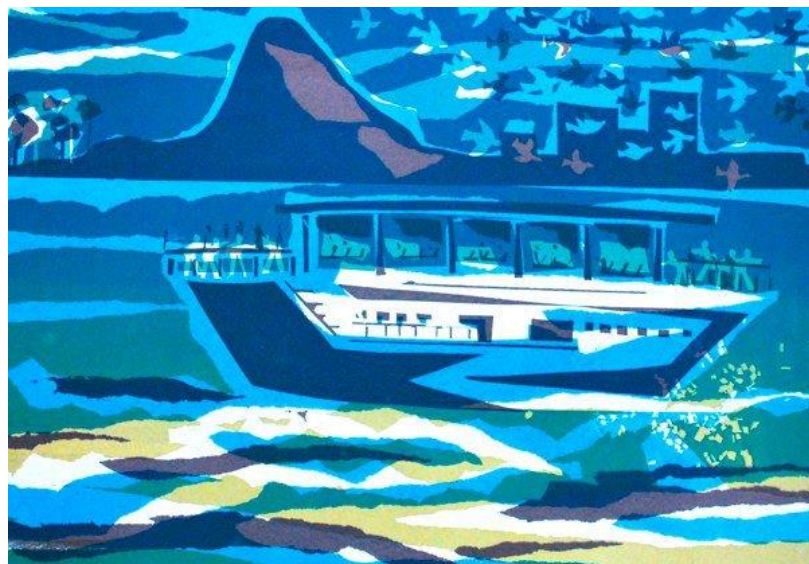
A historiadora prossegue em sua análise apontando que o aspecto elitista presente no discurso da classe dominante do Estado provocou a ausência de um sistema artístico local, por meio da criação de museus, galerias e escolas de arte. Dessa forma, tanto a produção quanto a fruição dos objetos artísticos do Espírito Santo ficavam restritos a uma minoria dominante socialmente:

As oligarquias fizeram da arte acadêmica aquela que melhor expressa as concepções e anseios dessas mesmas classes. A possibilidade de as oligarquias adquirirem obras de arte - vedada aos grupos majoritários da população - não deixa de ser um símbolo de deferência social, de poder, de posse de produtos que somente uma minoria pode usufruir. Isso faz da arte uma atividade elitista de desfrute e monopólio de minorias. Por essa razão as classes mais favorecidas economicamente, além de não terem o mínimo interesse de partilhar esse *status* discriminatório, criam também instâncias e artifícios legitimadores e monopolizadores de seu próprio gosto (LOPES, 2012, p. 44).

Tal cenário foi amenizado quando ocorreu a federalização da Universidade Estadual do Espírito Santo por Jucelino Kubitschek em 1961. Esse fato fez com que *Escola de Belas Artes*, até então uma instituição particular, se tornasse um curso de graduação da recém-criada Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes. Diante disso, foram contratados novos professores, alguns oriundos de grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro. Esse fato provocou a inserção, no atrasado contexto artístico capixaba, do discurso, dos conceitos e dos procedimentos técnicos da arte moderna. De acordo com Chisté (2013), um dos primeiros professores contratados para o curso de artes plásticas foi o paulista Raphael Samú, referência importante no atual cenário artístico da cidade. A figura 94, apresenta uma obra do artista na qual se podem observar alguns aspectos da proposta plástica do modernismo: a simplificação da forma, a ausência de perspectiva e a liberdade da cor. Além disso, o conteúdo da imagem remete aos aspectos urbanos tratados por Klug (2009). Podemos observar na serigrafia a presença do mar e da formação rochosa

denominada Penedo que intitula a obra. Além disso, Samú ainda apresenta, como contraponto, a verticalidade dos prédios que foram construídos de forma desordenada na cidade a partir da década de 50.

Figura 94 - Samú, Raphael. Penedo, 1981. Serigrafia.



Acervo: Priscila Chisté

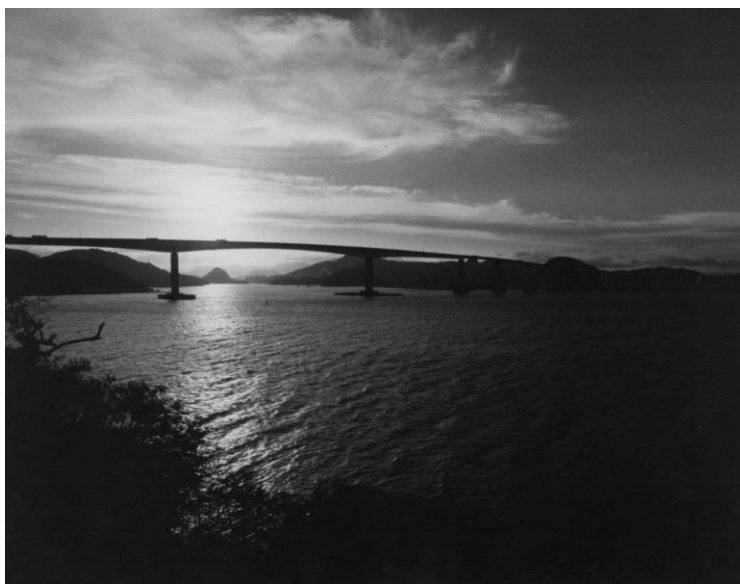
Da mesma forma que a *minoría dominante* citada por Lopes (2012) determinou, durante séculos, a visibilidade da produção artística capixaba, a configuração espacial do espaço urbano da cidade de Vitória também foi determinada pelas necessidades e demandas dessa classe hegemônica. Em 1945, em dos planos urbanísticos da cidade, foram elaboradas mudanças que visavam ao *embelezamento* da cidade e à relevância de seu potencial turístico. Klug (2009) enfatiza a ausência de uma preocupação social nessas modificações implementadas:

[...] a estética é um valor fundamental. A intenção de embelezar a cidade é superior à preocupação social, propondo a demolição dos elementos que denunciam a presença da pobreza na paisagem para a construção de novos espaços que representem a beleza e o caráter moderno da cidade. A cidade é pensada como o cenário digno da apreciação onde o feio não tinha espaço, somente o que era considerado belo na paisagem poderia aparecer (KLUG, 2009, p 43)

No entanto, de acordo com a autora, a especulação imobiliária sem controle por parte do poder público, a busca de uma *modernização* acelerada na arquitetura da cidade e os

planos urbanísticos conduzidos pelos interesses da classe dominante não contribuíram para esse embelezamento desejado pelos dirigentes no início do século XX. Além disso, retiraram da população a interação visual com elementos da paisagem natural da cidade que durante seu processo histórico constituíram elementos de identificação com a cidade. As formações rochosas são escondidas pelos edifícios que são construídos ultrapassando a altura dos morros da cidade. A vista para o mar e para a baía de Vitória fica limitada aos proprietários dos prédios construídos na orla da cidade. Os elementos naturais não são aproveitados como espaços de lazer para a população, e em alguns casos, são apropriados por grandes empreendimentos imobiliários que desconfiguram seus desenhos originais e limitam o usufruto dessas formações rochosas à classe hegemônica. A figura 93 mostra o ponto de vista da baía de Vitória visto a partir de uma das principais formações rochosas da Grande Vitória, o Morro do Moreno, atualmente ocupado por casas e mansões particulares construídas no local.

Figura 95 - Baía de Vitória com a Terceira Ponte, vista do Morro do Moreno, Vila Velha.ES. 1998



Fonte: Acervo da autora

No prosseguimento da leitura de imagem proposta, observa-se que o atraso cultural em diferentes instâncias, gerado pela permanência no poder das oligarquias elitistas, afeta também a produção de *graffiti* no Estado. Além disso, os problemas gerados pelos planos urbanísticos que não envolvem a inclusão social e a preservação da paisagem natural da cidade podem ser observados nos discursos dos grafiteiros analisados pelo presente



estudo. As discussões sobre questões sociais, ecológicas e arquitetônicas da cidade de Vitória estão presentes de forma recorrente nos enunciados imagéticos e textuais do espaço urbano da capital capixaba.

Apresento a seguir um panorama inicial das primeiras ocorrências dessa linguagem na cidade. Esse breve histórico foi construído a partir de entrevistas realizadas com os artistas urbanos que atuam na cidade, de documentos cedidos pelos grafiteiros para o desenvolvimento da pesquisa e de palestras realizadas em eventos relacionados ao *graffiti*.

## 6.2 UM OLHAR PARA A HISTÓRIA DO *GRAFFITI* NO ESPÍRITO SANTO

No início da década de 90 foram observados, de forma mais constante, os primeiros *graffitis* na Grande Vitória ligados a ocorrência do movimento *Hip Hop*. No entanto, algumas pixações, assinaturas e *tags* já eram notados no espaço urbano da cidade na década anterior. Em relação às outras capitais do Sudeste, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo, o local demonstra uma manutenção desse atraso cultural, citado anteriormente, também em relação ao *graffiti*. Somente 18 anos depois das ocorrências iniciais dessa linguagem em São Paulo é que surgem no Estado as primeiras produções.

As técnicas utilizadas pelos fundadores dessa manifestação em Vitória também apresentavam um atraso em relação às outras capitais. O *spray* era utilizado pelos *escritores* capixabas somente para fazer as assinaturas e ou escrever frases. O fator financeiro era a causa apontada para a escolha do material técnico empregado, visto que as tintas eram caras, tornando sua utilização restrita a algumas partes das imagens produzidas, como o contorno dos desenhos. No restante da produção, os autores utilizavam tinta látex, pincel e rolinho. Esse fato deu às imagens produzidas uma característica determinante na fase inicial do *graffiti* capixaba, pois o resultado estético final era diferente das produções construídas somente com a técnica do *spray*, visto que esta resulta em uma maior cobertura da superfície e um aspecto brilhante que a tinta à base de água não oferece. Atualmente, as produções em grandes formatos voltaram a ser produzidas com a tinta látex, conforme afirma *Fredone Fone* em entrevista cedida para a pesquisa:

Para preencher com uma única cor, sem variações e de forma uniforme, uma área de aproximadamente 5 metros quadrados, o *spray* não é eficaz. Ele é rápido, mas deixa falhas visíveis, além de ter durabilidade bem reduzida, se comparada ao látex. Esse pensamento mudou bastante para mim, pelo fato de que minhas pinturas na rua aumentaram consideravelmente de tamanho. Voltei ao látex, ao rolinho e ao pincel, utilizando-os como ferramenta principal para pintar meus murais atuais.<sup>53</sup>

O desenvolvimento do *graffiti* no Estado<sup>54</sup> é atribuído sobretudo à intensificação do processo de comunicação. Primeiramente, o contato externo com grafiteiros de outros Estados permitiu um aperfeiçoamento técnico das produções locais, sobretudo a utilização do *spray*, que exige domínio e controle para a elaboração dos desenhos e dos efeitos. Em seguida, pela intensificação da comunicação interna através da criação de *fanzines*, revistas que fazem parte da cultura do *graffiti* no mundo inteiro e são elaboradas de forma amadora pelos próprios produtores. Nessas publicações, quase artesanais, os artistas têm a possibilidade de mostrar seus trabalhos e conhecer as produções de outros grafiteiros locais e de fora, permitindo assim que as ideias, técnicas e as imagens circulem entre os escritores de *graffiti*. Em Vitória existiu uma publicação denominada *Bombardeiozine*<sup>55</sup> que foi criada por Fredone Fone em 2002. Como o próprio texto da capa anuncia, esse foi o "Primeiro zine de *graffiti* do Espírito Santo".

Figura 96 - Capa da primeira edição do *Bombardeiozine*. Serra. 2002.



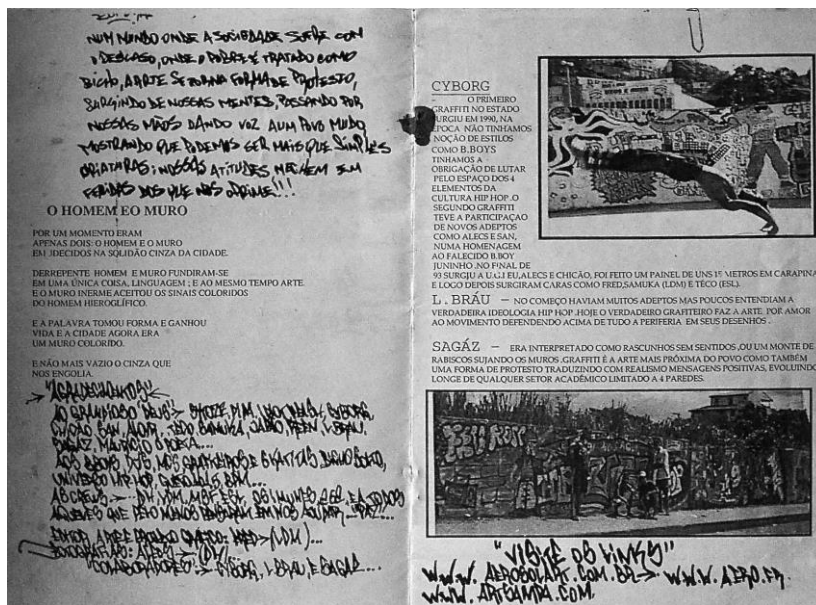
Fonte: acervo de Fredone Fone

<sup>53</sup> Entrevista realizada em outubro de 2015

<sup>54</sup> Ficore; Renato Ren e Fredone Fone. **O grafite em Vitória**. 2010. Palestra apresentada no Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo, Vitória, 26 de jul.

<sup>55</sup> Atualmente ela é denominada de Emético Zine

Figura 97 - Conteúdo da primeira edição do *Bombardeiozine*. Serra, 2002



Fonte: acervo Fredone Fone

A publicação capixaba alterna em suas páginas imagens e textos, com a predominância das fotografias dos trabalhos dos grafiteiros. A primeira página, além dos agradecimentos aos colaboradores, apresenta dois textos de autoria de *Fredone Fone* que podem nos mostrar quais são as *marcas da enunciação* presentes na publicação, o que contribui para o entendimento da postura, dos valores e dos objetivos do movimento no Estado:

Num mundo onde a sociedade sofre com o descaso, onde o pobre é tratado como bicho, a arte se torna forma de protesto, surgindo de nossas mentes, passando por nossas mãos dando voz a um povo mudo mostrando que podemos ser mais que simples criaturas; nossas atitudes mexem em feridas dos que nos oprimem<sup>56</sup>

Dessa forma, percebemos a presença da voz da periferia, aspecto importante para a cultura *hip hop* e para as produções de *graffiti* que surgiram com o objetivo de reconhecimento pelo sistema, conforme pontuou Genin (2013), oriundas de uma *prática protestatória*. Embora a publicação seja restrita aos seus pares, podemos observar que o texto dialoga com essa sociedade excludente e injusta pontuada pelo autor. Para tanto, o

<sup>56</sup> Texto encontrado na primeira edição do fanzine denominado *Bombardeiozine*.

texto enfatiza as dualidades sociais, *nós/eles*, *pobres/ricos*, *centro/periferia*, mostrando que o grafiteiro se dirige a essa sociedade capitalista, que enfatiza e aumenta a dimensão dessas oposições.

A figura do artista urbano surge no texto como porta-voz dessa classe à qual não é oferecida a possibilidade de expressão e a arte do *graffiti* como forma de atingir o opressor. Percebe-se assim que o início desse movimento artístico no Estado dialoga com as primeiras produções norte-americanas nas quais a ênfase era colocar em relevância *a voz do gueto*, visando a uma inserção social: "[...] dando voz ao povo mudo, mostrando que podemos ser mais que simples criaturas". O discurso do grafiteiro busca um reconhecimento e formas de atuação dos sujeitos em um sistema social caracterizado pela opressão e exclusão. Em imagens fotográficas feitas pelos grafiteiros na época, encontra-se um discurso semelhante que enfatiza os aspectos da transgressão e do enfrentamento.

Figura 98 - Fotografia feita por Alecs Power. Figo e Fredone Fone. Belo Horizonte, 2002



Fonte: acervo do artista

Na figura 95, o capuz escondendo o rosto do grafiteiro *Figo*, de Belo Horizonte, é um recurso usado por alguns escritores urbanos que visam a não serem reconhecidos pela polícia. Esse elemento do vestuário, o olhar que enfrenta o espectador e a postura corporal dos grafiteiros que apontam o *spray* como se apontassem armas, enfatizam o aspecto de um movimento artístico marginal na luta por um espaço de atuação e existência na sociedade. Recentemente, uma fotografia postada pela grafiteira *Kika* nas redes sociais mantém atual esse discurso. Na figura 96, a utilização do capuz e o olhar direcionado ao espectador colocam em movimento o discurso do embate. No entanto as mãos não portam tintas. A confrontação possui uma outra *forma de enunciação* na fotografia da grafiteira. O posicionamento dos braços próximos aos seios, cobertos por um emblemático *soutien*, destaca na imagem o corpo feminino. Essa construção remete ao discurso feminista abordado na produção da artista que reflete, na contemporaneidade, questões relacionadas à liberdade da mulher em relação ao seu corpo.

Figura 99 - *Kika*. Autorretrato que ilustra o perfil da grafiteira no *Facebook*. 2015



Fonte: acervo da artista

Além do diálogo estabelecido com a fotografia da artista urbana *Kika*, observam-se na figura 95, alguns elementos que apontam para aspectos relevantes do discurso do *graffiti* e do processo histórico dessa linguagem no contexto capixaba. O primeiro refere-se ao fato de que a fotografia é o registro da primeira vez que *Fredone Fone*, acompanhado de

*Alecs Power*, saíram do Estado em busca de conhecimento e troca de ideias com outros artistas urbanos: "Fizemos um *bate-e-volta* em Belo Horizonte para aprender técnicas novas. O contato foi feito pela *internet*, essa prática é bastante comum no *graffiti*. Ainda faço muito". Além dessa postura colaborativa entre os grafiteiros, a fotografia aponta para uma outra ação característica da arte urbana. Nas paredes da casa de *Figo* que funcionam como cenário na composição da imagem, encontram-se coladas as fotografias de seus trabalhos. No canto esquerdo da imagem observa-se o mapa da malha ferroviária de Belo Horizonte. A elaboração de *graffitis* em trens é uma prática histórica e recorrente nessa linguagem artística. Embora a cidade de Vitória não possua linhas de trens que circulem no espaço urbano, a presença da linha ferroviária *Vitória-Minas*, da Vale do Rio Doce, que liga a capital do Estado à Belo Horizonte, permitiu que essa prática também ocorresse no contexto capixaba.

Figura 100 - Linha de trem *Vitória-Minas* com intervenções urbanas nos vagões.  
Vila Velha/ES, 2002



Fonte: acervo do artista

O percurso feito pelo trem passa de forma predominante por zonas rurais, mas atravessa algumas áreas urbanas de Vitória e de pequenas cidades no trajeto. Esse aspecto motivou os grafiteiros locais a produzirem *graffitis* nos vagões da *Vale do Rio Doce*. Esses suportes possuem uma vantagem em relação ao muro, pois o percurso realizado pelo trem

permite que imagem elaborada circule no espaço urbano, aumentando assim as possibilidades de visualização dos trabalhos.

Retornando ao conteúdo do *fanzine*, o segundo texto encontrado na publicação é de autoria de Maurício Fernandes e apresenta aspectos diferentes do anterior. Sua forma de enunciação ao falar do *graffiti* é poética e sensível. Não percebemos no enunciado intitulado *O homem e o muro* a voz protestatória da periferia:

Por um momento eram  
apenas dois: o homem e o muro  
emudecidos na solidão cinza da cidade

De repente homem e muro fundiram-se  
em uma única coisa. linguagem e ao mesmo tempo arte  
e o muro inerte aceitou os sinais coloridos  
do homem hieroglífico

E a palavra tomou forma e ganhou vida  
E a cidade agora era  
um muro colorido

E não mais o vazio cinza que  
nos engolia.<sup>57</sup>

O texto sintetiza de forma poética o ato de grafitar um muro. A frase "Por um momento eram apenas dois: o homem e o muro" sugere o envolvimento e a concentração do artista urbano em seu processo criativo no qual as outras esferas da vida do artista desaparecem no momento da produção da obra. As oposições presentes no texto são relacionadas ao espaço urbano antes e depois da intervenção do homem no muro: cor/cinza, inércia/vida, vazio/cheio, silêncio/voz. Percebe-se assim que o texto se dirige ao espectador urbano, visando a mostrar a transformação positiva e benéfica do *graffiti* de uma cidade anteriormente cinza e muda para um espaço com vida, cor e voz.

Dessa forma, os textos trabalharam com elementos importantes para o movimento do *graffiti*: a questão da ocupação do espaço urbano, a figura do grafiteiro como o sujeito que dá voz ao muro ou à periferia, o *graffiti* como forma de protesto, mas também como linguagem e expressão artística. A figura 98, elaborada nessa mesma época, corrobora os aspectos levantados pelos textos. A fotografia apresenta a assinatura de *Fredone Fone*,

---

<sup>57</sup> Texto encontrado na primeira edição do *fanzine* denominado *Bombardeiozine*.

seu personagem skatista, e a frase de protesto contra a violência no bairro Serra Dourada, município da Serra/ES e em defesa da periferia: "Serra dourada que de dourada não tem nada! Queremos paz!!! Chega de sangue!"

Figura 101. *Sem título*. Fredone Fone. Serra/ES. 2000.



Fonte: acervo de Fredone Fone

O protesto encontrado no *graffiti* é justificado pelos recorrentes problemas de violência que a região enfrenta desde a década de 80. Em 2000, o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada - Ipea apresentou os 23 municípios que apresentavam problemas críticos de violência, e o município da Serra foi considerado o mais violento do País. Estudos apontam que a causa está relacionada com o crescimento desordenado da população, ocasionado pelo processo de industrialização ocorrido no Estado a partir da década de 70, levando a região a um processo de *periferização* e *favelização*.

O desenvolvimento acelerado sem uma estrutura urbana, que define a possibilidade ou não de acesso aos recursos materiais disponíveis no espaço e pode expressar as desigualdades inerentes à possibilidade de participação e de usufruto dos produtos por ela gerados, trouxe no seu bojo diversas consequências, entre elas o acirramento da segregação, da desigualdade socioespacial e da violência (MATTOS; MARANELLI; LOPES; NETO; GRIPPA, 2010, p. 4).



Esses aspectos socioeconômicos explicam o fato de o *graffiti* capixaba ter ganhado força e se destacado inicialmente no município da Serra. Os problemas ocorridos nessa região periférica da Grande Vitória provocaram o início de um movimento de protesto e revolta por meio da pintura, da dança e da música proporcionadas pelos ideais do movimento *Hip Hop*.

Ainda na primeira edição da *Bombardeiozine*, encontra-se o depoimento de *Cyborg*, um dos pioneiros do movimento do *graffiti* no Estado. De acordo com *Fredone Fone*, essa geração de artistas urbanos foi influenciada pelo filme *Beat Street* de Harry Belafonte e David V. Picker, produzido em 1984 que retrata a cultura, os valores e as atitudes da cultura *Hip Hop*. O texto do grafiteiro encontrado no fanzine contribui para o entendimento da trajetória histórica do movimento na Grande Vitória:

O primeiro *graffiti* no Estado surgiu em 1990. Na época não tínhamos noção de estilos. Como *B-Boys* tínhamos a obrigação de lutar pelo espaço dos quatro elementos da cultura hip hop. O segundo *graffiti* teve a participação de novos adeptos como *Alecs* e *San*, numa homenagem ao falecido B. Boy Juninho. No final de 1993 surgiu a *UGI*, eu, *Alecs* e *Chicão*. Foi feito um painel de uns 15 metros em Carapina. Logo depois surgiram caras como *Fred*, *Samuka* (LDM) e *Téco* (ESL)<sup>58</sup>

A narrativa de *Cyborg* mostra o aspecto de luta da cultura *Hip Hop* que busca por meio de suas linguagens um espaço de expressão e criação em contextos sociais com poucas oportunidades e acesso à cultura, à arte e ao lazer. O depoimento de *L.Brau* intensifica o discurso em defesa da periferia e da cultura *Hip Hop*:

No começo havia muitos adeptos, mas poucos entendiam a verdadeira ideologia *Hip Hop*. Hoje o verdadeiro grafiteiro faz a arte por amor ao movimento, defendendo acima de tudo a periferia em seus desenhos.<sup>59</sup>

Na série de depoimentos encontrados nessa edição, encontra-se ainda o depoimento de *Sagáz* que acrescenta ao discurso da publicação um diálogo com o pensamento e as percepções do senso comum que julgam e analisam de forma superficial as produções da arte urbana. Em seguida, o discurso é dirigido às esferas institucionalizadas da cultura e da arte. A voz do *graffiti* aparece no texto representado pelo aspecto democrático e

---

<sup>58</sup> Texto encontrado na primeira edição do fanzine denominado *Bombardeiozine*.

<sup>59</sup> Texto encontrado na primeira edição do fanzine denominado *Bombardeiozine*.

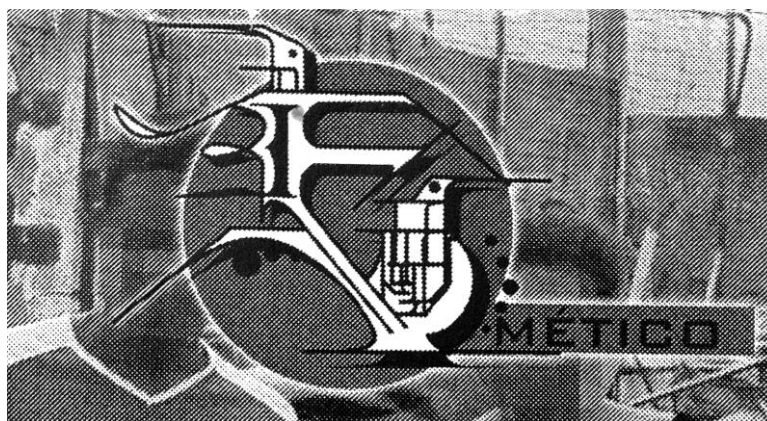
independente proporcionado por uma produção que é exposta nas ruas, ao acesso de qualquer pessoa. Em oposição às produções expostas no interior dos espaços expositivos:

O *graffiti* era interpretado como rascunhos sem sentidos ou um monte de rabiscos sujando os muros. *Graffiti* é a arte mais próxima do povo, como também uma forma de protesto traduzindo com realismo mensagens positivas, evoluindo longe de qualquer setor acadêmico limitado a quatro paredes.<sup>60</sup>

Finalizando a análise da primeira edição do *Bombardeiozine*, acrescento que o conteúdo ainda apresentava um vocabulário básico do *graffiti* esclarecendo ao leitor os conceitos da seguinte forma: "*Throw-up* - letras simples e rápidas; *Wildstyle* - letras bem traçadas e coloridas, *3D* - 3ª dimensão com perspectivas, sombras e brilhos; *Bombardeio* - pintar ilegalmente; *Tag* - assinatura; *Crew* - grupo" Percebe-se que a inclusão dessas definições visou a esclarecer a linguagem do *graffiti* ao público iniciante, acrescentando ao discurso da publicação um diálogo com o leitor simpatizante do movimento, mas ainda em formação.

A quarta edição do *fanzine*, publicada seis anos depois, apresenta algumas mudanças. O nome da publicação passa a ser *Emético Zine* e é apresentado por meio do logotipo elaborado por *Alecs Power*. Ao contrário da primeira edição, na qual o nome do Zine é escrito em forma de *tag*, neste número a letra inicial se aproxima de um *graffiti wildstyle*:

Figura 102 - Detalhe do logotipo da publicação. Serra, 2008.



Fonte: acervo de Fredone Fone

<sup>60</sup> Texto encontrado na primeira edição do fanzine denominado *Bombardeiozine*.

A capa apresenta os dois assuntos principais abordados nessa edição: o *Encontro de Graffiti na Ponta da Fruta* e a entrevista com o grafiteiro *Dothe*. No entanto a capa apresenta um acontecimento que não possui relação direta com os temas tratados no interior da publicação. A fotografia da capa foi feita durante um rolê em Vila Velha. Os grafiteiros encontraram um ferro velho no percurso e pediram para pintar o carrinho de recolher o lixo reciclável. A imagem é o registro da produção elaborada com a família que autorizou a intervenção. Em relação ao conteúdo, nota-se que, ao contrário dos pequenos depoimentos apresentados na primeira edição, esse número dedica duas páginas à entrevista com o artista urbano de Cachoeiro de Itapemirim. Percebe-se assim um aprofundamento no conteúdo da publicação em relação ao número inicial. É importante destacar que os elementos básicos da composição do Zine, como as fotografias dos *graffitis*, os textos e as poesias, foram mantidos.

Figura 103 - Capa da 4ª edição do *Emético Zine*. Serra, 2008.



Fonte: acervo de Fredone Fone

Esse aprofundamento do conteúdo pode se relacionar com o próprio desenvolvimento da manifestação artística, conforme aponta *Fredone Fone* no texto de apresentação do Zine:

Foi difícil, mas a 4ª edição do *Emético Zine* chegou. Isto quer dizer que estamos de volta. Foram 4 anos de longa espera desde a 3ª edição, e durante esse período muitas coisas aconteceram. Destaco o crescimento do número de escritores que se multiplicou e continua crescendo em todo o Espírito Santo de forma surpreendente. Destaco também o nível do *graffiti* capixaba que também se tem elevado e alcançado oportunidades, abrindo portas pra todos em vários aspectos. Alcançamos reconhecimento nacional, porém não devemos nos

contentar [sic] com o que conquistamos. Queremos mais espaço, mais muros, mais tintas.<sup>61</sup>

Na citação acima, o autor se dirige aos seus pares, instigando e provocando os grafiteiros a continuar buscando reconhecimento e avanço nas produções artísticas elaboradas. No entanto, no prosseguimento da análise dos textos apresentados, percebe-se que outros interlocutores participam desse diálogo. A edição dirige seu discurso também para a indústria cultural, como se pode observar neste fragmento do texto do grafiteiro Ficore:

Quando foi mesmo que o graffiti virou arte? Deve ter sido quando foi utilizado por grandes marcas como a *Billabong*, *Quiksilver* ou outra dessas. O graffiti agora é bonito, enfeitada a bermuda, bonés e camisas dos *boy*, decora ambientes de luxo, está nos outdoors e tudo mais, agora ele é legal, moderno, bem visto. Mas quem é da rua não é feio, marginal, discriminado? De onde é o graffiti afinal? (FONE, 2008, p. 3).<sup>62</sup>

Além da indústria cultural que se apropria dos elementos estéticos do *graffiti* quando busca atingir o público jovem, percebe-se que o irônico texto de *Ficore* dialoga com as esferas sociais que, de maneira contraditória, consomem tais produtos, mas desprezam os sujeitos criadores das produções artísticas autenticamente urbanas. Esse aspecto da autenticidade da rua é reforçado pelo discurso inflamado de *Fredone Fone*, ao finalizar o texto de apresentação da revista:

Em nossos corações habita uma chama ardente e um amor fiel a nossa cultura, cultura essa que transforma pessoas, forma caráter. Mais um ano se inicia e acreditamos que seja um ano de força, resistência e de maiores conquistas...chega de sermos explorados e enganados. Os muros clamam por nossa arte, por nosso estado de espírito, e sabemos que só resitirão os que forem verdadeiros, os que sofrem pra comprar suas tintas e os que respiram e transpiram arte...Os verdadeiros estão nas ruas!!!<sup>63</sup>

Assim como na primeira edição, percebe-se a presença da voz da periferia e de uma cultura excluída que necessita de conquistar espaço e resistir para manter seu *estado de espírito* e sua arte. De forma poética, *Renato Ren* confirma essas ideias em seu texto que,

---

<sup>61</sup> Texto encontrado na sexta edição do fanzine denominado Emético zine (antigo *Bombardeiozine*).

<sup>62</sup> Texto encontrado na sexta edição do fanzine denominado Emético zine (antigo *Bombardeiozine*).

<sup>63</sup> Texto encontrado na sexta edição do fanzine denominado Emético zine (antigo *Bombardeiozine*).

ao falar do processo de criação, defende que sua produção deva ser vista como uma forma de arte:

Na medida em que a luz se propaga  
as cores surgem diante da escuridão dos seus olhos,  
que se encantam com seu poder mágico.  
O que antes não se via  
agora lhe enche de harmonia  
transformando um pensamento, uma mensagem,  
um protesto ou um sentimento em arte  
e quem sinta, absorva, interaja e entenda como tal.<sup>64</sup>

Ainda é observado no discurso dessa edição o *graffiti* como agente transformador de pessoas, como propõe o texto de *Fredone*. Ou ainda como capaz de mudar o entorno, como sugere *Renato Ren*. A *harmonia* citada por *Ren* pode se referir tanto aos aspectos estéticos como cores e formas, quanto aos aspectos sociais proporcionados pela cultura *Hip Hop* e pelo *graffiti*.

A partir de 2003, a realização de eventos e oficinas de *graffiti* foi um fator importante para que o discurso de transformação social encontrado nos *fanzines* pudesse ser observado na interação entre a linguagem artística e o contexto social. Além disso, essas ações contribuíram para a divulgação das produções de *graffiti* no Estado. O *Multirão ao vivo e a cores* é um desses eventos reconhecidos como importante no percurso histórico do *graffiti* capixaba. A proposta desse tipo de ação é organizar um encontro de grafiteiros em determinado local para produzirem juntos em interação e com o consentimento da comunidade. Em 2007 esse evento ocorreu mensalmente, com a participação de *DJs*, *MCs*, *BBOYS* e skatistas, o que promoveu a união de elementos importantes da cultura *Hip Hop*, da qual o *graffiti* é uma linguagem integrante. Em 2008 e 2009 este evento passou a ocorrer anualmente, mas apresentou algumas inovações. Os participantes, além de produzirem seus trabalhos eram estimulados a discutirem sobre arte e *graffiti* através de debates e exibição de vídeos. Em 2010, *Fredone Fone*, idealizou e organizou a *Semana do Graffiti - ES*. Além de debates, projeção de filmes, documentários, performances, exposições, os grafiteiros se mobilizaram para interferir em uma comunidade da cidade de Vitória denominada *Jaburu*. Em vez de pintarem em um único e extenso muro, os participantes trabalharam em diferentes residências do local.

---

<sup>64</sup> Texto encontrado na sexta edição do fanzine denominado Emético zine (antigo *Bombardeiozine*).

As oficinas realizadas nos últimos anos também apresentaram algumas mudanças conceituais, visto que os conteúdos ensinados nessas ocasiões não só passaram a envolver a técnica da linguagem, mas também proporcionaram momentos e vivências que estimulavam os participantes a pensar sobre a história do *graffiti* e a observar criticamente as produções no espaço urbano. Os escritores capixabas acreditam que essa mudança conceitual é de fundamental importância para que o *graffiti* não se afaste de sua origem contestatória e revolucionária.

Nesse sentido, existiu uma preocupação constante nos grafiteiros capixabas em realizar ações voltadas para o público infantojuvenil. Dessa forma, eles suprem uma necessidade crítica da periferia: a falta de acesso à cultura. As ações educativas, além de oferecer possibilidades de agregar conhecimentos técnicos e conceituais sobre o *graffiti*, configuraram um espaço de expressão artística. A figura 101 é o registro fotográfico da primeira oficina organizada por *Fredone Fone*. "Eu e um amigo tomamos a iniciativa de começar algo aqui no bairro onde moro. O espaço ficava no ponto final de uma região que surgiu de invasões." Além de suprir as necessidades de ações sociais que deveriam ser oferecidas pelo poder público, as oficinas de *graffiti* configuram-se como locais de formação dos grafiteiros. Os dois jovens retratados na fotografia, *Canela* e *Samuka*, atuaram, posteriormente, na cena do *graffiti* capixaba.

Fig 104 - *Canela*, *Samuka* e crianças em uma oficina de graffiti, Serra, 2001



Fonte: acervo de Fredone Fone

A continuidade dessa proposta pode ser observada atualmente no *Projeto Latinta*, idealizado também por *Fredone Fone*. O objetivo do grafiteiro é promover a interação e a troca de conhecimento entre artistas da América Latina. O intercâmbio é feito por meio de *residências artísticas* que são estratégias utilizadas no âmbito artístico contemporâneo para promover a criação, a experimentação e a troca. O aspecto fundamental da residência é o deslocamento e a mudança do contexto habitual do artista para um espaço novo que gera modificações em sua produção. O projeto já ocorreu em diferentes países da América Latina, mas, nessa edição de 2015, o objetivo de *Fredone Fone* foi direcionar a ocorrência das *residências artísticas* para a região onde mora: *Serra Dourada*, no município de Serra. Atualmente, o projeto recebe o grafiteiro paulista *Cena7* que em entrevista cedida a um programa local, afirmou:

Todo intercâmbio enriquece. Eu venho com uma carga, eu levo um pouco e deixo um pouco. E é assim que a gente vive. Acho que ninguém é só. A gente só existe porque existe o outro e essa troca. (Entrevista realizada pelo programa *Ponto Cult* do SBT, no dia 28 de outubro de 2015)

A postura de interação é fundamental para um projeto de *residência artística*. As trocas estabelecidas funcionam para os sujeitos do local, como oportunidade de participação em ações que geram reflexão e ação sobre a criação artística e cultural. Ao falar da importância social do projeto, *Fredone Fone* pontuou o movimento circular do conhecimento promovido pelos intercâmbios mobilizados pelo *Latinta* e experimentados pelo artista em suas vivências pessoais e profissionais:

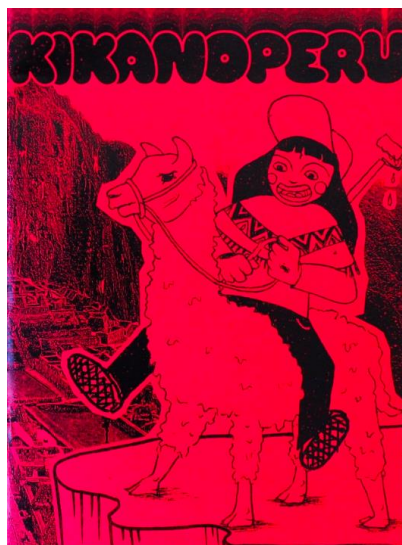
Eu não tive muitas coisas chegando até mim. Eu tive que sair para buscá-las. E sair para buscar é um movimento muito importante para pensar o mundo de forma diferente. E com isso trazer coisas que eu conheci e pessoas que eu conheci. Pouquíssimas coisas chegam aqui, principalmente espaços culturais. Aí o *Latinta* tenta se aproximar trazendo mais coisas, somando, compartilhando e também absorvendo as coisas daqui. (Entrevista realizada pelo programa *Ponto Cult* do SBT, no dia 28 de outubro de 2015)

É importante enfatizar o papel do *Instituto TamoJunto* para o movimento da cultura urbana na cidade. A associação sem fins lucrativos foi idealizada e criada pelos próprios

sujeitos que participam e atuam no movimento *Hip Hop* da Grande Vitória. Atuando na cidade desde 2011, a instituição tem por objetivo mobilizar e organizar eventos, oficinas e projetos visando a potencializar ações no âmbito artístico e cultural na sociedade e em interação com os coletivos juvenis. Além de apoiar projetos de skatistas, DJs, MCs e grafiteiros, como, por exemplo o Projeto *Latinta*, citado anteriormente, o *Instituto Tamojunto* promove projetos na área da literatura urbana, teatro e publicações de revistas, como foi o caso da *Noix por Noix* que apresenta no conteúdo de suas três edições questões relacionada à cultura urbana. O discurso da publicação era apresentado em seu título que remete ao seu diferencial: os autores das matérias apresentadas eram envolvidos com as produções artísticas e culturais sobre as quais eles abordavam. A revista não é mais editada, mas foi importante no percurso histórico do *graffiti* capixaba.

Atualmente, apesar da facilidade e da rapidez das redes sociais, as publicações na área não foram substituídas totalmente por *blogs* e *perfis*. Tanto os *fanzines* quanto as revistas continuam contribuindo para a divulgação e a compreensão dessa linguagem artística. A diferença é que as edições possuem a versão impressa e digital. A grafiteira *Kika* possui um *fanzine* denominado *Kika no Peru*<sup>65</sup> que é divulgado na *internet*, mas possui sua versão impressa.

Fig 105 - Capa da versão impressa do *fanzine Kika no Peru*. Vitória 2015



Fonte: acervo da artista

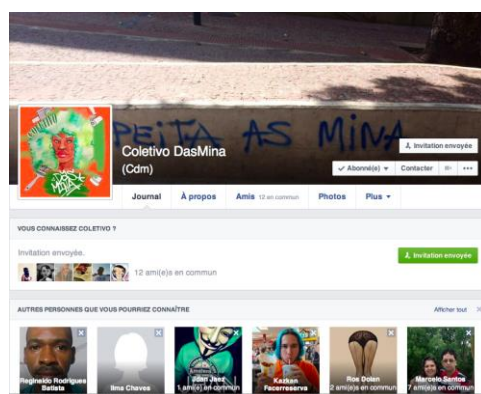
---

<sup>65</sup> O *fanzine* aborda a sua experiência e sua produção artística realizada em uma viagem feita ao Peru



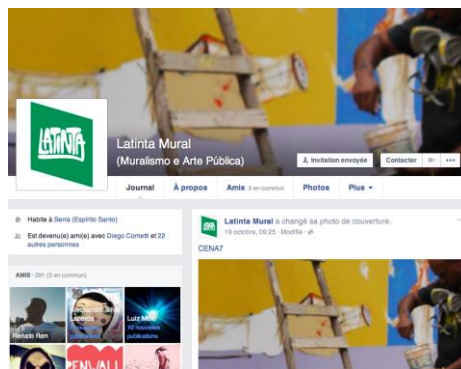
No entanto a facilidade de acesso às tecnologias, principalmente a *Internet* e as câmeras digitais, são apontados pelos produtores de *graffiti* do Estado como fatores importantes para a intensificação do registro e da comunicação entre os grafiteiros. O registro digital é menos dispendioso que o registro analógico e a troca de ideias, e a exposição das imagens produzidas é intensificada pelo acesso à *internet*. A figura 103 e a figura 104 mostram o perfil no *Facebook* do projeto *Latinta* apresentado anteriormente e do *Coletivo das Mina*, crew formada por grafiteiras que atuam na cidade de Vitória. O espaço é utilizado para a divulgação dos trabalhos e para troca de ideias que envolvem suas produções artísticas.

Figura 106 - capa do perfil do *Coletivo das Mina*.



Fonte: <https://www.facebook.com/ColetivoDasMinaOficial>

Fig 107 - Capa do perfil *Latinta*.



Fonte: <https://www.facebook.com/latinta>

A análise dos enunciados produzidos pelos grafiteiros apontou aspectos importante para a história do *graffiti* em Vitória. Ao relacionar-se o discurso encontrado no início do movimento artístico com o presente, constata-se que a preocupação com as diferenças sociais e culturais entre centro e periferia permanece nas ações dos grafiteiros na atualidade. O artista urbano *Fredone Fone* participou de exposições e residências artísticas na América Latina e na Europa, mas, ao voltar, direciona suas ações para o local onde cresceu e viveu. A região permanece sem oferta de acesso artístico e cultural à população, portanto ainda necessita do *graffiti* "transformando o pensamento", interagindo e absorvendo, como sugeriu *Renato Ren* anteriormente. A atuação de mulheres no movimento é outra mudança importante observada no contexto capixaba. Constata-se a atuação frequente de movimentos feministas contemporâneos que encontraram na linguagem do *graffiti* um espaço de expressão e divulgação de seus valores.

Finalizando, destaco o surgimento de espaços culturais voltados para a cultura urbana e o *graffiti*. A galeria *Prego* localizada em Vila Velha, município da Grande Vitória oferece aos artistas um local para exposição, compra de obras e produtos e promove eventos para encontros, trocas de ideias e apresentações musicais.

Fig 108 - Capa do perfil do *Espaço de Arte Prego* no Facebook



Fonte: <https://www.facebook.com/latinta>

O olhar sobre a história do *graffiti* da cidade de Vitória buscou compreender o processo a partir dos discursos encontrados em enunciados produzidos pelos grafiteiros: fotografias, produções artísticas, *fanzines*, eventos e projetos. A leitura foi direcionada para as relações estabelecidas entre o *graffiti* e seus autores. Visando a complementar o panorama histórico apresentado, a leitura de imagem apresenta a seguir um circuito visual das imagens da arte urbana na cidade de Vitória, analisando a relação entre as produções artísticas e o espectador, buscando verificar como ocorre a interação entre imagem e espaço urbano.

### 6.3 PELAS RUAS DE VITÓRIA: O *GRAFFITI* E A CIDADE

As imagens apresentadas a seguir são resultado do ensaio fotográfico previsto como um dos procedimentos para produção de dados conforme descrito na abordagem teórico-metodológica da pesquisa. As fotografias foram realizadas de 2012 a 2015 no espaço urbano da cidade de Vitória/ES. Nesse processo constata-se que a construção desses enunciados pelos grafiteiros visava a atingir dois objetivos principais: 1) Provocar no espectador efeitos de impacto para a difusão do conceito, ideia ou marca do grafiteiro; 2) Transformar, alterar, intervir no cenário urbano. As maneiras de atingir tais metas são diversificadas, gerando produções artísticas singulares. Dessa forma, no circuito visual que será apresentado a seguir, buscou-se destacar nas imagens as diferentes *formas de enunciação* encontradas nos *enunciados* imagéticos e textuais do *graffiti* de Vitória, que interagem com o espectador e com o espaço urbano.

Ao utilizar a cidade como suporte, o *graffiti* situa-se em um ambiente visual altamente povoado. Em busca de estabelecer um diálogo com o espectador, essas produções competem com outras imagens: placas de trânsito, *outdoors*, vitrines, placas de lojas, e etc. No entanto o *graffiti* gera uma interrupção da continuidade planejada do espaço urbano e provoca o espectador podendo gerar diferentes reações como admiração, indignação ou indiferença.

Figura 109 – Muro com graffiti e outdoor na avenida Rio Branco. Vitória. 2012



Fonte: acervo da autora.

As imagens da arte urbana constituem-se em enunciados ou conjuntos de proposições organizados por um enunciador, o grafiteiro. Este se dirige a um enunciatário duplo, no caso do *graffiti*. Essa duplicidade se deve ao fato de que a produção no universo do *graffiti* se dirige ao espectador urbano e aos grafiteiros que pertencem a esse universo cultural específico. Tais sujeitos percebem as imagens de forma diferenciada do espectador comum, visto que entendem e utilizam os códigos e símbolos da linguagem do *graffiti*. Entendendo o *graffiti* como um mediador entre os *sentidos e valores* do grafiteiro e o espectador urbano, encontramos propostas em que a imagem ou o texto olham e falam ao seu interlocutor:

Figura 110 - *Fome de tudo*. Autor desconhecido. Jardim da Penha, Vitória, 2015



Fonte: acervo da autora

Figura 111 – *Seja vegetariano* – Levi Casado Crew. Enseada do Suá, Vitória, 2012.



Fonte: acervo da autora

Fig 112 – *Você existe?*. Artista desconhecido. Praça dos namorados, Vitória, 2012



Fonte: acervo da autora

Na sequência das três imagens (figuras 110, 111 e 112) os enunciados apresentam respectivamente uma afirmação, uma sugestão e uma pergunta. Embora exista um entendimento claro e direto entre a ideia do grafiteiro e o espectador urbano, existem gradações do envolvimento com o espectador. *Fome de tudo* é um posicionamento que não pede participação do leitor, já na imagem de *Levi Casado*, o envolvimento se torna maior devido à presença dos balões e à presença implícita do interlocutor. No enunciado

*Você existe?* A interação entre o *graffiti* e o espectador é maior, pois uma questão é apresentada, exigindo um posicionamento do leitor.

No entanto a linguagem dos muros pode assumir posturas de embate. As figuras 113 e 114 geram uma confrontação e reflexões em torno de questões relacionadas ao gênero e a críticas no âmbito da religião.

Fig 113 - *Jesus*. autor desconhecido. Jardim da Penha. Vitória, 2015.



Fonte: acervo da autora

Fig 114 - *Ei machista meu orgasmo é uma delicia*. Autor desconhecido. Centro de Vitória, 2015



Fonte: Acervo da autora

Ao analisar as cinco imagens apresentadas, constata-se que tais produções urbanas possuem em comum a utilização de enunciados verbais, no entanto apresentam *formas de enunciação* diferentes na relação com o espectador. Todas as imagens estabelecem um diálogo provocativo com o espectador em diferentes graus de intensidade. A afirmação constata; o balão apresenta uma sugestão; a pergunta da figura 112 gera uma reflexão sobre uma questão ampla; ao contrário, a pergunta da figura 113 problematiza um assunto específico que a sociedade discute de forma recorrente. A sequência de imagens finaliza com a figura 114 que apresenta uma interpelação direta que provoca o embate e a polêmica com a presença explícita do discurso dos movimentos feministas.

O espaço urbano de Vitória apresenta também imagens que intrigam o espectador por apresentar uma *forma de enunciação* hermética. Na figura 115, a obra de Renato Ren apresenta símbolos - positivo e negativo - que podem ser familiares ao olhar, mas a forma insólita de utilização desses elementos provoca dúvidas. É um rosto? São olhos e bocas? Assim, nessa imagem, observamos que, no diálogo com a cidade, existem espaços para o espectador criar, pois ela oferece a possibilidade de leituras individuais. A figura 116 apresenta *um enunciado verbo-visual* que também abre possibilidades para as interpretações do espectador. O enunciado verbal dialoga com a imagem da linha que percorre todo o muro. Apesar de o autor não ter inserido a interrogação, a frase configura-se como uma questão. Até onde vai a linha? Até onde vai determinada situação? Até onde você pode ir?

Ao contrário, algumas imagens se afastam de um discurso sugestivo e se aproximam mais diretamente do espectador. Nas figuras 117 e 118, o artista vai provocar o diálogo pelo uso de formas e cores extravagantes, exageradas ou distorcidas. No caso da primeira, ainda existe um outro elemento: a postura corporal e a expressão facial provocante são voltadas para o espectador gerando uma aproximação ainda maior.

Figura 115 – *Sem título*. Renaro Ren. Av. Rio Branco. Vitória, 2012



Fonte: acervo da autora

Figura 116 - *Até onde vai!* Autor desconhecido. Jardim da Penha, Vitória, 2015



Fonte: acervo da autora



Figura 117. – *Sem título*. Somall e AQI. Av. Beira Mar, 2012



Fonte: acervo da autora

Figura 118 – *Sem título*. Giu Dias. Av Dante Michelini, 2012



Fonte: acervo da autora

Na construção das imagens do *graffiti* da cidade de Vitória, constata-se que os recursos naturalistas são utilizados como forma de diálogo com o espectador (figura 119). Ao contrário dos enunciados anteriores, a aproximação com o real e olhar pacífico em

direção à cidade são a *forma de enunciação* utilizada pelo artista para dialogar com o espaço urbano. A figura 120 apresenta outra produção do grafiteiro *Fagundes* na qual o olhar da personagem é modificado em relação à figura anterior. A personagem ganha contornos sedutores ao direcionar seu olhar para o espectador.

Figura 119 . Sem título, Fagundes. Praça dos Namorados, 2012



Fonte: acervo da autora

Figura 120. Sem título. Fagundes. Mata da Praia, Vitória 2015



Fonte: acervo da autora

As formas das personagens femininas encontradas no espaço urbano de Vitória podem ser construídas também por meio de linhas simplificadas, distanciando-se da proposta de *Fagundes*. As figuras 121 e 122 apresentam esses aspectos, nos quais a ênfase das cores e das formas são os elementos predominantes da *forma de enunciação* dos artistas para estabelecer o diálogo com o espectador.

Figura121 - Sem título. Autor desconhecido. Jardim Camburi, Vitória, 2015



Fonte: acervo da autora

Figura 122 - Sem título. Autor desconhecido. Jardim Camburi, Vitória, 2015



Fonte: acervo da autora

Nesse percurso visual observa-se ainda que as imagens estabelecem conexões plásticas e físicas com a cidade e com outros grafiteiros. Como seu suporte é a rua e não são consideradas oficiais, legitimadas ou protegidas, as imagens do *graffiti* sofrem transformações no espaço urbano, ou seja: o diálogo também ocorre por meio dessas interferências que a cidade produz nas imagens, feitas pela necessidade que o cotidiano impõe, de forma provocativa ou intencional.

Figura 123 – Sem título. Fredone Fone. Centro de Vitória, 2012



Fonte: acervo da autora

Figura 124 – Sem título. Fredone Fone. Centro de Vitória, 2012



Fonte: acervo da autora.

Observa-se na figura 123 uma produção de trabalho de *Fredone Fone* no centro da cidade de Vitória. A figura 124 é a continuação da mesma produção, no entanto observamos que uma porta foi construída posteriormente. Dessa forma, a cidade ressignificou e reconstruiu a imagem inicial. Em alguns casos as interferências são feitas pelos próprios grafiteiros, como podemos observar nas figuras 125 e 126. De forma anônima, um artista

urbano modificou a imagem original passando, de forma sistemática, uma fina camada transparente de tinta branca no olhos das figuras representadas. Nesse caso, o discurso é estabelecido pela quebra das convenções e das regras; é uma ato de rebeldia que utiliza como suporte uma produção artística também rebelde em sua origem.

Figura 125 – Sem título. Moska. Vitória, Praia de Camburi, Vitória, 2012.



Fonte: acervo da autora

Figura 126. Sem título. Alexandre GRD. Praia de Camburi, Vitória, 2012



Fonte: acervo da autora

Apesar de existir um código de ética entre os artistas urbanos de não *atropelar*<sup>66</sup> os trabalhos de outros grafiteiros, esse ato ocorre no contexto do *graffiti* de forma recorrente. Outro exemplo de *atropelo* ocorrido na cidade foi observado em um muro de um edifício residencial. No muro em questão, havia diversos *tags* colocados de forma aleatória no suporte urbano. Os moradores do condomínio convidaram alguns grafiteiros para cobrir com *Bombs* coloridos as assinaturas *pichadas* no muro, ou seja, de acordo com o código de ética, os *tags* que estavam ali anteriormente foram *atropelados*.

Em revanche, os grafiteiros cobriram o muro com tinta preta e escreveram novas assinaturas, como se pode observar na figura 127. Atualmente, a mesma *crew* que pintou o muro de preto, denominada *Comando Jardim*, produziu uma pintura cobrindo todo o espaço do muro com assinaturas elaboradas em estilo *wildstyle* - letras retorcidas e de forma elaborada (figura 128). Essa última configuração do local aponta a existência de processos dialógicos entre os grafiteiros de diferentes *crews* e destes últimos com os donos do muro. A *forma de enunciação* dos enunciados verbais expostos no muro analisado relaciona-se com a transformação e a efemeridade. Tais aspectos é que assumem o protagonismo das produções naquele local, ao dialogarem com o espectador urbano que presenciou as metamorfoses ocorridas no muro ao longo do tempo.

Figura 127 - Muro pintado de preto após o atropelo. Jardim da Penha, Vitória, 2014



Fonte: acervo da autora

<sup>66</sup> Gíria da linguagem do *graffiti* que significa produzir em cima do trabalho de outro grafiteiro.

Figura 128 - Muro elaborado com assinaturas em estilo *wildstyle*.  
Jardim da Penha, Vitória, 2015



Fonte: acervo da autora

O *graffiti* na cidade de Vitória apresenta também produções nas quais a interação com os elementos do espaço urbano contribui na construção da obra. A figura 129 apresenta uma produção do artista urbano *Moska*, na qual um elemento do espaço urbano é incorporado de maneira propositada em sua produção. Esse recurso utilizado nessa imagem é o aspecto predominante em sua *forma de enunciação* do grafiteiro para estabelecer um diálogo com a cidade e com o espectador.

Figura 129 - Sem título. Moska. Jardim da Penha, Vitória, 2015



Fonte: acervo da autora

Finalizando esse circuito visual pelo espaço urbano de Vitória, é importante enfatizar o papel importante que assume a figura do dono do muro nesse processo dialógico do *graffiti* com o espaço urbano. Constatei, na análise das produções da arte urbana na cidade, que os grafiteiros, além de produzirem em locais não autorizados, desenvolvem seus trabalhos encomendados pelos donos do muro. Dessa forma, os artistas urbanos elaboram suas pinturas em espaços comerciais privilegiados, impactantes e com alto poder de visibilidade, aspectos importantes para os artistas urbanos. Ao desenvolver trabalhos comerciais, os grafiteiros da cidade aumentam as possibilidades de encontro do *graffiti* com o espectador no espaço urbano. Assim, as interações visuais ocorrem de maneira mais frequente do que se esses artistas limitassem suas produções aos muros proibidos de Vitória.

Tal aspecto é controverso no contexto do *graffiti*, pois existem grafiteiros que fazem intervenções em muros proibidos, buscando enfatizar o aspecto contraventor que, como foi visto, está presente nos primórdios da história da arte urbana. No entanto os argumentos em defesa das produções de *graffiti* feitas por encomenda estão presentes nesse debate. Um dos fatores refere-se à possibilidade oferecida ao grafiteiro de trabalhar na área artística, mesmo que tais pinturas comerciais se distanciem da proposta de rebeldia e contestação valorizadas pelos escritores urbanos.

Figura 130 - Moska. *Sem título*. Mural elaborado para a loja *Politintas*. Vitória, 2015.



Fonte: acervo da autora



Figura 131 - *Ficore*. Mural na Casa Cor 2015. Vitória, 2015



Fonte: Acervo do artista

Esse percurso inicial pelas imagens nos muros das ruas de Vitória visou a preparar o olhar para um maior aprofundamento sobre o tema. Antes, porém, proponho uma breve retomada do caminho percorrido. Em síntese, observa-se que a elaboração da leitura de imagem do *graffiti* de Vitória, a partir do conceito de dialogismo proposto por Bakhtin foi construída visando a percorrer as imagens do âmbito universal para o singular. Da compreensão da arte urbana mundial e nacional, atingimos a esfera singularizada de tal linguagem em um contexto específico. Prosseguindo nessa dinâmica, enfatizo que uma proposta de leitura de imagem na perspectiva bakhtiniana deve contemplar o pressuposto teórico básico defendido pelo autor e pelo Círculo: "Um olhar que interpreta o diálogo não poderia esquecer que o diálogo se dá entre sujeitos concretos e únicos" (MENDONÇA, 2012, p. 115). Portanto apresento a seguir os artistas urbanos capixabas que, por meio de suas produções e de suas histórias, contribuíram para a compreensão do discurso do *graffiti*.

#### 6.4 AS VOZES NOS MUROS: CONVERSAS E HISTÓRIAS

A interação de diferentes singularidades culturais ou individuais é importante para aprofundarmos o conhecimento sobre determinada linguagem. A partir da leitura das

produções de quatro grafiteiros atuantes na cidade de Vitória, busco compreender *as marcas da enunciação* desses sujeitos situados em um lugar histórico e social específico. É importante enfatizar que a elaboração da leitura de imagem proposta foi construída em interação constante com os artistas urbanos que participaram do processo da pesquisa por meio de suas produções, do conhecimento sobre o tema, de suas memórias, dos seus documentos, de suas fotografias e, finalmente, de suas histórias que apresento a seguir.

A leitura de suas produções visou a entender seus projetos discursivos em meio às diversas intenções e vozes encontradas na linguagem do *graffiti* como um todo: "Le langage n'est pas un milieu neutre. Il ne devient pas aisément, librement, la propriété du locuteur. Il est peuplé et surpeuplé d'intentions et accents, c'est un processus ardu e complexe" (BAKHTIN, 1978, p. 115).<sup>67</sup> Apresento a seguir os resultados de uma série de entrevistas realizadas com quatro artistas urbanos da cidade de Vitória: *Ficore*, *Devil*, *Fredone* e *Kika*.

#### **6.4.1 Conversas em torno de um beco**

O primeiro diálogo, ocorrido em 27 de fevereiro de 2015, foi realizado com a presença de Breno Góes Kalic, o *Ficore*. O local escolhido foi o espaço urbano, precisamente em Jardim Camburi, bairro mais populoso do estado, de intensa produção de *graffiti*, onde o artista foi criado e vive até hoje. Foi no condomínio *Village Camburi*, em frente à sua recente produção artística, *Raízes de cor*, que conversamos durante três horas sobre sua produção urbana. Antes de avançar nas considerações sobre a entrevista, apresento a seguir alguns aspectos de sua obra que podem contribuir para a compreensão das *marcas de enunciação* do artista.

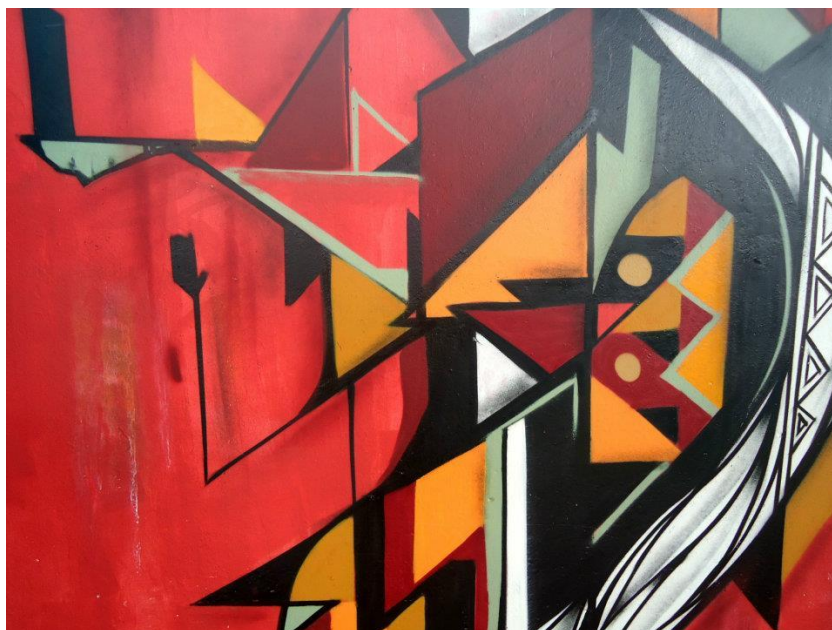
*Ficore*, elabora sua figura humana a partir dos elementos da natureza que ainda resistem nos espaços urbanos: troncos de árvores, raízes, folhas e escamas. Sua figura humana é carregada de valores espirituais que se relacionam com a natureza, o movimento em equilíbrio e a transformação. Os *gomos* são suas formas estéticas recorrentes,

---

<sup>67</sup> A linguagem não é um meio neutro. Ela não se torna facilmente, livremente, a propriedade do locutor. Ela é povoada e superpovoada de intenções estrangeiras. Dominá-la e submetê-la às suas intenções e sotaques, é um processo árduo e complexo.

assemelham-se às raízes expostas nos troncos de árvores que nos aproximam da natureza ou de veias e fibras musculares que remetem ao corpo humano. O artista aproxima em suas imagens os aspectos da natureza e do humano, propondo uma fusão entre os dois elementos que, na visão de *Ficore*, não são antagônicos, mas complementares.

Figura 132 – Ficore. *Sem título*. Vitória, 2015



Fonte: acervo do artista

Figura 133 – Ficore. *Homenagem ao samba*. Vitória, 2015



Fonte: acervo do artista

A presença constante desse elemento não impede que o artista exercite a liberdade em seu processo de criação. Em diferentes trabalhos constata-se os *gomos* como a marca do grafiteiro, que na construção das imagens são transformados e adaptados a cada novo trabalho. Na figura 130, o artista faz uma homenagem ao samba e insere instrumentos musicais que são referências para esse ritmo musical. A figura humana está integrada aos outros elementos da obra que se alternam, em sintonia, entre formas orgânicas e geométricas. As cores escolhidas não criam contrastes importantes, como o observado nos *gomos* que são representados frequentemente em preto e branco. Os aspectos formais da obra remetem ao discurso do artista que está inserido nas questões que debatem a relação do homem com a natureza. Esse aspecto está presente também em seu trabalho *Raízes da cor* que abordaremos a seguir.

O painel apresenta duas figuras humanas, um guerreiro e uma criança, misturados no espaço pictórico com animais do continente africano, como leões, tigres, girafas e elefantes. A obra estática ganha movimento pela explicação do artista: a criança, um morador da comunidade na atualidade, toca um tambor, e esse ato evoca os elementos de sua ancestralidade: a África com sua fauna, flora e seu povo guerreiro.

Segundo o artista, o projeto dessa obra surgiu de maneira descompromissada e se tornou uma produção grandiosa no decorrer do processo, exigindo uma dedicação intensa do artista durante quatro meses. O início do processo começou quando uma emissora de televisão sugeriu que ele fizesse um *graffiti* durante uma matéria jornalística sobre sua produção. Dessa forma, o artista escolheu aquele beco dentro do condomínio *Village* em Jardim Camburi, local que fazia parte de sua memória afetiva e que, na atualidade, se transformou em um espaço abandonado, frequentado por traficantes e usuários de drogas. Iniciou o trabalho com uma pequena pintura, uma imagem de um leão. A dona do prédio, ao perceber aquela ação nos fundos de sua casa, questionou o grafiteiro que alegou estar fazendo uma produção artística. A senhora, ao observar a imagem no muro, disse que a sorte dele é que ela havia gostado muito da pintura, autorizando assim a continuação do trabalho. Com a movimentação positiva naquele lugar provocada pela atuação do grafiteiro, os moradores sugeriram que ele fizesse o muro todo, ou seja, a parte lateral da parede do edifício.

Figura 134 - *Ficore*. Raízes de cor. Vitória, 2015.



Fonte: acervo da autora

Figura 135 - *Ficore*. Raízes de cor. Vitória, 2015.



Fonte: acervo da autora

Figura 136 - *Ficore*. Raízes de cor. Vitória, 2015.



Fonte: acervo da autora

Fazer uma intervenção urbana em grande escala na sua cidade era um desejo antigo do artista, assim como havia feito em sua residência artística<sup>68</sup> ocorrida em 2013 na Itália e na Inglaterra. A partir dessa sugestão dos moradores, *Ficore* foi em busca de um patrocínio em lojas de tintas e em uma empresa de andaimes. Com a ajuda financeira, e com o apoio de amigos e moradores do local, a obra foi sendo concretizada.

Em um processo de criação longo que se realiza no espaço urbano, é inevitável que a participação dos moradores seja intensa. Na obra *Raízes de cor*, o artista relatou que,

---

<sup>68</sup> O artista realizou esta residência artística na Europa patrocinado pela prefeitura de Vitória, por meio do edital de locomoção oferecido aos artistas capixabas.

além de uma ajuda prática, como montar os andaimes ou rebocar a parede, *Ficore* contou com participações no âmbito conceitual da obra. A figura de um pássaro presente no mural, por exemplo, foi uma sugestão de uma moradora do bairro. Sempre que passava pelo local ela dizia ao artista que havia muitos animais da terra e que era preciso colocar um representante do ar. A persistência da senhora em defender sua ideia, convenceu o artista que adicionou um pássaro ao projeto original. Além disso, o guerreiro presente na obra foi inspirado em um morador do bairro, o *Thiaguinho*, amigo do artista, que venceu a luta contra as drogas. *Ficore* relata que, no processo de construção do personagem, teve a intenção de representar alguma figura histórica para criar a imagem, no entanto percebeu que seu *guerreiro urbano* estava ao seu lado. Percebe-se, assim, que a *forma de enunciação* do artista é construída no contato com os moradores do local e a dona do muro. Esse aspecto é recorrente na linguagem do *graffiti*, no entanto nem sempre ela ocorre de forma determinante, como foi o caso da obra *Raízes da cor*. Além disso, a interação com as histórias dos sujeitos daquele bairro apresenta um protagonismo no processo de criação do artista urbano.

O domínio técnico alcançado e os aspectos conceituais e sociais que giram em torno da obra de *Ficore* estão distantes de seus primeiros *tags* feitos no caminho da escola para casa, quando ainda era adolescente. Nessa época, seu olhar atento para o espaço urbano já percebia as assinaturas dos primeiros grafiteiros da cidade. A geração dos anos 1990 já atuava em Jardim Camburi representada por nomes como *Invazor*, *Croni*, *Nuk* e *Celo*. No entanto sua maturidade artística não afastou "a febre e a sede de fazer um *vandal*" ou seja: as intervenções não autorizadas, como um *bomb* ou um *tag*, vão sempre existir no percurso do artista urbano, retornando assim àquela adrenalina que motivou suas primeiras assinaturas na juventude.

A dicotomia postulada e enfatizada pelo senso comum entre *graffiti* e *pixação* é menos significativa no universo da rua. A mídia contribui para uma compreensão superficial dessa manifestação urbana enfatizando a oposição entre as duas esferas da arte urbana. A principal emissora de televisão da cidade de Vitória apresentou no dia doze de novembro de 2013 uma matéria intitulada "Conheça a diferença entre *graffiti* e *pixação*". O conteúdo da matéria mostrou inicialmente o ponto de vista da população que demonstra indignação em relação à *pixação* e admira as produções de *graffiti*, referidas pela jornalista como "artísticas" ou "bem pintadas".

Figura 137 - Matéria de *A Gazeta* sobre a diferença entre *Graffiti* e *Pixação*



Fonte: <http://globoTV.globo.com>

Ao chamar a repórter que fazia a entrevista ao vivo com o artista plástico, a jornalista no estúdio pergunta a sua colega na rua: "A gente pode chamar esse artista de grafiteiro ou ele vai ficar bravo?" Sem explicar o motivo de tal pergunta, a jornalista enfatiza o preconceito em relação aos artistas urbanos e demonstra pouco entendimento em relação ao tema.

De acordo com *Ficore*, a própria cena da arte urbana capixaba é segmentada e apresenta divergências em relação ao assunto *graffiti/pixação*. O artista afirmou que existem *escritores* que só produzem em muros autorizados, outros que só fazem *bomb*, *tag* e acreditam que o *graffiti* não pode ser autorizado, devendo permanecer na ilegalidade. Um terceiro segmento produz tanto *vandal* quanto murais com a permissão ou patrocínio de instituições e lojas comerciais. Alguns escritores trabalham em áreas que não se aproximam da arte ou do *graffiti*, ou seja, não usam suas produções urbanas como forma de ganhar dinheiro. Em oposição a essa ideia, existem grafiteiros que buscam estratégias de viver de suas produções artísticas, seja levando suas imagens para as galerias de arte, seja concorrendo em editais públicos para produzir em locais autorizados.

Percebo que o movimento do *graffiti* em Vitória, assim como em uma escala mundial, não possui uma única voz. Buscar um consenso entre seus criadores sobre a definição de suas produções urbanas é um procedimento que afastaria essa manifestação de seu



propósito e dos pressupostos da arte contemporânea. Dessa forma, percebo que, dentro do próprio movimento do *graffiti*, as fronteiras são abertas entre os diferentes segmentos, provocando a existência e a convivência de identidades contraditórias e inacabadas. As diferenças são observadas também no âmbito da história de vida dos escritores urbanos. Afirmar que o movimento do *graffiti* é sustentado conceitualmente por uma revolta da periferia não se justifica, visto que, atualmente, a autoria das produções artísticas no espaço urbano é oriunda de diferentes classes sociais e permeada por uma pluralidade de intenções e objetivos.

Durante o trabalho de campo, alguns diálogos improvisados e espontâneos surgiram no processo, pois fotografar os *graffitis* no espaço urbano gera curiosidade nas pessoas. Algumas ficavam olhando provalvemente procurando entender o motivo do meu interesse. Outras perguntaram de maneira direta: "Por que você está fotografando isso?" ou ainda: "Você gosta disso?" "Você acha que é vandalismo?" Essas interações permitiram destacar alguns aspectos percebidos da relação entre o espectador urbano e o *graffiti*. Primeiro, a população de maneira geral é simpatizante do *graffiti* e rejeita a *pixação*. No entanto, até mesmo o *pixo* pode ser aceito, desde que seu conteúdo provoque uma aproximação com o espectador. Que história é essa?

#### **6.4.2 Conversas em torno de um muro**

O desenvolvimento dessa história envolveu alguns diálogos anteriores que contribuíram para a construção dessa análise. O primeiro estabelecido com a pesquisadora Tuani Guimarães de Ávila Augusto que investiga, no âmbito da antropologia, a *pichação* em Vitória. Durante nossas conversas sobre a linguagem do *graffiti*, ela relatou uma história interessante sobre um muro da *Companhia Vale do Rio Doce* que havia sido pichado recentemente. Em um segundo encontro, partimos para uma pesquisa de campo no bairro de Jardim Camburi para analisar e registrar as produções de *graffiti* naquela região e fotografar o muro citado pela pesquisadora. No entanto, durante o registro fotográfico do muro da *Vale*, surgiram alguns diálogos espontâneos e significativos com a população local que mostraram que mesmo o *pixo* pode ser aceito, desde que seu conteúdo provoque uma aproximação com o espectador. Veremos então, como esta história se desenvolveu.

O muro que pertence a empresa, foi autorizado e cedido para *Alecs, Giu, Guilherme Favoreti e Nico* produzirem no local. No entanto, as pinturas ali elaboradas foram *atropeladas* ou seja, foram interferidas por uma *pichação*: *Chera rola* (Figura 138). Para entender de maneira aprofundada essa história, diálogos posteriores foram estabelecidos com o autor dessa pichação, *Devil*. Nessa roda de conversa, procura-se avançar a análise além da compreensão superficial da frase escrita no muro. Esse percurso analítico segue a pista do próprio pichador que afirma: "Um nome na parede não é apenas um nome na parede. Tem muito mais coisa por trás" (*Devil*.) Essa afirmação pode ser analisada a partir das contribuições de Bakhtin sobre os conceitos de *enunciado/enunciado concreto/enunciação*. Vejamos, então, os bastidores das palavras no muro, a partir dos diálogos com os moradores, com o contexto social, com o autor da *pixação* e com a teoria bakhtiniana.

Figura 138 - Alecs, Giu, Guilherme Favoreti, Nico e Bruno Devil. Sem título, 2015.



Fonte: acervo da autora

Antes da elaboração do mural de *graffiti* autorizada pela empresa, havia naquele muro um *bomb* de *Devil*, ou seja, uma assinatura elaborada com cores e formas feita pelo grafiteiro em 2013. A última letra do nome *Devil* continha a seguinte frase: *Pó preto até quando?* que se refere ao pó de minério emitido pela *Vale* que atinge o espaço urbano da capital capixaba. (Figura 139). A empresa, ao autorizar a pintura para o grupo de artistas urbanos, pintou o muro de preto, apagando assim produção de *Devil*. Essa ação eliminou a frase constrangedora e ao mesmo tempo associou à empresa a imagem de incentivadora da cultura urbana, estratégia de marketing utilizada de forma recorrente pelas instituições públicas e privadas.

Figura 139 - *Devil*. Sem título, 2013 *Bomb*, graffiti. Jardim Camburi. Vitória (ES).



Fonte: acervo de Devil

No entanto a empresa, desconhecendo a linguagem do *graffiti*, ignorou a existência de um código de ética estabelecido entre os grafiteiros. Conforme já esclarecido, essa regra estabelece que todo grafiteiro deve respeitar a produção do outro, não deve elaborar sua assinatura ou pintura em cima, acima ou muito próxima de outras produções. O escritor urbano que tiver seu nome apagado ou *atropelado* tem o direito de *cobrar*, ou seja, pixar algo por cima ou acima daquela produção. Observa-se na figura a resposta do grafiteiro no mural analisado. A frase antes restrita ao interior de uma letra, recebe nesta intervenção uma visibilidade significativa proporcionada pelo espaço ocupado ao longo do muro, pelo tamanho da letra e pelo contraste entre a grafia branca e o fundo preto do muro. A *pichação* questionadora provocou a empresa que, enquanto proprietária do local, apagou o enunciado polêmico e contestatório do grafiteiro. No entanto, *Devil* repetiu a ação e escreveu novamente a frase no muro. A *Companhia Vale do Rio Doce* respondeu novamente àquela ação e cobriu a frase preto pela segunda vez.

Figura 140 - Devil. *Pó preto até quando?* 2014. *Pichação*, graffiti. Vitória (ES).



Fonte: acervo do artista.

Diante desse fato, o grafiteiro resolveu mudar o conteúdo da frase e pichou a palavra *Chera rola*, que na gíria significa *babaca, otário*. Como era esperado pelo grafiteiro, a empresa não apagou o palavrão ofensivo escrito no mural. Essa atitude pode ser entendida da seguinte forma: a empresa não se importa com a *pichação* em si, mas com o conteúdo das palavras. O enunciado *Pó preto até quando?* é direcionado a um interlocutor principal, a *Companhia Vale do Rio Doce*. No entanto, nesse diálogo urbano iniciado pelo grafiteiro, os moradores da cidade, que sofrem as consequências da poluição gerada pela empresa, também são convocados a refletir sobre essa questão. Ao contrário, o enunciado *Chera rola* é menos direcionado a um interlocutor específico, portanto atinge menos a imagem da empresa.

A teoria bakhtiniana pode contribuir para o entendimento desse processo dialógico. O contexto que envolve os enunciados *Pó preto até quando?* e *Chera rola* é a *enuniação* que oferece àquela frase estável gramaticalmente seu caráter histórico, vivo e único. Retirado de seu contexto - o muro da empresa poluidora e a cidade de Vitória que recebe seus efeitos nocivos - o enunciado questionador de *Devil* perderia o sentido pleno. De acordo com Bakhtin, um projeto discursivo não pode se sustentar fora de suas esferas de produção. Ao ser analisado em sua concretude o enunciado/*pichação* faz sentido até mesmo para o espectador urbano que normalmente é contra os "atos de vandalismo". Vejamos então, como prossegue essa história em torno do muro.

Próximo ao muro, no momento da produção do ensaio fotográfico, havia uma residência cujos os moradores conversavam em frente a ela. Percebi que eles tinham um dos muros também grafitados pelos mesmos artistas que haviam pintado o mural da *Vale*. Ao pedir permissão para fotografar, os moradores pareciam orgulhosos da pintura e relataram que foram eles mesmos que pediram aos grafiteiros que pintassem o muro da casa. Os moradores perguntaram o motivo do registro fotográfico e, ao serem informados de que se tratava de uma pesquisa, tomaram a iniciativa de contar suas impressões e opiniões sobre aquele trabalho. Segundo os moradores, a empresa autorizou aquelas pinturas, mas depois "um idiota colocou aquilo lá", referindo-se à *pichação Chera rola de Devil*. No ponto de vista dos moradores, a prefeitura e a *Vale* deveriam liberar todo o viaduto - continuidade do muro grafitado - para ser pintado pelos artistas urbanos: "Pode ser até um desenho psicodélico, o que importa é que tenha cor e que fique bonito." Essa fala é recorrente no senso comum, que, como dito anteriormente, analisa a manifestação a partir do conceito de *belo* normalmente associado à arte. Todo o caráter questionador, provocador e crítico do discurso artístico não é valorizado por parte da população que observa o *graffiti*. A voz do morador do local é representativa da população em geral que aceita o *graffiti* desde que ele seja visualmente agradável. Quando o morador afirma que poderia ser até mesmo um "desenho psicodélico" ele acredita que não há necessidade de ser uma pintura naturalista ou cópia da realidade. O *graffiti* pode ser construído com formas abstratas e geométricas e seria aceito.

Quando questionados sobre a *pichação* que havia antes do *Chera rola*, os moradores lembraram que se tratava de uma frase criticando o pó de minério emitido pela *Vale* na cidade de Vitória e disseram concordar com a crítica daquele enunciado, visto que a poluição causada pela empresa é um transtorno para os moradores da cidade: "Aquilo foi legal! Porque esse pó é muito ruim mesmo." Dessa forma, observo que houve, por parte dos moradores, uma identificação com o conteúdo do enunciado de *Devil*, mesmo em se tratando de uma intervenção, sem "desenhos psicodélicos", sem cores e formas agradáveis ao olhar. A enunciação, que permeia o enunciado concreto - *pó preto até quando?* -, é que permitiu que houvesse essa aproximação entre os moradores do local e o discurso do pixador. No entanto, esse discurso não é totalmente entendido pelos moradores, pois estes não conhecem todos os elementos que fazem parte da enunciação que envolve o discurso verbal de *Devil*. Os moradores ignoram que os dois enunciados - *Pó preto até quando?* e *Chera rola* - tenham sido produzidos pelo mesmo sujeito. Os

espectadores urbanos não estão cientes que os dois enunciados fazem parte da estratégia utilizada pelo grafiteiro para *cobrar* uma quebra no código de ética existente no universo da arte urbana e ao mesmo tempo para testar os valores e interesses da empresa *Vale do Rio Doce*. Por esse motivo, o morador se referiu à pichação *Chera rola* como um "ato de vandalismo" destituído de sentido e propósito, visto que os elementos da enunciação que justificam aquele enunciado não podem ser compreendidos e compartilhados pelo espectador comum.

É importante enfatizar ainda que os dois enunciados, vistos à luz da teoria bakhtiniana não são analisados como um evento separado do contexto que os envolve. Importa aqui a maneira como esses enunciados se concretizaram em determinada esfera, no caso, na esfera do espaço urbano de Jardim Camburi, bairro onde está localizado o muro de entrada da empresa *Vale do Rio Doce*, envolvida constantemente com problemas ecológicos na região. Esse conjunto de fatos e ações é, para Bakhtin, a *enunciação*, pois possui um caráter social e histórico, "[...] liga-se a enunciações anteriores e a enunciações posteriores, produzindo e fazendo circular discursos" (BRAIT; MELO, 2010. p. 68) Na análise desse mural, observamos o discurso da empresa que busca ocultar a crítica do grafiteiro que, por sua vez, impõe sua voz no espaço urbano utilizando o muro da própria companhia responsável pela emissão do pó de minério na cidade. Está presente o discurso da linguagem do *graffiti* que utiliza os elementos urbanos como suporte para o diálogo codificado entre seus autores, conforme se observa na sequência de imagens apresentada anteriormente que constituem um diálogo urbano. A voz de *Devil* foi calada pela tinta preta que cobriu todo o muro para as produções autorizadas, agradáveis e coloridas de *Alecs*, *Giu*, *Guilherme Favoreti* e *Nico*. A omissão de seu enunciado provoca uma resposta de *Devil* que, por meio da pichação "Pó preto até quando?", interfere no enunciado construído pelos personagens elaborados pelos outros grafiteiros. A empresa participa desse diálogo entre o grupo de grafiteiros e silencia a voz do *graffiti* não autorizado, pois ele expõe uma questão e leva o espectador do espaço urbano a refletir sobre o problema do pó de minério. Entra em cena, então, o discurso dos problemas ecológicos que motivaram o início de toda a história do muro. Observo também a presença do discurso da estética no espaço urbano por meio da fala dos moradores do local que defendem e admiram o *graffiti* como contraponto ao cinza dos viadutos ou às pichações que "sujam" a cidade. O discurso da pesquisadora também participa desse

círculo de vozes em torno do muro e se questiona diante de tais dados: será que as *pichações* analisadas sujam mais que o pó de minério?

Dessa forma, constata-se, no movimento discursivo observado neste muro, o conceito de expressividade defendido por Bakhtin, que se apoia na ideia de *resposta* ao outro. Na sequência das três imagens investigadas, observa-se que a análise do conteúdo verbal dos enunciados *Pó preto até quando?* e *Chera rola*, só se torna significativa e aprofundada quando relacionada com as respostas com as quais essas duas *pichações* polemizam, no caso, o mural de *Alecs, Giu, Guilherme Favoreti e Nico* e a empresa mineiradora. Para o autor russo, nosso pensamento é sempre luta e interação com o pensamento do outro, toda singularidade é sempre afetada, alterada e impregnada pelo estabelecimento dessas relações.

A intervenção de Bruno Devil no muro da *Vale* está impregnada pelo discurso ecológico na atualidade, mas também se relaciona com outras produções artísticas contemporâneas que buscaram problematizar a questão do meio ambiente na sociedade industrial. Na década de 70, Robert Smithson elabora a obra *Pier em Espiral* que transforma a paisagem do Grande Lago Salgado em Utah (EUA) visando a chamar a atenção para uma região degradada e abandonada pelos processos industriais efetuados no local. Nas intervenções Smithson e *Devil*, a escolha do local é importante elemento na construção do discurso, pois o enunciado *Pó preto até quando?* ganha repercussão e impacto quando elaborado no espaço físico da própria empresa poluidora. Da mesma forma que o píer construído no lago provoca o direcionamento do olhar da população para aquele problema.

Figura 141 - Robert Smithson, Pier em espiral, 1970. Utah (EUA)



Fonte: <http://www.germinaliteratura.com.br>

Na atualidade, o grafiteiro paulista *Zeção* também inventa uma nova paisagem para a cidade de São Paulo por meio de seus *graffitis*. Visando a chamar a atenção da população para as áreas de escoamento de esgoto da cidade, o artista urbano elabora suas pinturas azuis e abstratas nas galerias subterrâneas de águas pluviais de São Paulo, locais inóspitos, sujos, poluídos e ignorados pela população. Assim como as palavras no muro de *Devil*, a pintura de *Zeção*, reconhecida mundialmente, gera a reflexão sobre os problemas ambientais dos grandes centros urbanos.

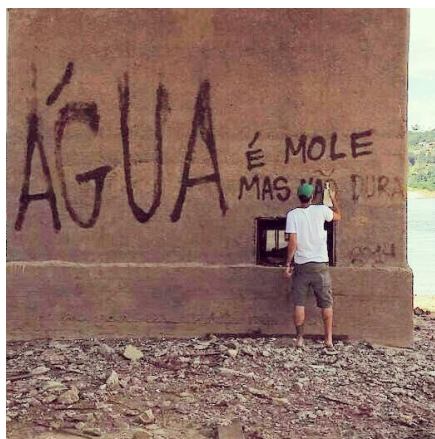
Figura 142 - Zeção, sem título.



Fonte: <http://www.mostrarioseruas.com.br>

No que se refere à escolha do suporte, ainda observo outra produção urbana que se aproxima da proposta de *Devil*. Durante a crise hídrica ocorrida no Brasil em fevereiro de 2015, um grafiteiro fez uma pichação que utilizou como material e suporte os elementos fundamentais dessa crise: a água e os reservatórios.

Figura 143 - Autor desconhecido. Água é mole, mas não dura, 2015.



Fonte: Caio Tendolini publicada no *Facebook Mundano*



A intervenção *Água é mole, mas não dura* utiliza o próprio líquido para pintar um suporte/muro que deveria estar coberto por água, mas, devido à seca, podemos visualizar sua estrutura. Além disso, o aspecto efêmero dessa pichação é importante e significativo, pois o enunciado irá desaparecer rapidamente com a evaporação, da mesma forma que a água em nosso cotidiano, caso a população e o governo não tomem medidas para evitar outra crise no abastecimento. Assim como a produção de *Devil*, o muro escolhido contribui na construção do sentido do enunciado.

Como apresentado anteriormente, Lassala (2010) estabelece diferenças conceituais entre a pixação e a pichação. Pode-se dizer que a produção de *Devil* envolve aspectos encontrados nesses dois domínios. O autor participa de um jogo de estratégia estabelecido entre seus pares que disputam a melhor visibilidade e durabilidade da caligrafia de suas assinaturas no espaço urbano (pixação). No entanto, ao colocar a frase *Pó preto até quando?* dentro de uma das letras de sua assinatura, o grafiteiro amplia o diálogo, antes restrito aos outros grafiteiros, em direção à população da cidade. O enunciado não é apenas uma disputa ou um jogo entre os pares. O grafiteiro transforma a paisagem do muro buscando gerar uma reflexão. Neste caso, ao defender uma causa ou divulgar uma ideia, *Devil* aproxima sua produção do conceito de pichação postulada pelo autor. Além disso, dialoga com produções contemporâneas e urbanas construídas a partir de um debate ecológico.

Para finalizar essa análise, retorno a frase de *Devil*: "Um nome na parede não é apenas um nome na parede. Tem muito mais coisa por trás." Além de todos esses aspectos dialógicos apresentados, por trás de uma assinatura existe um sujeito singular que, a partir de sua esfera ideológica, produz no espaço urbano da capital capixaba. Embora o anonimato seja um elemento importante juridicamente para os pixadores, destaco apenas informações sobre esse escritor urbano que contribuíram para o entendimento do *graffiti* capixaba. *Devil* nasceu em 1988 em Salvador na Bahia, mas em Vitória desde criança, quando a família se transferiu para o Estado. Desde os doze anos, andando de bicicleta pela cidade, começou a observar e a interferir no espaço urbano com sua assinatura. Já fez desenhos e personagens, mas se identifica com a adrenalina e o desafio proporcionado pela pixação não autorizada.

Conforme pontuado anteriormente, Genin (2013) ao analisar o perfil dos artistas urbanos, entende que a afirmação de que o movimento do *graffiti* é constituído pela revolta da periferia ou é representativo da voz de uma minoria rebelde ou marginal não se justifica na atualidade, visto que essa manifestação é praticada por todas as idades e classes sociais. A análise do perfil social de *Bruno Devil* corrobora a ideia defendida pelo autor. O pixador pertence à classe média capixaba, mora em um bairro nobre da cidade, frequenta um curso superior em faculdade particular e trabalha em uma instituição pública financeira. *Devil* separa as duas esferas antagônicas da sua vida e afirma não haver uma contradição entre ser estudante, trabalhador e grafiteiro. A linha de trabalho defendida pelo escritor urbano é a independência financeira de instituições públicas ou privadas para produzir seus *bombs*. Segundo ele, a incoerência, no contexto das expressões urbanas, existe quando o grafiteiro recebe dinheiro público para fazer uma fachada politicamente correta e autorizada de alguma instituição e utiliza o resto das tintas utilizada nesse trabalho para fazer um *vandal*, ou seja, a pixação não autorizada.

*Devil* só produz em locais proibidos e não considera sua produção no espaço urbano como um movimento artístico. Para o pixador, o ato se aproxima de um jogo, um esporte, um vício e um estilo de vida do qual ele não consegue se afastar apesar da maturidade e dos papéis sociais assumidos por ele na sociedade como funcionário de um banco e pai de uma menina de dois anos. No entanto, mesmo não inserindo o movimento da pixação no âmbito artístico, *Devil* afirma que o ato de pixar exige estudo, observação, planejamento, análise, aprendizagem, domínio técnico e estético, processos de produção e reconhecimento semelhantes aos da linguagem artística. Além disso, o processo de transmissão também é semelhante ao do universo da arte, visto que a aprendizagem desses conhecimentos ocorre pelo contato entre os escritores urbanos e na observação constante das produções na cidade. Segundo *Devil*: "Quanto mais você vê o que os outros fazem, mais você encontra seu próprio estilo." Esse enunciado dialoga com o conceito bakhtiniano de *estilo*, relacionado diretamente com a noção de *dialogismo* e *polifonia* que defende a ideia de que nossas produções, discursos e enunciados são constituídos por *discursos outros*. A conquista do *estilo*, citada pelo grafiteiro, seria o momento em que, segundo o filósofo russo, *retiramos as aspás* dos nossos enunciados e passamos a assinar nosso próprio discurso, mesmo que na realidade ele tenha sido configurado de forma polifônica, por *vozes outras* com as quais interagimos.

A análise do perfil de *Devil* gera ainda uma aproximação com o conceito de *carnavalização* presente na teoria bakhtiniana. O filósofo russo relacionou os elementos da literatura com as características da linguagem do carnaval da Idade Média visando a investigar, no âmbito da ficção, a subversão e a ruptura com o mundo oficial. Interessa ao autor a categoria da excentricidade carnavalesca "[...] da violação do que é comum e geralmente aceito; é a vida deslocada de seu curso habitual" (BAKHTIN, 2013, p. 144).

A atuação social do grafiteiro envolve dois contextos opostos na sociedade: o funcionário correto durante o dia e o pixador contraventor ao anoitecer. O papel do estudante/trabalhador/pai exige limites, regras, prazos e responsabilidades. Ao contrário, ao assumir o posto do pixador, o funcionário sério abandona seu papel oficial na sociedade e se transforma em um sujeito social livre, a quem é permitido jogar, contestar, criar, negar as hierarquias e as leis que ele respeitava anteriormente. A realidade e a identidade de sua vida de estudante/trabalhador são dissipadas pela máscara do grafiteiro que vive na esfera do anonimato e do lúdico. Assim como percebeu Bakhtin no perfil do homem da idade média:

[...] o homem medieval levava mais ou menos duas vidas: uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade, e outra público-carnavalesca, livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos. E essas duas vidas eram legítimas, porém separadas por rigorosos limites temporais ( BAKHTIN, 2013, p. 148).

Dessa forma, observamos que o pixador Bruno *Devil* permite que sua antítese, o trabalhador que constitui esse mesmo sujeito, possa se comportar ou agir de uma maneira que não poderia ser revelada no curso normal de sua vida. O grafiteiro considera o ato de pichar como fundamental em sua vida cotidiana: "É um vício. Eu tento parar, mas não consigo." Esta afirmação nos remete às análises de Bakhtin (2013) sobre os personagens carnavalescos de Dostoiévski, que procuram manter simultaneamente duas vidas antagônicas. O autor afirma que, mesmo sendo paradoxal ou fora da lógica habitual, a manutenção desses dois polos opostos é importante para que esses sujeitos da ficção consigam viver plenamente, pois são personagens que não aceitam as definições limitadoras impostas pelo cotidiano normal da vida.

Além do perfil do autor, o próprio ato de pixar pode ser relacionado com o conceito de carnavalização proposto pelo filósofo russo. O insulto, a zombaria, a escatologia, as transformações e a irresponsabilidade carnavalesca que questionam e *destronam* o poder instituído podem ser observados no discurso ocorrido em torno do muro analisado. Encontramos nos enunciados *Pó preto até quando?* e *Chera Rola*, de Devil, os aspectos da cena carnavalesca analisada por Bakhtin: "Tudo aqui é inesperado, inoportuno, incompatível e inadmissível no curso comum, normal da vida" (BAKHTIN, 2013, p. 167) O *curso normal da vida* é ditado pela empresa que emite o pó de minério. A empresa possui poder financeiro e espera não ser importunada pela cidade. Mas as palavras inesperadas e inadmissíveis no muro, retiram a companhia dessa normalidade esperada. Retiram o espectador urbano da aceitação acrítica dos efeitos poluentes provocados pela empresa. Finalmente, retiram o muro *do curso normal da vida* que envolve sempre o silêncio, a proteção e a limitação de fronteiras no espaço urbano. O muro grafitado é carnavalesco, é escandaloso e profanador do poder instituído. Esse elemento urbano, de forma inesperada, se transforma, se torna falante e dialógico.

Até o momento, as conversas tiveram como cenário o espaço urbano da cidade, inicialmente o beco onde o mural de *Ficore* foi produzido e, em seguida, o muro da *Vale do Rio Doce*, *pichado* por *Devil*. Ao contrário, a conversa a seguir ocorreu dentro do espaço expositivo *Casa Porto das Artes Plásticas* onde *Fredone Fone* participou da exposição coletiva de gravuras denominada *Prova do Artista*. Esse grafiteiro pertence à primeira geração de artistas urbanos de Vitória e atualmente desenvolve seu trabalho artístico em galerias do Brasil e do mundo. Veremos como sua história singular pode contribuir para a compreensão do movimento do *graffiti*.

### **6.4.3 Conversas no espaço expositivo**

Como foi visto, a dualidade de *Devil* abarca as dimensões do *trabalhador/pixador* que exerce na sociedade tanto uma função profissional quanto atos transgressores. Da mesma forma, esse antagonismo é observado na produção de *Fredone Fone*, no entanto envolve outros aspectos. A ênfase de sua dualidade está na relação *grafiteiro/artista* que envolve duas dimensões espaciais opostas: o espaço urbano e o espaço expositivo. O conjunto de sua produção artística, assim como é o caso de outros grafiteiros, está presente tanto na

rua quanto nas galerias de arte. O artista se desloca e avança as fronteiras dos diferentes espaços sem a preocupação acadêmica de definir, diferenciar e opor as diferentes instâncias. *Fredone Fone* cria seus trabalhos para expor em galerias ao mesmo tempo que produz nas ruas da cidade. A importância para o grafiteiro é o processo artístico e conceitual investido, seja em uma rua abandonada seja dentro do espaço protegido das galerias. Observa-se uma coerência poética tanto em seus *graffitis* quanto em seu trabalho desenvolvido para o mercado da arte. Nos diferentes espaços, a obra do grafiteiro se insere na perspectiva conceitual de questionamento do espaço urbano.

No espaço *Casa Porto das Artes Plásticas*, local onde foi realizada a entrevista, *Fredone Fone* apresentava uma produção que foi desenvolvida durante uma residência artística ocorrida no local. O processo de criação da obra *Impressão do encontro* apresentou uma estreita relação com a arte urbana. O artista percorreu o espaço urbano do entorno da instituição recolhendo objetos descartados pelas pessoas nas ruas. As diferentes formas encontradas nesses materiais serviram de molde vazado para trabalhar com o estêncil e a tinta *spray* na criação de suas gravuras. Observa-se assim que, além do recurso técnico, o elemento conceitual dessa produção é oriundo do espaço urbano, pois a obra é resultado da composição feita pelo artista a partir dos desenhos dados pelos elementos rejeitados na cidade.

No âmbito da arte urbana, o discurso de *Fredone Fone* envolve aspectos que se relacionam com a forma de enunciação encontrada na obra *Impressão do encontro*: o resgate da memória como elemento fundamental de seu processo de criação e a problematização do espaço urbano como proposta conceitual de sua produção artística. Proponho então, um retorno às vivências e memórias desse escritor urbano, visando a observar as vozes que contribuem na construção de suas produções artísticas.

A assinatura *Dezão* foi a primeira pixação do artista pelos muros da cidade. Além desta, assinava a sigla *SBL – Skate Board Largado* de um grupo de skate formado por amigos do seu bairro. O aprimoramento na técnica do *graffiti* surgiu através da intermediação da cultura do *skate* e as publicações especializadas na área do *graffiti*. No entanto, antes de praticar esse esporte e dominar a escrita urbana, *Fredone* relata que era muito *zuado* na escola. Algumas vezes por ter porte franzino; outras por não ter condições financeiras de adquirir roupas e sapatos sempre novos. O *skate* e o *graffiti* permitiram que ele

conquistasse *moral* na escola. "A cultura urbana me deu confiança, ela tem esse poder de fazer a gente levantar a cabeça." Essa confiança, inicialmente percebida de maneira individual, avança para seu contexto social.

Como foi visto na análise dos textos encontrados na publicação *Bombardeiozine*, o artista relata que de 1995 a 2000 havia no movimento do *graffiti* de Vitória - influenciado pela cultura Hip Hop - um "perfil de periferia" ou seja, havia nas produções dessa época o discurso oriundo de um contexto socialmente periférico: "Eu lembro que a gente tinha orgulho de ser periferia." Dessa forma, as pixações eram relacionadas à vontade e ao desejo de ganhar espaço na sociedade. Em seu percurso artístico, *Fredone Fone* ganhou espaço no mundo. Atualmente, seu trabalho maduro e conceitual pode ser visto nos muros das cidades do Brasil e da América do Sul. Suas obras são encontradas no Espírito Santo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná e Pernambuco. O artista produziu também no exterior: Chile, Argentina, Uruguai e Itália. No entanto essas conquistas no âmbito artístico tiveram início em outro contexto.

Ainda criança, *Fredone Fone* iniciou sua vida profissional como ajudante de pedreiro de seu pai: "Eu o ajudava virando massa, entijolando, rebocando e pintando paredes" (FREDONE FONE, 2011). Em seguida, o artista trabalhou em empresas na área da construção civil, no início no almoxarifado, controlando estoque e conhecendo as especificações dos materiais. Posteriormente, trabalhando com *Auto Cad*,<sup>69</sup> visando a conciliar o desenho que gostava de produzir com a possibilidade de desenvolver uma carreira na construção civil. No entanto *Fredone Fone* optou por trabalhar na área cultural e artística, mas a experiência profissional adquirida foi importante para o seu processo de criação:

Com o passar do tempo, através de buscas, criei o *Humanurbano* – e pra mim foi o momento quando comecei a me encontrar. A partir daí, as plantas das casas, a alvenaria, a armação das ferragens e tudo que envolve a construção deste "corpo de concreto e aço" começou a fazer parte dos seres que crio (FREDONE FONE, 2012).

Observa-se assim, a presença significativa da memória em suas produções artísticas. Seu processo de criação é constituído pelas vozes presentes na vivência profissional do artista que carrega para suas pinturas os elementos desse ofício. O artista cria seres urbanos que

---

<sup>69</sup> Programa de computador para auxiliar o desenvolvimento de projetos arquitetônicos.

absorvem características formais dos lugares onde vive e provoca, assim, questionamentos sobre a paisagem urbana e seus habitantes.

De forma semelhante, o trabalho *Impressões do encontro*, ao resgatar os objetos da rua, também discute a questão da memória. Os materiais recolhidos pelo artista, apesar de reconfigurados em suas gravuras, ainda contêm a presença do movimento ocorrido na cidade no passado. Além disso, esses objetos evocam possíveis narrativas em torno deles. Um pedaço de uma janela ou um chinelo abandonado carregam memórias desconhecidas, que suscitam possíveis histórias criadas pela memória afetiva de quem olha a imagem.

Mesmo que o espectador não relacione as imagens de *Fredone Fone* com suas ideias, para o artista isso não importa, a comunicação ocorre de qualquer maneira. Ele acredita que a cidade transforma os habitantes e é transformada por eles que nela circulam, se movimentam e interagem. Dessa forma, as imagens produzidas pelos muros da cidade também se transformam e se atualizam por meio dos diferentes olhares da cidade e das diversificadas leituras que elas provocam.

Figura 144 - Fredone Fone. Impressão do encontro. Exposição Prova do artista. Casa Porto das Artes Plásticas. Vitória, 2015



Fonte: [www. assets.izap.com.br](http://www.assets.izap.com.br)

Figura 145 – Fredone Fone. *Humanurbano*



Fonte: acervo de Fredone Fone

Além dos elementos formais encontrados em seus trabalhos no espaço urbano, o discurso do ofício exercido na construção civil está presente também em suas mostras ocorridas em espaços expositivos. Em 2012, o artista expôs suas pinturas no espaço cultural do *Sesi*, em Jardim da Penha. A mostra recebeu o título de *Alvenaria* que, na linguagem da construção civil, se refere à construção de estruturas ou paredes que utilizam unidades de concreto ou argila, unidas entre si por argamassa. Além do título, o artista levou para dentro da galeria os instrumentos de seu ofício. A instalação elaborada por *Fredone Fone* no espaço físico da galeria recebeu destaque no posicionamento e iluminação semelhantes aos das pinturas expostas.



Figura 146 - Fredone Fone. Instalação Alvenaria, 2012. Vitória/ES



Fonte: acervo da autora

Esse processo dialógico estabelecido pelo artista entre suas produções artísticas e o ofício de pedreiro exercido na juventude insere em seu discurso as considerações estéticas do filósofo Karl Marx. Em suas investigações sobre os aspectos econômicos e históricos do homem inserido na sociedade capitalista, o pensador alemão procurou entender o surgimento do estético, analisando o homem não só como produtor de materiais, mas também como criador de obras de arte. Sua visão humanista entende que é através da produção artística que o homem, mutilado pela sociedade capitalista e pela divisão social do trabalho, encontra na criação a esfera essencial da existência humana.

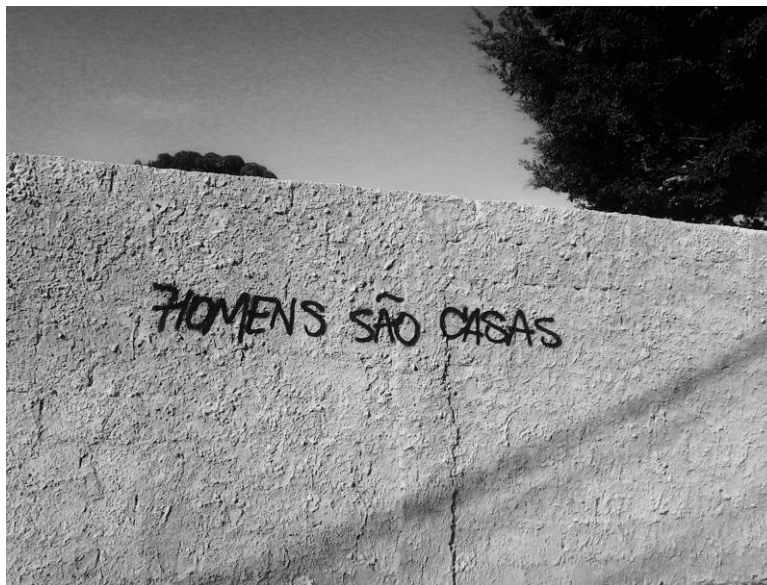
Vásquez (2010) aponta que, em seus *Manuscritos econômico-filosóficos*, o pensador alemão defende a ideia de que o homem, diferente do animal, estabelece com o mundo relações múltiplas e significativas que ocorrem a partir das diferentes necessidades que o homem se impõe. Essas relações podem ser *prático-utilitárias*, nas quais o homem satisfaz suas necessidades a partir da criação de objetos que lhe serão úteis. Na *relação teórica*, são supridas suas necessidades de conhecimento. Neste caso, a ciência surge como forma de suprir essa demanda. No entanto nessa relação científica, o homem desaparece, cedendo lugar à teoria, à lei ou ao conceito. A objetividade domina, e a subjetividade desaparece nessa relação. Marx propõe que é somente na *relação estética*, na produção de objetos artísticos que o homem se afirma e se expressa.

No entanto, o autor observa que a sociedade moderna capitalista separa as atividades *estéticas* das *prático-utilitárias*. Ela provoca um distanciamento entre as duas atividades, pois retira do trabalho seu aspecto criativo, o que provoca uma desumanização dessa atividade. Além disso, não coloca em relevância que na origem das produções estéticas está o trabalho: “[...] precisamente o trabalho, como atividade consciente, através da qual o homem transforma e humaniza a matéria, e que tornou possível a criação artística” (VÁSQUEZ, 2010, p. 64).

Neste sentido, verifico uma aproximação desse aspecto contraditório de *humanização/desumanização* abordado pelo autor com a produção de *Fredone Fone*. O grafiteiro humaniza o cimento, as paredes, as ferragens e as janelas, ao transformar as texturas, as formas e as cores desses produtos de seu trabalho em uma criação artística. O artista satisfaz assim sua necessidade de expressão, criando uma figura humana que absorve as características estéticas e espirituais dos objetos urbanos. No entanto é através dessa humanização que ele nos provoca: será que a cidade nos desumaniza e nos torna seres duros e frios como as construções presentes na paisagem urbana?

Essa questão é colocada pelo artista através dos elementos estéticos que encontramos em suas produções. O *Humanurbano* de *Fredone Fone* é representado, de forma recorrente, com o domínio de cores neutras: branco, cinza e preto, remetendo assim ao cimento e ao asfalto que dominam a cidade. A cor vermelha na obra de *Fredone* refere-se ao sangue, pois, sob a perspectiva do espaço urbano como uma estrutura corporal, o movimento humano nessa cidade/corpo exerce o papel da circulação sanguínea. Sua forma é construída com a predominância de linhas retas e duras. O traçado é bem delimitado por linhas pretas que determinam, de forma objetiva, as fronteiras entre as partes que compõem a imagem. Encontramos assim elementos urbanos humanizados e o humano *desumanizado* pelas formas, cores e linhas que podem ser associadas a um desenho técnico, feito com régua e compasso, que esconde, através da síntese, os indícios do humano: rosto, boca, olhos, braços e mãos. Essa questão da *desumanização* é enfatizada pelos enunciados verbais que o artista imprime nos muros da cidade. Verifica-se, assim, uma interação e uma coerência conceitual entre a produção imagética e textual de *Fredone Fone* em suas intervenções urbanas:

Figura 147 – *Homens são casas*. Fredone Fone.



Fonte: acervo de Fredone Fone

Vásquez (2010) destaca que, em sua obra *Manuscritos econômico-filosóficos*, Marx afirma que a sociedade moderna capitalista distorce o sentido do trabalho humano, provoca uma *desumanização* espiritual e física do sujeito, alienando sua essência da atividade produtiva. O *Humanurbano* de Fredone Fone apresenta essa *desumanização espiritual e física* provocada pelo movimento acelerado dos grandes centros. De maneira oposta, o artista ainda propõe uma humanização da paisagem urbana, ou seja, ele vê a cidade como um todo orgânico:

Os humanos são o sangue que circula por todo esse corpo urbano. Gosto de pensar também nessas ideias de humanos de concreto e aço, cidades de carne e osso, paredes com olhos, ouvidos e coração; ver pessoas como casas, prédios e coisas do tipo. O legal é fazer essas trocas de papéis, jogar com tudo isso e perceber cada vez mais como nos tornamos tão invisíveis quanto paredes, ou grades de ferro. Perceber o quanto o ser humano habitante da cidade, mal se comprimenta, e notar que acabamos nos tornando um membro cinza e frio desse imenso corpo de cimento (FREDONE FONE, 2011).

Através desta proposta conceitual do *Humanurbano* produzida nos muros da cidade, o artista exercita sua expressividade estética e crítica de forma livre. A linguagem utilizada por Fredone Fone lhe permite criar, em resposta a uma necessidade interior, visto que a proposta original do *graffiti* não está vinculada às leis do mercado. De acordo com as

concepções de Marx, pode-se supor que esse tipo livre e independente de criação artística é uma atividade de afirmação e de expressão da essência humana. O movimento do *graffiti* no qual o trabalho de *Fredone Fone* está inserido se constitui dentro desse campo conceitual de rebeldia, contestação e liberdade. Suas inusitadas aparições na paisagem urbana rompem com o instituído, com o padrão, e retiram o olhar do espectador do lugar-comum ao gerar um estranhamento. A arte urbana, desvinculada da lógica do mercado, provoca e questiona nosso olhar alienado e domesticado pelas inúmeras imagens publicitárias que ocupam a cidade e modelam nossa forma de agir e pensar. Como já citado anteriormente, sobre esse aspecto, um dos mais polêmicos e irônicos grafiteiros da atualidade, o inglês *Banksy*, afirma:

As pessoas que trafegam na nossa cidade não entendem o *graffiti* por acreditar que nada tem direito de existir a não ser que dê lucro. As pessoas que verdadeiramente desfiguram nossa vizinhança são as empresas que rabiscam seus lemas gigantes sobre as construções e as laterais dos ônibus tentando nos fazer sentir inadequados, a não ser que compreemos suas tralhas (DA SILVA, 2010, p. 34).

No entanto constata-se, que essa linguagem urbana está sendo aos poucos apropriada pelo sistema capitalista e a indústria cultural. Desde Baskiat e Keith Hering as galerias de arte já absorvem os artistas urbanos e suas obras. A indústria da moda assimila o estilo do artista urbano de se vestir: calças largas, bonés, tênis e camisetas. A mídia e a publicidade aproveitam seus elementos estéticos, a grafia e o efeito da tinta *spray* para vender produtos para o público jovem. As telenovelas e os *reality shows* já contaram com a participação de grafiteiros em suas produções. Dessa forma, a estética do *graffiti* se desloca de seu contexto: dos muros da cidade as produções artísticas urbanas são transpostas para o concorrido mercado da arte, para a televisão, revistas e roupas.

O fato de o artista sucumbir às exigências do mercado afeta não só sua produção artística mas também todo o processo histórico da arte, pois, para Marx, de acordo com Vasquez (2010), esta se tornará alienada, se empobrecerá ao perder sua essência. O trabalho, seja ele físico, intelectual ou artístico, se aproxima da lógica capitalista quando é criado pelo seu *valor de troca* e não pelo *valor de uso*. Em outras palavras, o *valor de uso* de uma obra de arte ocorre quando ela é criada para transmitir determinadas ideias políticas, sociais e estéticas ou para atender determinadas demandas subjetivas, institucionais ou religiosas. No entanto, quando sua concepção está associada ao lucro, à produtividade e à

criação de mais-valia, ela se aproxima do *valor de troca*. A postura de *Fredone Fone* em relação a esses aspectos fica explícita quando eu questiono sobre sua vida profissional. O artista afirma que atualmente trabalha exclusivamente com a arte. Seus recursos financeiros são oriundos das vendas de seus quadros e gravuras. Diante disso, questiono se essa escolha profissional está *dando certo*. O artista responde: "Dar certo para mim é estar aqui! Mostrar meu trabalho em galerias ou nas ruas, isso que é dar certo, não somente o aspecto financeiro."

Vásquez (2010) também debate esse aspecto financeiro e aponta algumas questões: como viver no capitalismo sem estar submetido às suas leis e concepções? Como o artista sobrevive respondendo às suas necessidades interiores e espirituais através de sua criação, sem atender suas necessidades materiais numa sociedade capitalista? Buscando possíveis respostas a essas questões, o autor afirma:

Para não desviar suas forças essenciais de sua verdadeira direção, a arte deverá ser, para ele [o artista], meio de desenvolvimento de sua personalidade, mas também meio de subsistência. É obrigado a conjugar uma criação que assegure sua existência material e que torne possível, igualmente, a explicitação de suas forças criadoras (VÁSQUEZ, 2010, p. 157).

Como foi visto, a linguagem do *graffiti*, embora originalmente contestatória, é absorvida tanto pelo sistema artístico quanto pela indústria cultural. No entanto é importante enfatizar que essas ocorrências são esporádicas, e os artistas urbanos defendem e lutam pela autenticidade e liberdade de suas produções artísticas. Como podemos observar, na relação de *Fredone Fone* com seu trabalho artístico, que ele circula com liberdade, autenticidade e coerência, tanto nas ruas quanto nos espaços expositivos institucionalizados, interagindo com equilíbrio suas *forças criadoras* com seu *meio de subsistência*. No entanto, mesmo produzindo artisticamente sem se importar com os limites entre a rua e os espaços expositivos, o artista enfatiza em seu discurso a importância do *graffiti* para no espaço urbano contemporâneo:

*Graffiti* é democrático, tomamos espaços e para isso não preciso de diploma, de me inscrever em editais ou convencer galerias de arte de que sou um artista para expor minhas obras. Quando se fala de *graffiti*,

os espaços "conquistados" são mais interessantes do que os "cedidos". Esses espaços dependem da gente que faz *graffiti*. A diferença é que, quando minha pintura/arte entra em algum destes espaços, deixa para trás essa palavra que eles tanto querem domesticar. *Graffiti* é rua! É comunicar com as pessoas que circulam pela cidade através da pintura, de uma conversa - já tive várias, com inúmeras pessoas - ou até mesmo por um gesto (FREDONE FONE, 2013).

Assim, para os artistas urbanos, o *graffiti* só recebe essa denominação quando está na rua, nos muros da cidade. É *graffiti* quando conquista a paisagem urbana e nela se insere. Não possui outra função além da vontade e da *necessidade de expressão estética* (VÁSQUEZ, 2010) experimentada por seus produtores:

Me sinto um homem mais livre quando faço *graffiti*. Pintar na rua sem pedir permissão, enfrentar desafios, pintar sem vínculos empregatícios e me divertir burlando algumas leis, tudo isso funciona como um jogo superagradável. É divertido pintar pelo simples prazer de pintar ou contestar...muitas vezes de forma debochada. É como fazer cócegas com uma pena nos pés do seu inimigo enquanto ele usa armas pesadas pra te atingir (FREDONE FONE, 2013).

Além da presença do discurso acerca das questões relacionadas à estética e ao processo de criação no *graffiti*, o trabalho de Fredone Fone e o *Humanurbano* criado pelo artista dialogam com as questões sobre a cidade. As ruas, o movimento, as edificações, o asfalto, a velocidade, os carros, o deslocamento e o anonimato são elementos que identificam o espaço urbano. Desde a modernidade e o advento da industrialização, essas palavras compõem o cenário das grandes cidades do mundo. O termo "cidade" possui a seguinte definição no dicionário: “Área geograficamente circunscrita com concentração populacional não agrícola, na qual são desenvolvidas atividades culturais, industriais, financeiras etc.” (HOUAISS, 2001, s.v). No entanto longe de qualquer definição oficial, a cidade sempre foi objeto de interesse e inspiração para poetas, escritores, pintores e pesquisadores desde o século XIX. Segundo Canevacci (2004), Walter Benjamin defendia o olhar estrangeiro sobre a cidade para conseguir realmente enxergá-la. O filósofo defendia que o ato de perder-se no espaço urbano era de fundamental importância para se conhecer aquele local. Bresciani (2008) analisa como os autores do século XIX apresentavam em suas produções literárias a cultura urbana. Os autores analisados pela pesquisadora descrevem a cidade como um lugar de contrastes, de conflitos, de angústia e de solidão. A autora aponta que Baudelaire analisava o

movimento frenético do espaço urbano através de um olhar crítico e sensível. O poeta ressaltou em seu poema *A uma passante* o aspecto efêmero dos encontros nas grandes cidades:

**A uma passante**

A rua em torno era um frenético alarido  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
uma mulher passou, com sua mão suntuosa  
erguendo e sacudindo a barra do vestido  
Que luz...e a noite após!- Efêmera beldade  
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
Não mais hei de te ver senão na eternidade?  
Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!  
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!  
(BRESCIANI, 2008, p.15)

Nesse poema citado pelo autor, Baudelaire questiona a rapidez do fluxo urbano que impede a concretização do encontro amoroso. Segundo Bresciani (2008), o poeta apresenta uma visão negativa da multidão que habita as grandes cidades, visto que ela dificulta a possibilidade do reencontro com a *efêmera beldade* novamente. De maneira semelhante, *Fredone Fone* participa desse debate ao criar uma figura humana constituída pelas formas rígidas e frias da arquitetura urbana. O grafiteiro problematiza a questão dos processos interativos entre as pessoas, deteriorado pelo movimento contínuo dos grandes centros. Tanto no discurso do poeta quanto na imagem do artista urbano, a cidade é vista como lugar do desencontro e do estranhamento: as pessoas se cruzam nas ruas, mas não se olham, não conversam.

Edward Hopper, pintor norte-americano do século XX, participa desse diálogo apontando outros fatores à discussão do tema: a contradição encontrada nos espaços densamente povoados, no entanto habitados por pessoas solitárias. De acordo com Pechman (2014) as obras realistas do pintor americano questionavam a relação natureza e civilização. O homem retirado de seu ambiente original, a natureza, se esforça para sobreviver na cidade. A visão do artista sobre o espaço urbano é também negativa, pois é visto como um espaço de isolamento e solidão. Assim como no poema de Baudelaire e no *humanurbano* de *Fredone Fone*, os personagens de Hopper não encontram o outro e não interagem com ele. O artista é um *voyeur* que olha distante a cena. Ao contrário do que provavelmente observava em seu cotidiano, as cidades de Hopper são ameaçadoras,

estranhamente vazias e monótonas. Assim, suas cidades funcionam como metáfora da vida cotidiana de seus habitantes, repleta de tédio e solidão mesmo estando no espaço do movimento e da multidão.

Figura 148 – Edward Hopper. Nighthawks.



Fonte: *Hopper*. Rolf G. Renner

Acrescentando uma perspectiva teórica às produções plásticas e literárias analisadas, Henri Lefebvre (2001) contribui com o debate, ao analisar a cidade de Paris. O filósofo afirma que a burguesia conquistou a capital após uma dura luta contra a opressão da aristocracia. No entanto ela substituiu essa opressão pela exploração da classe operária com o domínio dos bancos, dos meios de comunicação e de produção e dos imóveis. Mas, essa classe em ascensão se incomodava em viver cercada pelo proletariado como ocorria na Paris do século XIX. Daí surge o projeto urbanístico de Haussmann que foi, segundo o filósofo, uma “Estratégia de classe”, com a expulsão da classe operária para o subúrbio e a periferia.

Essa estratégia no planejamento urbano parisiense influenciou as transformações ocorridas nos grandes centros urbanos do Brasil e de forma semelhante na capital do Espírito Santo. Conforme apresentado anteriormente, algumas transformações ocorridas na cidade de Vitória remetem a essa estratégia de *limpeza* ocorrida na capital francesa. Klug (2009) afirma:



O movimento de modernização das cidades brasileiras (Pereira Passos no Rio de Janeiro, por exemplo), foi influenciado tanto pelo movimento "City is Beautiful" que se destacava nos Estados Unidos da América, quanto pelas grandes intervenções urbanas ocorridas na Europa, em especial a intervenção Haussmaniana em Paris. (KLUG, 2009, p. 30)

Dessa forma, a *estratégia de classes* citadas por Lefebvre (2001) foi utilizada na capital capixaba visando ao *embelezamento* do espaço urbano e desconsiderando os aspectos sociais envolvidos e a questão da cidade como espaço público. Como foi visto, planos urbanísticos de uma cidade nos ajudam a conhecer melhor determinado contexto urbano. A arquiteta Raquel Rolnik afirmou no prefácio de KLUG (2009, p.11): "Uma cidade se conhece por seus sonhos, pelas utopias imaginadas para transformá-las [...]." Esse enunciado nos remete de volta à literatura. Italo Calvino em sua obra *Cidades Invisíveis*, ilustra e justifica esse processo de transformação do fenômeno urbano que podemos observar de forma ainda mais intensa na contemporaneidade:

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa (CALVINO, 2011, p.44).

Em outra passagem, Calvino (2011) aborda a questão da memória que construímos sobre a cidade e como nos relacionamos com as transformações ocorridas ao longo do tempo:

Em Maurília, o viajante é convidado a visitar a cidade ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões-postais ilustrados que mostram como esta havia sido: a praça idêntica mas com uma galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivos. Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões postais e prefira-a à atual, tomando cuidado, porém, em conter seu pesar em relação às mudanças nos limites de regras bem precisas: reconhecendo que a magnificiência e a prosperidade da Maurília metrópole, se comparada com a velha Maurília provinciana, não restituem uma certa graça perdida, a qual, todavia, só agora pode ser apreciada através dos velhos cartões-postais, enquanto antes, em presença da Maurília provinciana, não se via absolutamente nada de gracioso, e ver-se-ia ainda menos hoje em dia, se Maurília tivesse permanecido como antes, e que, de qualquer modo, a metrópole tem esse atrativo adicional – que mediante o que se tornou pode-se recordar com saudade daquilo que foi (CALVINO, 2011, p. 30).

Através de seu texto, o autor provoca o leitor: sentimos falta da cidade que habita a nossa memória ou da cidade que existiu de fato? Será que a cidade do passado era uma outra cidade que foi substituída por uma nova? Podemos observar também que Calvino utiliza elementos representativos para mostrar a chegada da modernidade: estação de ônibus, viaduto, fábrica. Todas essas inovações se referem à rapidez e ao movimento das grandes cidades: os viadutos e ônibus utilizados para facilitar o fluxo do espaço urbano no deslocamento dos habitantes e a produção em série das fábricas que aceleram o processo de criação dos produtos para consumo. No caso específico do texto, a fábrica produz explosivos, acrescentando ao contexto o aspecto bélico também promovido pela modernidade e pela industrialização. Cabe ainda destacar o contraste entre os elementos que foram substituídos e os novos: o coreto que remete à música, à delicadeza de formas, à sensibilidade e ao encontro demorado na cidade em oposição à dureza fria do viaduto que promove a rapidez e o distanciamento. A galinha, como representante da presença da natureza e do artesanal, se opondo à modernidade de uma estação de ônibus. Finalmente, a humanidade das moças em contraponto à mecanização da fábrica. Ainda devo acrescentar a oposição simbólica da cor branca e pacífica das sombrinhas contrastando com a violência dos explosivos.

Os aspectos apontados por Calvino (2011) são abordados no discurso do *humanurbano* de Fredone Fone que provoca a reflexão sobre a rapidez e o movimento da cidade que nos torna duros e frios como os viadutos citados pelo escritor italiano. O novo, a modernidade e a industrialização trazem rapidez e facilidades, mas, ao mesmo tempo, imobiliza a interação entre as pessoas no espaço urbano. Além disso, o *humanurbano* é ao mesmo tempo a cidade que nos transforma em pequenas peças na engrenagem do seu *sistema corporal*. Nossos movimentos cotidianos funcionam para manter vivo o *organismo urbano* que integramos.

Tanto no âmbito imaginário quanto na esfera concreta da cidade contemporânea, o movimento e a configuração urbana foram retratados a partir de transformações que ocorrem de acordo com interesses e poderes específicos, gerando injustiças, exclusão e conflitos. Como foi visto, essas tensões e contradições foram algumas das principais razões para o surgimento e a ampliação das produções de *graffiti* pelos muros da cidade. "A cidade se escreve, nos muros, nas suas ruas. Mas essa escrita nunca acaba. O livro não se completa e contém muitas páginas em branco ou rasgadas" (LEFEBVRE, 2011, p.

XX). Era a forma artística e expressiva encontrada pelas classes que não possuíam voz no espaço urbano. Segundo Canevacci (2004), a cultura urbana envolve, além das pessoas e dos grupos, as ruas, os edifícios, as pontes, os elementos naturais, etc. Dessa forma, para entender a cidade, é preciso, segundo o autor, apurar o olhar diante desses elementos que não podem nos falar literalmente, ou seja, uma rua, uma construção arquitetônica, um *graffiti* só falam através de seus signos. A forma de olhar o *graffiti* de *Fredone Fone* foi sugerida por Calvino (2011, p. 17): “Os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas.” Os discursos movimentados pelo artista urbano em sua produção artística apresentados pelo presente estudo são as *outras coisas* que procuramos ver em suas imagens.

O percurso visual pelas ruas de Vitória mostrou a presença de um processo dialógico entre as imagens e o espaço urbano. Nas três histórias apresentadas, nota-se o diálogo entre o discurso da cidade e o discurso do grafiteiro. Na narrativa de *Ficore* a presença da produção do *graffiti* no muro de um beco modifica a dinâmica social do local. O diálogo estabelecido entre *Devil* e a empresa *Vale do Rio Doce* aborda a questão ambiental na cidade de Vitória. Finalmente, *Fredone Fone* constrói o *Humanurbano* visando a criticar e a questionar o movimento do espaço urbano contemporâneo. Abordaremos a seguir a produção artística da grafiteira *Kika* que insere no discurso do *graffiti* capixaba no importante debate em torno das questões de gênero.

#### **6.4.4 Conversas em torno do feminino**

A prática do *graffiti* no Brasil e no mundo é algo em que a presença masculina é dominante. No entanto a presença de mulheres nesse contexto é um aspecto recorrente observado na atualidade. Mas as grafiteiras enfrentam ainda discursos machistas encontrados em alguns contextos. Boudinet (2002) apresenta o seguinte depoimento sobre a exclusão das meninas dessa cultura, percebida pelo pesquisador em seu estudo sobre a pixação na França:

"Moi, j'voudrais pas que'ma meuf elle tague, et j'voudrais pas qu'elle sache que j'tague ...Des filles dans le tag? Ah! Non! Si les meufs elles

peuvent taguer (en imitant le geste circulaire d'un tagage), c'est juste en faisant la vaisselle<sup>70</sup> (BOUDINET, 2002, p. 21).

Em Vitória, o número de meninas que aderiram ao movimento do *graffiti* na cidade aumentou de forma considerável nos últimos cinco anos. O trabalho da grafiteira *Kika* foi pioneiro no contexto capixaba. Sua produção, que acompanho desde o início desta pesquisa, sofreu importantes transformações no que se refere ao seu projeto discursivo. Visando a atualizar as considerações já elaboradas sobre seu trabalho, entrevistei Jéssica Carvalho Vieira Gomes, a *Kika*, no dia 22 de outubro de 2015, em um café em frente da Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes, local onde a grafiteira finaliza seu curso de Artes Visuais.

A atuação da artista urbana começou quando ela se inscreveu em um curso de *graffiti* no *Centro de Referência da Juventude - Prefeitura de Vitória* que oferecia cursos gratuitos para a população da cidade. *Kika* sempre gostou de desenhar. Em casa era estimulada desde criança pela mãe que lhe oferecia material de desenho desde criança. Seu objetivo, ao se matricular na oficina de *graffiti*, era aprender a utilizar as cores, técnica artística que, segundo ela, não dominava. No final do curso, quatro jovens que haviam também participado da oficina, convidaram *Kika* a formar uma *crew*. O grupo foi denominado *Por um mundo melhor - PMM* e era composto por *Tiago Sobreiro, Mariola, Jean, Mike e Kika*. No que se refere à aceitação de uma menina em um grupo em uma prática essencialmente masculina, a artista afirma: "A minha imagem e a minha postura contribuíram para eu ser aceita. Sempre fui meia *moleca*, gostava de brincar na rua com os meninos, andava de *skate* e minhas roupas não são muito femininas. Sempre fui bem recebida e o *Fredone* sempre fazia questão de me convidar para os eventos de *graffiti* que aconteciam na cidade."

A figura feminina sempre foi a marca discursiva das produções da artista urbana. As formas para a construção dessa figura eram simplificadas e minimalistas, influência da estética japonesa encontrada nos *animés* e no movimento artístico *superflat*.<sup>71</sup> Com poucos traços a menina, marca da artista, era construída. Essa figura recorrente tem um

---

<sup>70</sup> Eu não gostaria que minha namorada pichasse, e eu não gostaria que ela soubesse que picho... garotas na pixação? Ah, não! Se as mulheres querem pichar (imitando o gesto circular de uma pixação) só pode ser lavando a louça.

<sup>71</sup> Movimento artístico pós-modernista criado pelo artista Takashi Murakami, que através da estética de desenhos animados critica a sociedade de consumo.

traço básico que é modificado pela textura do suporte e pelas padronagens diversificadas, como podemos observar na figura 149 e 150.

Figura 149 – Kika. *Sem título.*



Fonte: acervo da artista

Figura 150 – Kika. *Sem título.*



Fonte: acervo da artista

Figura 151 – Kika. *Sem título.*



Fonte: acervo da artista

A marca da interação com o espaço urbano, aspecto importante da linguagem do *graffiti*, é também observado nas produções da artista. Na figura 151 podemos notar que a forma da menina possui modificações na cor e na padronagem. No entanto o aspecto marcante é que a sua forma foi delimitada e condicionada por um elemento do espaço urbano. É ele que determina o espaço pictórico e a forma da figura. Encontramos em algumas de suas produções o diálogo direto com o espectador pela mediação de balões, recurso estilístico retirado das histórias em quadrinhos. Na figura 152, observa-se esse aspecto e a uma coerência entre as partes (cabelo) e o todo, visto que o conteúdo ecológico do texto se relaciona com a cor verde escolhida para o cabelo da menina.

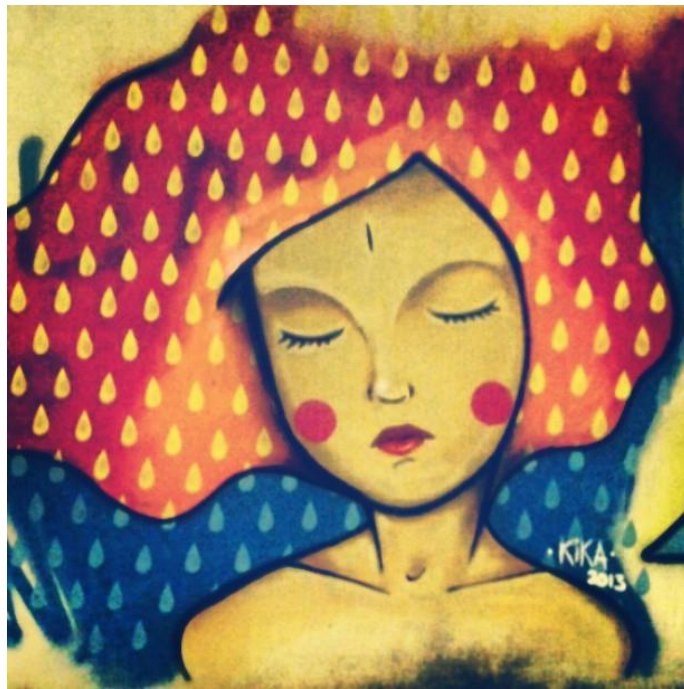
Figura 152 – Kika. *Sem título.*



Fonte: acervo da artista

Podemos observar nas figuras 153 e 154 uma transformação na elaboração da figura humana criada por *Kika*. Nessa segunda fase de seu trabalho, a menina amadureceu e se tornou mais introspectiva. A forma de seu rosto é mais alongada; os olhos, geralmente fechados, são elaborados com mais detalhes. No entanto, permanece o trabalho das padronagens no cabelo e na roupa. Os círculos vermelhos no rosto de suas figuras se apresentam também como a marca de sua produção e se repetem nessa fase do seu trabalho.

Figura 153 –Kika. *Sem título.*



Fonte: acervo da artista

Figura 154 – Kika. *O divisor de águas. Um coração dividido, deixa angústia na alma.*



Fonte: acervo da artista.

Personagens femininas são elementos contantes entre as principais grafiteiras do país. As mulheres tristes de *Magrela* ou as bonecas delicadas de *Tikka* e *Nina* modificam o contexto das ruas com o aspecto delicado e sensível do universo feminino.

Figura 155 - Tikka. Sem título



Fonte: [conexãocultural.org](http://conexãocultural.org)

Figura 156 - Nina. Sem título



Fonte: <https://blogconexaocult.files.wordpress.com/conexãocultural.com>

Destaco ainda o trabalho de *Anarkia* e *Nega Hamburger* que abordam em suas produções artísticas questões importantes da sociedade contemporânea. A marca do discurso das duas artistas abarca também representações da imagem feminina, no entanto a pintura avança além dos limites estéticos. Enquanto *Anarkia* discute a violência contra as mulheres, *Nega Hamburger* questiona os padrões de beleza impostos pela sociedade.



Figura 157 - Graffiti de Nega Hamburger



Fonte: [www.thinkolga.files.wordpress.com](http://www.thinkolga.files.wordpress.com)

No universo do *graffiti* capixaba, a figura feminina é elemento recorrente também no trabalho de Anderson Bernadino Fabris, o *Moska*. Enquanto, na produção da *Kika*, é o olhar feminino que constrói a representação feminina, o projeto discursivo do artista é construído pelo *excedente de visão* masculino sobre o *outro* feminino. Nas mulheres criadas por *Moska* são destacados dois traços antagônicos característicos da personalidade feminina, segundo o artista: a graciosidade e a agressividade. A forma orgânica das curvas do corpo feminino tratada com leveza contrasta com os traços agressivos com os quais o artista trata o rosto. Os cabelos e os olhos são representados com linhas marcantes e formas exageradas. Esse excesso na forma e no tamanho dos olhos e o destaque que a pele branca recebe podem ser explicados pela influência que o artista recebeu da estética dos desenhos japoneses e das figuras das gueixas.

Figura 158 – Moska. *Sem título.*



Fonte: acervo do artista

Figura 159 – Moska. *Sem título.*



Fonte: acervo do artista

Outra marca que percebemos na *forma de enunciação* da figura feminina de *Moska* é a construção do corpo feminino que está constantemente escorrendo, vazando, ultrapassando os limites da figura. Esta incoerência entre o todo da figura elaborado de forma naturalista e os limites da forma que *escorrem* gera um efeito inesperado ao espectador. Constata-se, assim, uma interação desse aspecto com as características biológicas da mulher, que nos remetem a esses *vazamentos*: menstruação, amamentação e parto. A composição parece ser construída em função do rosto feminino, pois os elementos são distribuídos assimetricamente em torno dele, como podemos observar na

figura 160. Essa assimetria permanece na forma: os olhos que ganham destaque na imagem não são proporcionais ao nariz e à boca da mulher.

Figura 160 – Moska. *Sem título.*



Fonte: acervo do artista

Em síntese, percebe-se, nas análises das produções do *graffiti* que abordam a questão da figura feminina, a presença de diferentes formas de enunciação. Algumas propostas constroem a imagem da mulher visando a provocar reflexões em torno de questões relacionadas ao universo feminino: suas singularidades, seus problemas, seus desafios e suas contradições em interação com seu contexto social. Nessa linha conceitual encontram-se as produções de *Anarkia* e *Nêga Hamburger* que pontuam por meio de suas personagens debates urgentes sobre a questão da mulher: a violência e a imposição de padrões de beleza. A proposta apresentada por *Moska* também se situa nessa linha de representação feminina que relaciona os aspectos formais com as características femininas pontuadas a partir de seu posicionamento singular em relação ao tema.

Outras *formas de enunciação* da figura feminina são encontradas nos *graffitis* apresentados. Nos trabalhos de *Nina* e *Tikka*, a ênfase das imagens está nos aspectos formais da obra que remetem aos aspectos singulares que remetem ao universo feminino: delicadeza e beleza. A produção inicial de *Kika* está inserida nessa proposta conceitual de representação da figura feminina. O aspecto infantilizado, suave, gracioso e sensível das personagens da grafiteira capixaba aproximam seu trabalho dessa *forma de enunciação* na qual o predomínio da representação da beleza é buscado. Conforme veremos posteriormente, essa fase da artista é o início de um processo de descoberta de seu discurso artístico.

Verificam-se interações discursivas entre a produção da *Kika* e as imagens artísticas do passado e de outras esferas culturais. Conforme pontuado anteriormente, em sua segunda fase, a figura feminina da grafiteira (figura 153 e figura 154) é representada de maneira a colocar em relevância aspectos de passividade e introspecção. Além disso, os traços delicados do rosto, os elementos da composição que apresentam um coração partido e gotas de lágrimas remetem ao universo feminino construído pela sociedade. A elaboração dessas imagens está em consonância com o *projeto discursivo* que dominou as produções artísticas até a segunda metade do século XX. Garb (1998) analisa a figura feminina na arte no século XIX, contribuindo com o debate sobre o tema. O autor aponta que a *forma de enunciação* da mulher na pintura europeia nessa época se baseava na seguinte ideia: os homens agem, e as mulheres exibem-se. Essa proposição constrói os homens como os portadores ativos do olhar, e as mulheres como seus objetos. De acordo com Garb (1998) a obra de Renoir, *La loge* funciona como metáfora desse aspecto apontado pelo autor.

Figura 161 - Renoir, *La Loge*. 1874



Fonte: <https://pt.wikipedia.org>

A mulher em primeiro plano apresenta em seus aspectos físicos elementos - pérolas, flores, tecidos finos, lenços, jóias - que remetem à delicadeza e à feminilidade. O autor afirma que seu olhar é recatado, e sua expressão corporal não apresenta indícios de confronto ou desafio. Ela cumpre o seu papel e não nega seu valor de *espetáculo* na sociedade da época. Ao contrário, a figura masculina presente no camarote representado por Renoir detém o poder e o prazer do olhar.

A arte está particularmente envolvida na formação e na consolidação de relações desiguais de poder entre homens e mulheres. A arte não só reflete essas relações mas também constitui um dos locais de sua formação. A maneira como os padrões tradicionais de "olhar" e "ser objeto do olhar" se relacionam com a identidade de gênero e as noções aceitas de prazer sexual é crucial nesse contexto. Para o observador típico de *La Loge* de Renoir, que tem prazer com o espetáculo de uma superfície de textura rica sobre a qual está retratada um bela mulher elaboradamente bem vestida, o prazer pode parecer a reação mais natural do mundo, mas é, não obstante, um prazer socialmente legitimado e historicamente específico. (GARIBOLDI, 1998, p. 223)

Constata-se assim a presença do discurso do *Belo*<sup>72</sup> e dos padrões do olhar na produção da artista urbana em sua segunda fase. A transformação de uma forma esquemática e simplificada para uma figura feminina de traços elaborados e com a presença constante de detalhes de padronagens nas imagens (figura 162) são indícios da busca do *Belo* em sua *forma de enunciação* para discutir o feminino em suas obras.

Figura 162 - Kika. Sem título.



Fonte: acervo da artista

Esse aspecto aponta que, apesar do ponto de vista feminino da artista, ocorre em suas imagens uma repetição dos padrões históricos e tradicionais na forma de representação da

---

<sup>72</sup> De acordo com Chisté (2013) o conceito do belo no âmbito filosófico está ligado com a estética que "[...] se relaciona com o estudo do belo e do sentimento que esses suscita no homem. A estética aparece ligada à noção de beleza e por isso a arte tem lugar privilegiado nessa reflexão pois, durante muito tempo, ela teve como função exprimir a beleza de modo sensível. (CHISTÉ, 2013, p. 114)

imagem da mulher na arte. Tanto a figura feminina de Renoir quanto *as meninas* nas imagens elaboradas por *Kika* não olham diretamente para o espectador. Elas são o *espetáculo*. O olhar é desviado, sinalizando uma postura de não enfrentamento e não atividade apontados por Garb (1998), consolidando assim, a passividade da forma discursiva de apresentar a mulher.

No entanto, ainda no século XIX, as feministas já combatiam a ideia de que qualidades intrínsecas ao sexo feminino justificava a ausência de mulheres como produtoras de imagens artísticas e, portanto, portadoras de um olhar ativo em relação ao mundo. A partir da segunda metade do século XX, algumas mudanças conceituais na forma de pensar os aspectos sociais, políticos e culturais vão influenciar o âmbito artístico e as formas de representação da mulher. Hall (2006) aponta, em sua análise sobre a identidade cultural na pós-modernidade, a transformação do sujeito do iluminismo, caracterizado por uma identidade fixa e estável, para o sujeito da modernidade tardia que apresenta uma identidade contraditória, aberta, inacabada e fragmentada. O autor aponta vários fatores que contribuíram para essa mudança no pensamento ocidental do século XX. Além das contribuições teóricas dos pensadores como Marx, Freud, Lacan, Saussure e Foucault, Hall (2006) destaca a importância do movimento feminista, surgido no âmbito dos movimentos sociais de 1968:

Ele questionou a clássica distinção entre o "dentro" e o "fora", o "privado" e o "público". O slogan do feminismo era: o pessoal é político. Ele abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc. Ele também enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos genericados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação. O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a "Humanidade", substituindo-a pela questão da diferença sexual. (HALL, 2006, p. 45-46)

As mudanças no âmbito social provocaram transformações no contexto artístico. As representações da mulher possível, disponível e impotente cedem lugar a questionamentos e reflexões em torno do papel da mulher na sociedade. Destaco o trabalho da artista norte-americana Bárbara Kruger que apresenta em sua *forma discursiva* questionamentos em torno do consumismo e da figura feminina na sociedade.

A artista questiona, por meio de elementos estéticos retirados da publicidade e de publicações da mídia impressa, os valores consolidados e difundidos por esses meios de comunicação contemporâneos. Em relação à imagem da mulher, a artista debate a eterna busca pelos padrões de beleza impostos pela sociedade que limitam a liberdade da mulher ao determinar um ideal de beleza a partir de características físicas específicas encontradas na imagem padrão de mulher: jovem, branca, magra e sem imperfeições, como a famosa boneca *Barbie* retratada pela artista na figura 164. As obras da artista apresentam uma crítica acerca da imagem da mulher na contemporaneidade. Krunger questiona, entre outros assuntos, as intervenções cirúrgicas que buscam a manutenção da imagem da juventude e dos padrões de beleza esperados pela sociedade, conforme se observa na figura 163.

Figura 163 - Bárbara Krunger. *You are beautiful*



Fonte: <https://pt.wikipedia.org>

Figura 164 - Bárbara Krunger. *Real ou fake*



Fonte: <https://pt.wikipedia.org>

As transformações em relação às formas de representação da mulher observadas no processo histórico da arte ocorrem de forma semelhante no trabalho da grafiteira *Kika*.

Na terceira fase de seu processo de produção artística, a figura feminina desaparece de suas intervenções urbanas. Nesse momento intermediário, a artista reflete criticamente sobre sua produção e dedica-se à elaboração de *bombs*, como apresentado na figura 165. Essa fase de afastamento de sua produção inicial permitiu à artista construir um *excedente de visão* em relação ao seu percurso artístico, contribuindo para maior compreensão de seu trabalho e para trilhar novos caminhos.

Figura 165. *Bombs* elaborado por Kika. Vitória, 2013



Fonte: acervo da artista

Os indícios da mudança em sua produção artística podem ser observados em sua postura em relação à questão do *Belo*, conforme pontuado anteriormente, aspecto recorrente em sua produção artística. Durante os protestos ocorridos nas ruas das cidades brasileiras em junho de 2013, *Kika* elaborou um *sticker*<sup>73</sup> de uma flor e espalhou pelas ruas. A imagem dialoga com suas imagens iniciais, retomando a simplificação da forma e mantendo os círculos vermelhos no rosto da flor elaborada. No entanto uma postura irônica e provocadora se destaca nessa intervenção. A artista questionou a palavra de ordem "sem vandalismo", emitida pela população e pela mídia nacional, que dominou durante a sequência de protestos iniciados em São Paulo, no dia 6 de junho de 2013. Instigada por isso, as *flores/stickers* foram espalhadas pela cidade no momento da passeata ocorrida na cidade de Vitória no dia 23 de junho de 2013. Ao remeter às flores distribuídas por manifestantes durante as passeatas, a artista teve por propósito observar a relação de dependência que as pessoas ainda estabelecem com o conceito tradicional do *belo* na

---

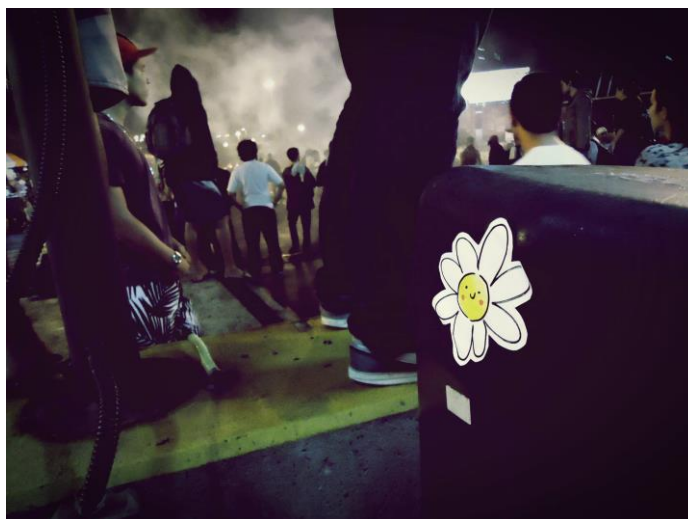
<sup>73</sup> Adesivo.



expressão artística, ou seja, uma concepção que visa a suscitar o sentimento da beleza por meio da arte.

No século XX, novas concepções para o entendimento do belo na arte - como o choque, a ruptura, a provocação e a repulsa - foram propostas pelos movimentos de vanguarda e pelas produções contemporâneas da arte. No entanto, já no século XXI, ainda nos apoiamos em pontos de vista ultrapassados acerca da beleza. A intervenção das *flores/stickers* da grafiteira *Kika* apontou a presença desse aspecto durante um movimento social e político importante para o contexto nacional. A flor elaborada por *Kika* está dentro de padrões estéticos de beleza de fácil aceitação, permitindo assim que o ato de interferir na rua seja aceito pelos participantes das passeatas de junho de 2013 em Vitória. Ao contrário, dos *pixos* com palavras de ordem com questionamentos da ordem estabelecida.

Figura 166 – KIKA. *Sem título*



Fonte: acervo da artista

A partir dessa intervenção da *flor/sticker*, a artista entrou em um processo de reflexão crítica sobre sua produção artística: "Comecei a me perguntar: o que eu quero fazer? Será que quero ficar pintando personagens e coisas bonitinhas?" A participação em dois coletivos de grafiteiras e o contato com o movimento feminista de Vitória suscitaram uma transformação importante em sua produção na atualidade. Em 2012, a artista passou a integrar o *Coletivo das Mina* que em sua atual formação é composto por seis jovens:

*Kika, Paola, Hero, Le Feme, Nai.47 e Mils.* O objetivo do grupo é dar visibilidade às mulheres no contexto do *graffiti* e na sociedade.

A grafiteira participa também do coletivo *Anarcafeministas* que desenvolve intervenções relacionadas à violência contra as mulheres. Dentre suas produções que abordam essa temática, destaco o projeto *Araceli*. A intervenção remete a um crime ocorrido na cidade de Vitória em 1973, no qual uma menina de 8 anos foi sequestrada, drogada, torturada, violentada e morta. Os principais suspeitos do assassinato de Araceli eram três homens de famílias ricas e tradicionais da sociedade capixaba. As ligações e a influência das famílias envolvidas com a polícia fizeram com que o caso nunca tenha sido solucionado. No entanto, duas importantes avenidas da cidade possuem o nome das famílias dos suspeitos da morte da menina: *Avenida Dante Michelini* e *Avenida César Hilal*. Em 2013 o caso Araceli completou 40 anos, e o coletivo *Anarcafeministas* apropriou-se desse crime, emblemático da violência contra as mulheres, para elaborar uma intervenção urbana. Na extensão das citadas avenidas, o grupo colou adesivos imitando placas de ruas com o nome *Avenida Araceli* em cima dos nomes originais das famílias envolvidas no assassinato da menina.

Figura 167 - Coletivo Anarcafeministas. *Araceli*. Vitória 2015.



Fonte: acervo do Coletivo Anarcafeministas.

Suas ações nesses coletivos aumentaram o diálogo entre a grafiteira e os discursos do movimento feminista. Esse fato resultou no início do processo de criação de seu trabalho atual, denominado *Prazer, sou seu Espírito Santo*, uma intervenção artística que provoca o debate sobre a violência contra a mulher. Para tanto, *Kika* criou um conjunto simbólico de imagens que remetem a essa temática: a *pomba*, a *maçã*, o *clitóris*, a *serpente*, o

*caixão* com o símbolo do feminino, o *machado* e o *triângulo*. O conjunto de imagens criadas pela artista dialogam com diferentes discursos presentes nesse trabalho. O *caixão* e o *machado* remetem às posturas machistas e misóginas que acarretam e justificam a morte e a violência contra milhares de mulheres no Brasil e no mundo. Essas justificativas encontram abrigo também no discurso religioso que permite e estimula o domínio masculino histórico na sociedade atual. Nesse sentido, as imagens da *pomba*, que representa o Espírito Santo, da *maçã* e da *serpente* inserem, na *forma de enunciação* da artista, as questões relacionadas ao cristianismo e ao pecado original.<sup>74</sup> Pode-se identificar ainda o discurso do feminismo presente nessa intervenção urbana por meio da imagem do *triângulo* e do *clitóris*. O triângulo preto invertido fazia parte de um sistema de identificação nos campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. A forma geométrica e suas variações de cor indicavam e classificavam os diferentes tipos de prisioneiros. A cor preta identificava mulheres consideradas antissociais, como lésbicas, alcoólatras, anarquistas, deficientes e feministas. O segundo elemento, o *clitóris*, remete ao âmbito biológico do corpo feminino, mas é uma parte do corpo da mulher emblemático da liberdade sexual para o movimento feminista contemporâneo<sup>75</sup> no qual uma militância jovem questiona os conceitos morais e tradicionais relacionados ao corpo da mulher. O movimento feminista denominado *Marcha das vadias*, iniciado em Toronto no Canadá em 2011, promove essa reflexão de forma provocadora com o intuito de colocar em movimento a temática na sociedade. O movimento, em sua origem, foi uma reação contra um comentário de um policial canadense sobre o aumento do número de casos de estupros na cidade. Segundo o homem, se as mulheres não se vestissem como vadias, não seriam violentadas. Dessa forma, a imagem do *clitóris* na obra da grafiteira *Kika* coloca em movimento o discurso da liberdade do corpo feminino em sua luta contra as forças morais e tradicionais da sociedade que pretendem lhe impor decisões e escolhas.

O símbolo da *pomba*, remete também, no caso específico da cidade de Vitória, ao Estado do Espírito Santo que lidera, no contexto brasileiro, o número de mortes de mulheres vítimas de violência doméstica. A imagem criada pela artista apresenta o Espírito Santo sobre uma caveira que remete à morte das mulheres no Estado. O posicionamento e a

---

<sup>74</sup> Segundo a Bíblia, Eva morde a maçã e renuncia ao paraíso. O fruto é oferecido por satã, disfarçado de serpente. Os dois símbolos são associados ao pecado e a tentação.

<sup>75</sup> O movimento feminista em sua *primeira onda* lutava por direitos políticos. Na *segunda onda*, buscava direitos iguais no âmbito profissional e sexual. Na contemporaneidade, a *terceira onda* luta pelo direito à liberdade de seus corpos, debate temas relacionados ao aborto e ao estupro.

relação entre o crânio e o pássaro sugerem a interação mórbida entre a morte das mulheres e o Estado do Espírito Santo. O título do trabalho, iniciado em 2013, corrobora com esse aspecto, pois na frase "Prazer, eu sou *seu* Espírito Santo" encontra-se o pronome *seu* no lugar do artigo *o*. Esse detalhe na forma do enunciado, insere um envolvimento do leitor com o seu contexto. Sobre aspecto a artista afirma: "O *Seu* foi para dar pertencimento ao leitor. Como alguém que aponta e diz: 'olha aí o que vc tá fazendo. Olha no que você tá contribuindo, mesmo que seja deixando passar ou fingindo que não vê.'"

Em relação aos aspectos técnicos, as mudanças também são importantes. A artista não utiliza nesse trabalho a pintura em *spray*, mas uma técnica do *graffiti* denominada *Lambe-lambe*. São posters elaborados antecipadamente e colados nos muros do espaço urbano com uma cola feita de farinha, de fabricação caseira denominada *grude*. A elaboração prévia das imagens pode ser feita por meio de diferentes técnicas artísticas: o desenho, o molde vazado, a serigrafia, a pintura entre outras. Na primeira intervenção desse trabalho, a artista utilizou a imagem do caixão com o símbolo feminino inserido. O desenho foi feito à mão, pintado com tinta acrílica e colado nos muros da cidade. Para a elaboração das outras imagens que constituem o conjunto de símbolos desse trabalho, *Kika* optou pela técnica da xilogravura que utiliza como matriz um suporte em madeira.

Figura 168 - Kika. Apresentação de seu projeto artístico. 2015



Fonte: acervo da artista

Sua produção artística será também objeto de estudo de seu *Trabalho de conclusão de curso -TCC* que será defendido em 2016. A partir da análise do material já elaborado em sua pesquisa, observa-se que a artista estabelece relações entre a situação da violência contra a mulher e a religião. *Kika* apresenta citações bíblicas que consolidam a situação e a imagem da mulher no âmbito da passividade e sujeita a dominação masculina:

Figura 169 - *Kika*. Material de apresentação do projeto *Prazer eu sou seu Espírito Santo*

“DISSE ELE À MULHER: MULTIPLICAREI GRAN-  
DEMENTE O TEU SOFRER E A TUA CONCEIÇÃO;  
EM DOR DARÁS À LUZ FILHOS; O TEU DESEJO  
SERÁ PARA TEU MARIDO, E ELE TE DOMINARÁ.”

GÊNESIS 3:16

Fonte: acervo da artista

Ao falar sobre seu trabalho atual a artista aponta as mudanças em seu processo de produção: "Antes eu fazia o *graffiti* apenas porque gostava de pintar nos muros, sem uma preocupação de colocar um discurso nas minhas produções. Se antes eu queria tocar as pessoas com coisas bonitinhas e meigas, trazendo leveza...hoje eu quero tocar de outra maneira, de preferência que seja com um soco no estômago."

Figura 170 - Kika. Material de apresentação do projeto *Prazer eu sou seu Espírito Santo*



Fonte: acervo da artista

Figura 171 - Kika. Material de apresentação do projeto *Prazer eu sou seu Espírito Santo*



Fonte: acervo da artista

Ao observar o diálogo das imagens com o espaço urbano, a artista acredita que a provocação pretendida foi alcançada. Conforme se observa na imagem 171, muitas cópias da *pomba* forma rasgadas, alteradas e interferidas. Sobre esse aspecto Kika afirma: "É bom, eu gosto. É sinal de que estou incomodando".

Constatei, ao analisar a produção artística da grafiteira *Kika*, que, embora em seu processo criativo, a imagem feminina tenha desaparecido de suas obras, a aproximação com as questões que permeiam a temática da mulher está presente de maneira explícita e ativa em suas interferências urbanas. O *estilo*<sup>76</sup> de sua produção artística atual foi construído no processo interativo que a grafiteira estabeleceu com o movimento feminista presente no contexto da cidade de Vitória. O interesse pela questão do sexo encontrado pela artista começa pela figuração e desenvolve-se na direção conceitual do tema, contribuindo de forma importante para o debate do assunto no âmbito artístico capixaba.

A escuta atenta das vozes encontradas nos muros da cidade de Vitória mostrou a diversidade de discursos encontrados no *graffiti* da cidade. A leitura elaborada demonstrou a relação dialógica das imagens artísticas com os engajamentos, os interesses e as histórias dos grafiteiros analisados pelo presente estudo. Essa interação remete ao conceito de *ato responsável* tratado por Bakhtin. Tal noção discute o posicionamento ético de um sujeito singular em relação a um determinado contexto. A ética para o autor está diretamente ligada à questão da singularidade: "Tudo o que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca" (BAKHTIN, 2010, p. 96). Como foi visto, o ato de pintar os muros da cidade para os quatro grafiteiros está relacionado a um posicionamento *ético* resultante da interação entre o processo, ou seja, a vivência em determinado contexto (históricos, sociológico, econômico e religioso) e o produto, a imagem artística elaborada. Dessa forma, o conceito de *ato responsável* remete também a uma atitude responsiva em relação à determinada situação dada. A apresentação das diferentes *formas de enunciação* de intervenção urbana apresentadas por esses sujeitos singulares apontou para um *dever concreto e singular* que cada um deles adquiriu ao se posicionar na interação com seus contextos específicos.

Dessa forma, a análise das vozes nos muros da cidade de Vitória finaliza a leitura de imagem proposta. No entanto, a presente pesquisa, entendida a partir de Bakhtin como um *elo* em uma cadeia discursiva, pretende iniciar novos diálogos a partir das reflexões geradas sobre o *graffiti* e a questão da imagem no ensino da Arte. Enfatizando ainda o dinamismo do movimento circular proposto por Bakhtin na análise do discurso das

---

<sup>76</sup> Na concepção bakhtiniana, o conceito de *estilo* é construído na relação com a alteridade. Ao contrário do senso comum que relaciona essa concepção com a individualidade e com o particular

produções artísticas e culturais, apresento uma imagem que provoca um retorno aos primórdios da história do *graffiti* e ao início da leitura de imagem elaborada.

Figura 172 - FREUND, Gisèle. Nettoyage de la façade. Paris, 1935



Fonte: ARTIÈRES, Philippe. *La ville écrite*. 2012.

A fotografia apresentada é emblemática dos diálogos ocorridos no *espaço/texto* da cidade abordados pelo presente estudo. A cena fotografada no início do século XX já mostrava a dinâmica da interação entre as vozes presentes no espaço urbano a qual permanece ainda na contemporaneidade. Observam os elementos arquitetônicos, com sua voz dominante, a guiar o percurso do olhar. A publicidade insere-se, ainda discretamente, nesse contexto com seus discursos permitidos e sedutores. Enquanto isso, os escritos nos muros - proibidos e contestadores - gritam até serem calados pelo movimento das mãos que limpam os muros, buscando a neutralidade das paredes cinzas. As mãos não sabem, no entanto, que preparam o suporte para outras palavras que ainda virão.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na elaboração desta pesquisa, busquei inter-relacionar o ato da criação artística e o ato de ensinar a Arte. A elaboração de uma leitura de imagem do *graffiti* na cidade de Vitória/ES, a partir do conceito de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin, permitiu olhar essas produções em relação à educação, à arte contemporânea, à sociedade e aos seus autores. Com essa perspectiva, defendi a tese de que tais produções artísticas contemporâneas se apresentam como um rico objeto de leitura no âmbito educativo os quais, analisados sob o ponto de vista dialógico, oferece ao leitor uma compreensão crítica de seus aspectos históricos, expressivos e conceituais. Dessa forma, o desenvolvimento da pesquisa buscou responder como a leitura de imagens do *graffiti*, a partir da perspectiva dialógica de Bakhtin, pode contribuir para o debate do ensino da Arte. No desenvolvimento dessa conclusão, pontuarei os aspectos da pesquisa que acredito terem colaborado com essas discussões na contemporaneidade.

A concepção filosófica da pesquisa apoiada no dialogismo bakhtiniano permitiu compreender o texto - verbal ou visual - a partir de suas fronteiras e de suas relações com outros textos:

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem são autossuficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. [...] O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera: refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles (BAKHTIN, 2000, p. 316).

As considerações filosóficas expostas estão relacionadas com a *análise dialógica do discurso*, abordagem metodológica adotada pela presente pesquisa para a elaboração da leitura de imagem proposta. Tal metodologia entende a linguagem como uma arena de lutas, na qual diferentes discursos entram em relação: se aproximam, se afastam, estabelecem alianças em alguns momentos e geram conflitos em outros. A concepção sociológica da linguagem proposta por Bakhtin (2000) entende que uma obra não pode ser vista como um sistema fechado, mas como um diálogo, em um processo de comunicação amplo. Dessa forma, para o autor, o objeto estético é vivo e não pode ser retirado de seu lugar e de seu sentido na cultura humana. Em consonância com essas

ideias, a leitura proposta foi elaborada buscando um *aprofundamento interpretativo* que, de acordo com a concepção dialógica, ocorre quando colocamos o texto analisado em um processo dialógico com outros textos: "Toda palavra (todo signo) de um texto conduz para fora dos limites desse texto. A compreensão é o cotejo de um texto com outros textos" (BAKHTIN, 2000, p. 404). A perspectiva dialógica de Mikhail Bakhtin permite, em um processo analítico, o olhar entre outros mundos, outras imagens e outros textos.

Os processos dialógicos desenvolvidos nesta análise do *graffiti* tornaram essas produções como portas para o mundo, ao promover o diálogo entre as imagens da arte urbana e diferentes textos ou diferentes sistemas de signos. A partir dos elementos visuais e textuais presentes em sua estrutura, a análise buscou desvelar, nas produções do *graffiti*, as possíveis *portas* para outros espaços e outros tempos, assim como propõe o poema "A lição de pintura" apresentado na epígrafe desta pesquisa:

Quadro nenhum está acabado,  
disse certo pintor;  
se pode sem fim continuá-lo,  
primeiro ao além do outro quadro.  
Que, de certa forma, tem na tela, oculta uma porta  
que dá acesso a um corredor que leva a outra e muitas outras (MELO  
NETO, 1997).

Ao elaborar uma leitura de imagem da arte urbana a partir desse conceito de *dialogismo* proposto por Bakhtin, o estudo contribuiu com o debate no ensino da Arte apresentando uma possibilidade dialógica de abordagem da obra artística no âmbito educativo e demonstrando a importância da inter-relação entre o ato da criação artística e o ato de ensinar a arte citados anteriormente. Constatei, no debate com o referencial teórico, que a leitura de imagem a partir do conceito de dialogismo proposto por Bakhtin está em consonância com as ideias defendidas pelos autores que tratam do ensino da Arte na contemporaneidade. A perspectiva bakhtiniana propõe uma análise da obra artística que ultrapassa o caráter formal e estético da imagem em direção às contradições e tensões de seu contexto histórico e social, promovendo uma leitura problematizadora e reflexiva. Além disso, o *corpus* investigado por esta pesquisa trata de produções artísticas oriundas da cultura urbana, esfera cultural pouco abordada no âmbito acadêmico e na formação dos professores de arte. Dessa forma, o estudo se insere no debate atual do ensino da Arte

que questiona o cânone e a dicotomia entre arte popular e arte erudita. Tais questionamentos são fundamentais para problematizar as escolhas dos professores ao planejarem seus conteúdos e ao selecionarem as imagens que serão abordadas nas aulas de Arte. As escassas discussões e referências sobre a arte contemporânea nas escolas acarretam, na esfera da recepção dessas produções, vários equívocos em relação aos discursos apresentados, gerando um processo de rejeição e distanciamento entre o público e as imagens artísticas produzidas na atualidade. Por meio da leitura de imagem elaborada, o presente estudo inseriu nesse debate as considerações sobre as formas de abordagem dessas produções a partir da perspectiva bakhtiniana e demonstrou a importância da presença do *graffiti* para o âmbito educativo.

A partir dos conceitos apresentados no quadro teórico, a pesquisa desenvolveu uma análise dialógica do discurso do *graffiti* de Vitória. Nesse percurso investigativo foram apresentadas inicialmente as repetições, as tensões e as contradições observadas nas imagens do passado em relação às produções da arte urbana na atualidade. A contextualização histórica desenvolvida foi fundamental para um aprofundamento interpretativo da manifestação artística investigada.

Nesse processo intertextual pontuei algumas considerações do diálogo entre o *graffiti* e o discurso da arte. Nessa análise constatei que determinados aspectos encontrados no discurso da arte contemporânea são também observados na linguagem da arte urbana: a questão da autoria e do anonimato; a busca de interação com o espectador e com o suporte; o efêmero e a necessidade do registro imagético como estratégia de divulgação e memória; a questão da intervenção nos elementos do cotidiano; a provocação e a reflexão de ideias e conceitos; a mistura entre o tradicional e o novo e, finalmente, o conceito de inacabado na obra artística. A análise do *graffiti* em diálogo com a arte contemporânea foi importante para que os aspectos citados acima fossem enfatizados.

A pesquisa acrescentou ao debate no ensino da Arte na atualidade as questões relativas à recepção das imagens. A investigação de um *corpus* que é exposto no espaço urbano gerou reflexões em torno da seguinte questão: como abordar as imagens artísticas expostas no espaço urbano? Este trabalho constatou que existem diferentes formas de exposição e mediação da arte urbana. No entanto os três movimentos apresentados e analisados pela pesquisa mostraram que os procedimentos de mediação, exposição e

divulgação da arte urbana geram conhecimento sobre as imagens artísticas, mas a abordagem no âmbito educativo é fundamental para uma compreensão ativa, na qual o espectador estabelece um diálogo com a imagem, ao discordar, acrescentar ou interferir por meio de propostas educativas de experimentações, pesquisas e reflexões. O *graffiti*, por não fazer parte do sistema convencional da arte, não possui, de forma sistemática, uma curadoria, uma crítica ou um sistema expositivo que estimule sua compreensão e a interação com os espectadores. Os movimentos e eventos nesse sentido permanecem em diálogo com os seus pares ou com a comunidade próxima. As imagens se encontram pulverizadas no espaço urbano, exigindo que a apreensão visual e conceitual das obras seja feita em um processo longo de tempo. A abordagem das imagens do *graffiti* no contexto do ensino da Arte pode contribuir para diminuir o distanciamento e os desentendimentos em torno de suas produções, de seus valores e de suas ações na cidade.

Após as contextualizações iniciais, a leitura de imagem apresentou as análises referentes às produções urbanas no espaço urbano de Vitória. Para tanto, a leitura abordou a história do Espírito Santo e a de sua capital visando a embasar o percurso imagético elaborado. A finalização da leitura permitiu observar as singularidades de discursos encontradas nas produções capixabas. A análise elaborada apontou que a abordagem das imagens artísticas em sala de aula, a partir de uma perspectiva bakhtiniana, extrapola as fronteiras da linguagem artística e avança para o debate e a reflexão de aspectos sociológicos, filosóficos e culturais. Os enunciados dos artistas urbanos investigados pela pesquisa foram vistos em relação a outros textos.

Conforme aponta Gaillot (2008), a abordagem de imagens contemporâneas nas aulas de Arte é fundamental para promover a compreensão crítica dessas produções que permitem aos alunos interagir e pensar sobre o cotidiano a partir do ponto de vista artístico. Além disso, as questões tratadas nessas imagens não são apresentadas de maneira explícita, exigindo do espectador uma participação ativa e reflexiva. O autor ainda aponta o caráter desafiador que deve estar presente nas aulas de Arte:

Enseigner passe donc par la suscitation d'envies. [...] Organiser l'enigme, dévoiler un peu, séduire, provoquer: où l'on aperçoit, dès les

premiers instants, que le comportement enseignant n'est pas sans parenté avec le comportement artistique<sup>77</sup> (GAILLOT, 2008, p. 19).

A citação remete a uma questão apontada de forma recorrente por essa pesquisa: a necessidade de uma articulação entre a arte e seu ensino. Além disso, o processo de elaboração da leitura de imagem do *graffiti* de Vitória, a partir do conceito de *dialogismo* proposto por Bakhtin, corrobora a ideia apontada pelo autor. A análise das imagens desenvolvidas pelo presente estudo foi elaborada em interação com os *enigmas* fornecidos pelas próprias imagens investigadas. O caminho investigativo foi conduzido pelo desvelamento gradual das imagens em direção à compreensão do discurso do *graffiti*. Acredito que seja importante oferecer aos alunos, no contexto da aula de Arte, vivências semelhantes. A experiência do processo de investigação, a partir da perspectiva bakhtiniana, me levou a pensar que uma abordagem contemporânea da imagem na sala de aula deve suscitar o desejo de pesquisar, refletir e problematizar a obra artística estudada. Dessa forma, afastamos do ensino da Arte propostas de abordagem imagética que trabalham com o acúmulo de verdades prontas ou com conhecimentos fechados.

Nesse sentido, é importante destacar a ênfase do *inacabado* presente na *análise dialógica do discurso*. Tal conceito defende a ideia de que a compreensão de um enunciado é um processo contínuo e individual de construção de sentidos que não poderá ser repetido se mudarem os sujeitos e os objetos envolvidos na análise. Assim, o presente estudo não pretendeu apresentar um percurso analítico a ser seguido na abordagem das imagens no ensino da Arte, mas um caminho a ser construído. Conforme aponta Brait (2013), essa perspectiva metodológica é construída no embate entre um texto singular e um ponto de vista específico. Dessa forma, a leitura de imagem do *graffiti* elaborada mostrou uma possibilidade de abordagem analítica que exige do professor de Arte uma *compreensão do sentido* da imagem artística tratada, um entendimento que avança além dos limites da obra. Da mesma forma, a leitura de imagem apontou em sua construção que o caminho percorrido foi constituído a partir de um processo dialógico que não permite uma delimitação *a priori* do roteiro analítico elaborado. Amorim (2004) afirma: "O método constrói-se na relação com o texto estudado. Pedindo ao texto que responda as nossas questões" (AMORIM, 2004, p. 211).

---

<sup>77</sup> Ensinar passa então pela suscitação de desejos. (...) Organizar o enigma, desvelar um pouco, seduzir, provocar: é quando percebemos que desde o início o comportamento do professor é próximo do comportamento artístico.

Assim, o presente estudo contribuiu com o debate da imagem no ensino da Arte ao apresentar uma abordagem sem *corrimãos definidos*, sem generalizações possíveis, mas que apontam uma forma dialógica de olhar para as imagens artísticas e exige do professor de Arte uma postura ativa e criadora no processo de ensino. Visando a aprofundar esse aspecto apresentado pela presente pesquisa, retomo aqui a imagem apresentada no início deste estudo. Trata-se de um desenho elaborado pela grafiteira *Kika*, a partir da letra do cantor e compositor carioca Cícero Rosa Lins. O enunciado verbal afirma: *Entra pra ver, mas tira o sapato pra entrar. Cuidado mudei de lugar algumas certezas*. A imagem dialoga com o poema de João Cabral de Mello Neto apresentado na epígrafe. Nessa interação, tanto o poema quanto o desenho contribuem para o entendimento da imagem da *porta* como a metáfora da presente pesquisa. O enunciado verbal do poeta propõe um inacabamento da compreensão da obra artística, que é, de forma constante, continuada pelas *portas* criadas pelo espectador, que a partir de seu olhar singular, estabelece relações da imagem com outros enunciados no processo da leitura da imagem.

Figura 173 - Kika. Sem título. 2012



Fonte: acervo da autora

O enunciado verbo-visual elaborado por Kika, criado a partir do diálogo com a letra da música, convida o leitor a entrar no domínio da arte contemporânea e de seu ensino por uma das portas possíveis. Sugere também que o leitor entre por uma das portas possíveis para olhar o *graffiti*. O contexto que será encontrado pelo leitor ao atravessar a porta que abre para a pesquisa elaborada foi construído a partir do encontro da minha singularidade com os teóricos, com os grafiteiros e com as imagens da arte urbana. O texto do compositor Cícero contribui com essas considerações, apontando a necessidade de *tirar os sapatos*, o que sugere, no âmbito da pesquisa apresentada, a importância de o leitor se

colocar aberto à alteridade da pesquisadora, ou seja, à *forma de enunciação* que apresento ao olhar para o *graffiti* que provavelmente, vai problematizar algumas *certezas* trazidas na bagagem do leitor.

De maneira semelhante, a metáfora da *porta* pode ser abordada na análise do processo dialógico entre a presente pesquisa e os professores de Arte com os quais as considerações aqui apresentadas dialogaram. Para a compreensão desse aspecto, acrescento outras portas, àquelas encontradas na narrativa de Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas*. No texto literário, o autor descreve a passagem em que a personagem principal se encontra em uma sala com muitas portas entre as quais ela escolhe uma para prosseguir em sua aventura. A partir dessa passagem do livro pode-se questionar: o que aconteceria se Alice abrisse outras portas? Cada porta pode ser vista como uma possibilidade diferente de percurso, de aventura, de personagens e de histórias. De forma semelhante, uma leitura de imagem, a partir da perspectiva bakhtiniana, se apresenta não como um corredor com *corrimãos definidos* que conduz o leitor para única porta, mas assemelha-se àquela sala da narrativa de Lewis Carroll, na qual são apresentadas diferentes portas que levam a percursos diversos determinados pelo posicionamento singular do professor de Arte diante da imagem artística. Dessa forma, acredito que o olhar dialógico sobre o *graffiti*, ampliou as possibilidades de abordagem da imagem artística na educação, proporcionando, uma leitura crítica de mundo, importante para o contexto do ensino da Arte na contemporaneidade.

É preciso perguntar se as culturas predominantes - a ocidental ou a nacional, a estatal ou a privada - são capazes unicamente de reproduzir-se, ou se também podem criar as condições para que suas formas marginais, heterodoxas, de arte e cultura se manifestem e se comuniquem (CANCLINI, 2008, p. 157).

Acredito que, para que ocorram mudanças efetivas no contexto do ensino da Arte, não é suficiente propor a produção e a experimentação de técnicas artísticas contemporâneas. É preciso abordar o ensino da Arte de forma contemporânea, mesmo que as imagens tratadas sejam produções da Idade Média ou dos movimentos de vanguarda do século XX. Considero que a leitura de imagem, a partir da perspectiva dialógica, pode contribuir para esse debate no ensino da Arte, pois oferece a possibilidade de desenvolver uma compreensão crítica dos aspectos históricos, expressivos e conceituais de diversificadas produções artísticas. Acredito que seja importante oferecer aos alunos experiências

práticas do dinamismo, da técnica e da liberdade oferecida pelo ato de produzir um *graffiti*, mas acredito que essa vivência deve ser acompanhada de uma reflexão crítica sobre as imagens elaboradas no espaço urbano das grande cidades.



## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia. **Textualidades contemporâneas**. Palavra, imagem e cultura. Vitória: Edufes, 2012.

AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro**. Bakhtin e as ciências humanas. São Paulo: Musa Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. Freud a escrita de pesquisa - uma leitura bakhtiniana. In: *Eutomia* - ano II, nº 2 - dezembro de 2009.

\_\_\_\_\_. Cronotopo e Exotopia. In: Brait, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010.

ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea. Uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARDENGHE, Cláudia Cristina Cabral. **Narratividade e figurativização em dois videoclipes do Rappa**. Dissertação (Mestrado em Linguística). 2012. Universidade de Franca, 2012.

ARTIÈRES, Philippe. **La Ville écrite**. Paris: Éditions du Centre Pompidou. 2012.

BAKHTINE, Mikhail. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 1978.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro&João editores, 2010.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

\_\_\_\_\_. (Volochínov). **Marxismo e Filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

BANKSY. **Wall and Piece**. London: Century, 2006.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no Ensino da Arte: anos 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. (Org). **Interterritorialidade**. Mídias, contextos e educação. São Paulo: Editora Senac, 2008.

\_\_\_\_\_. (Org). **Arte/Educação Contemporânea**. Consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2010.

\_\_\_\_\_. (Org). **A Abordagem Triangular no ensino das Artes e Culturas Visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

BASTOS, Flávia Maria Cunha. O pertubamento do familiar: uma proposta teórica para a Arte/educação baseada na comunidade. In: BARBOSA, Ana Mae. **Arte/Educação Contemporânea**. Consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2010.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 2000.

\_\_\_\_\_. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERNARDI, Rosse Marye. **Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo**. in: BRAIT, Beth. Bakhtin, dialogismo e polifonia. São Paulo: Contexto, 2009.

BEZERRA, Paulo. **Polifonia**. In: BRAIT, Beth. Bakhtin, Conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010.

BRAIT, Beth (Org). Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Bakhtin**. Conceitos-chave. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Bakhtin**. Outros conceitos-chave. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

\_\_\_\_\_. **Et la Fôret amazonienne se mit a parler français**. In: Proceedings of the Thirteenth International Mikhail Bakhtin Conference. London/Canadá: Mestengo Press, 2012, v.1, p. 381-394.

\_\_\_\_\_. História e alcance teórico-metodológico. In: Roseli Figaro (org.) . **Comunicação e Análise de discurso**. São Paulo: Contexto, 2013.

\_\_\_\_\_. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Bakhtiniana. Revista de estudos do Discurso**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, v. 8, n. 2, 2013. Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem /LAEL-PUCSP.

\_\_\_\_\_. ; MELO, Rosineide de. Enunciado/ Enunciado concreto/Enunciação. In: **Bakhtin**. Conceitos-chave. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

BRANDÃO, Helena Nagamine. Enunciação e construção de sentido. In: Roseli Figaro (org.) . **Comunicação e Análise de discurso**. São Paulo: Contexto, 2013.

BRESCIANI, Maria Stela. Literatura e Cidade. In: CARDOSO, Selma Passos; PINHEIRO, Eloísa Petti; CORRÊA, Elyane Lins. **Arte e Cidades: Imagens, discursos e representações**. EDUFBA, 2008.

BOUDINET, G. **Pratiques du tag. Vers la proposition d'une "transe-culture"**. L'Harmattan. Paris, 2002.

BUORO, Anamélia Bueno. **Olhos que pintam: A leitura de imagem e o ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2002.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia da Letras, 2011

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2008

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CARDOSO, Juliana Vilar Rodrigues. **Uma criatura dócil de Dostoiévsky: a leitura de Lasar Segall**. Universidade Presbiteriana Mackenzie. 2012

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**. Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHISTÉ, Priscila de Souza; MACÊDO, Érika Sabino. **Caderno MAES, o museu como espaço de formação**. Vitória: Secretaria Estadual de Cultura - SECULT, 2010.

CHISTÉ, Priscila de Souza. **O processo catártico no ensino da Arte: uma parceria entre escola e espaço expositivo**. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2007.

\_\_\_\_\_. **Educação estética no Ensino Médio Integrado: mediações das obras de arte de Raphael Samú**. 2013. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal do Espírito Santo, 2013.

COUTINHO, Rejane G. A formação de professores de Arte. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.) **Inquietações e mudanças no ensino da Arte**. São Paulo: Cortez, 2011.

CRESWELL, John W. **Projeto de Pesquisa**. Metodos qualitativos, quantitativos e mistos. São Paulo: Artmed, 2010.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth. Bakhtin, **Outros Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010.

DOMINGUES, Diana. Tecnologias, produção artística e sensibilização dos sentidos. In: PILLAR, Analice Dutra (Org.) **A educação do olhar no ensino da arte**. Porto Alegre: Mediação, 1999.

ELLSWORTH-JONES, Will. **Banksy**. Por trás das paredes. Curitiba: Nossa Cultura, 2013

FABRE, Sylvain. **Enseignement des arts plastiques au collège: approche disciplinaire et perspectives normatives en éducation artistique et culturelle**. Sciences de l'éducation, Université Paris VIII, 2013.

FARACO, Carlos Alberto. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

FARIA e SILVA, Adriana Pucci Penteado de. *Bakhtin*. in: Luciano Amaral Oliveira (Org.) **Estudos do discurso. perspectivas teóricas**. São Paulo: Editora Parábola, 2013.

FERRAZ, Maria Heloísa C. de; FUSSARI, Maria F. de Rezende e. **Metodologia do Ensino da Arte**. São Paulo: Cortez, 1999.

FERREIRA, Luiz Carlos Pinheiro. **O cotidiano da sala de aula**. Entre Renoir, Playboy e Lady Gaga. In: ANAIS DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2012. Disponível em: < <http://www.anpap.org.br/anais/2012>.

FERSING, Katia. **Murs blancs, peuple muet**: entre visibilité et invisibilité. Ethografie des pratiques du graffiti vandales et semi-légaux. Tese (Doutorado em etnologia) Université Nice Sophia Antipolis. 2011.

FIORIN, José Luiz. **Enunciação e comunicação**. In: Roseli Figaro (org.) . Comunicação e Análise de discurso. São Paulo: Contexto, 2013.

FOERSTE, Gerda Margit Schutz. **Leitura de imagens**. Um desafio à educação contemporânea. Vitória: Edufes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Arte-Educação**: pressupostos teórico-metodológicos na obra de Ana Mae Barbosa. Dissertação. (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 1996

\_\_\_\_\_. Imagem no ensino da arte em novas e/ou velhas perguntas. In: BARBOSA, Ana Mae (Org) **Abordagem Triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

FOURQUET, Jean-Pierre. **L'Art vivant au collège**. Rencontres avec des oeuvres et des artistes contemporains. CRDP de Champagne-Ardenne. Reims, 2004

FRANZ, Teresinha Sueli. **Educação para uma compreensão crítica da arte**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**. Arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. Em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 2011.

GAILLOT, Bernard-André. **Arts Plastiques. Éléments d'une didactique-critique**. Paris: Presses Universitaires de France - PUF, 2008.

GANZ, Nicolas. **O mundo do graffiti. Arte urbana dos cinco continentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GARB, Tamar. Gênero e representação. In: FRASCINA, Francis [et alii]. **Modernidade e modernismo** - Pintura Francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

GENIN, Christophe. **Le street art au tournant** - reconnaissances d'un genre. Paris: Editora les Impressions Nouvelles, 2013

GERALDI, João Wanderley. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. In: Grupo de estudos de Gêneros do discurso - (GEGe) Cadernos de Estudos IV. **Palavras e contrapalavras. Enfrentando questões da metodologia bakhtiniana**. São Carlos: Pedro&João editores, 2012.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Editora Atlas, 2006.

GONÇALVES, Anderson Xavier Tibau. **A pedagogia do Spray**. Tese (Doutorado em Educação) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. PUC/RJ. 2006.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. **Fundamentos bakhtinianos para análise de enunciados verbo-visuais**. In: Filol. Linguíst. Port., N° 14(2), p. 235-242. São Paulo, USP. 2012.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós- modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAYNES, Deborah J. Bakhtin and the Visual Arts. In: SMITH, Paul and WILDE In: **A Companion to Art Theory**. Londres: Blackwell Publishing, 2002.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura Visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 2000.

\_\_\_\_\_. **Catadores da cultura visual**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2007.

IRWIN, Rita L. A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. In: **Interterritorialidade. Mídias, contextos e educação**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

JOLY, Martine. **L'image et les signes**. Paris: Armand Colin Éditeur, 2011.

KLUG, Leticia Beccalli. **Vitória**. Sítio físico e paisagem. Vitória: Edufes, 2009.

LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação**. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.

LASSÉE, Gaele. **Brassai. Pour L'amour de Paris**. Paris: Flammarion, 2013.

LAZZARIN, Luís Fernando. Grafite e o Ensino da Arte. In: **Educação e Realidade**. 32 (1): 59 - 74. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

\_\_\_\_\_. **O direito à cidade**. São Paulo: Editora Centauro, 2001.

- LEMOINE, Stéphanie. **L'art urbain. Du graffiti au street art.** Paris: Gallimard, 2012
- LOPES, Almerinda da Silva. **Artes Plásticas no Espírito Santo. (1940/1969).** Produção, intuições, ensino e crítica. Vitória:EDUFES, 2012.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MELO NETO, João Cabral. **Museu de tudo.** In: A Educação pela pedra e depois – Poesia completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.
- MENDONÇA, Marina Célia. Desafios metodológicos para os estudos bakhtinianos. In: **Palavras e Contra-palavras. Enfrentando questões da metodologia bakhtiniana.** Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. São Carlos: Editora Pedro e João, 2012.
- OLIVEIRA, L. A. **Estudos do discurso: perspectivas teóricas.** São Paulo: Editora Parábola, 2013.
- KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert. **O chamado da cidade.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PILLAR, Analice Dutra. Leitura e releitura. In: PILLAR, Analice Dutra (Org.) **A educação do olhar no ensino da arte.** Porto Alegre: Mediação, 2009.
- \_\_\_\_\_. A Educação do olhar no ensino da Arte. In: BARBOSA, Ana Mae. **Inquietações e mudanças no ensino da arte.** São Paulo: Cortez, 2011.
- RENNER, Rolf G. **Hopper. 1882 - 1967.** Transformações do real. Colônia: Taschen, 2011.
- RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e Estética do cotidiano no ensino das Artes Visuais.** Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003.
- SMITH, Annie. Fundamentos teóricos do ensino da História da Arte. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte/educação contemporânea.** Consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2010.
- SILVA, Eloénes Lima. **A gente chega e se apropria: graffiti e pichações demarcando espaços urbanos em Porto Alegre.** Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2010.
- SILVA, José Roberto Ferreira da. **Onde está Banksy?** Dissertação (Mestrado em Belas Artes) Universidade Federal de Minas Gerais. 2010.
- SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de Reexistência.** Poesia, grafite, música, dança: Hip Hop. São Paulo: Parábola editorial, 2011.
- VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. **As idéias estéticas de Marx.** São Paulo: Expressão Popular, 2010.

VIDON, Geyza Rosa Oliveira Novais. **A narrativa do Hip Hop e suas interfaces com o contexto educativo**. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal do Espírito Santo, 2014.

WAKIN, Melissa de Melo. **Leitura de imagem televisiva**: uma investigação sobre possíveis diálogos entre o ensino da arte e a televisão. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014

WALL, Anthony. A bisbilhotice na pintura. In: **Bakhtiniana. Revista de estudos do Discurso**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, v.11, n. 1, 2016. Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem /LAEL-PUCSP.

WILSON, Brent. Mudando conceitos da criação artística: 500 anos de arte/educação. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte/educação contemporânea**. Consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2010.