



**UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL  
DA LUSOFONIA AFRO-BRASILEIRA  
INSTITUTO DE HUMANIDADES E LETRAS DOS MALÊS  
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS:  
CONTEXTOS LUSÓFONOS BRASIL-ÁFRICA**

**VIVIAN SILVA DA CRUZ**

**A LINGUAGEM DO *GRAFFITI* EM SALA DE AULA:  
POSSIBILIDADES PARA UM LETRAMENTO ANTIRRACISTA**

**SÃO FRANCISCO DO CONDE**

**2024**

**VIVIAN SILVA DA CRUZ**

**A LINGUAGEM DO *GRAFFITI* EM SALA DE AULA:  
POSSIBILIDADE PARA LETRAMENTO ANTIRRACISTA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens Contexto Lusófono Brasil-África, da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Wânia Miranda Araújo da Silva.

**SÃO FRANCISCO DO CONDE**

**2024**

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira  
Sistema de Bibliotecas da UNILAB  
Catalogação de Publicação na Fonte.

---

Cruz, Vivian Silva da.

C9651

A linguagem do Graffiti em sala de aula: possibilidades para um letramento antirracista / Vivian Silva da Cruz. - São Francisco do Conde, 2024.

68f: il.

Dissertação - Curso de Mestrado em Estudos de Linguagem: Contextos Lusófonos Brasil-África, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens: Contextos Lusófonos Brasil-África, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção, 2024.

Orientador: Profª Drª Wânia Miranda.

1. Letramento - Resistência. 2. Graffiti - Expressão. 3. Antirracismo. 4. Relações étnico-raciais. I. Título

CE/UF/BSP

CDD 372.4

---

**VIVIAN SILVA DA CRUZ**

**A LINGUAGEM DO *GRAFFITI* EM SALA DE AULA:  
POSSIBILIDADE PARA LETRAMENTO ANTIRRACISTA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens Contexto Lusófono Brasil-África, da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Data de defesa: 23/08/2024.

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Wânia Miranda Araújo da Silva (Orientadora)**

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sabrina Rodrigues Garcia Balsalobre (Examinadora interna)**

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Valquíria Lima da Silva (Examinadora externa)**

Universidade Federal da Bahia - UFBA

## RESUMO

Atualmente, o *graffiti* é um objeto de pesquisa em diversas áreas no Brasil. As primeiras manifestações de *graffiti*, encontradas em pinturas rupestres, retratavam animais, caçadores e símbolos misteriosos. Embora relativamente recente no país, chegou através da cultura hip-hop de Nova York entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980. A pesquisa aqui discutida investiga em que medida o graffiti contribui para um processo de letramento antirracista na educação formal. O letramento racial envolve práticas transformadoras que permitem aos indivíduos entenderem e analisarem a produção de si mesmos como sujeitos racializados. O objetivo é verificar como o *graffiti*, enquanto linguagem, pode servir a esse propósito. Especificamente, a pesquisa pretende: oferecer um panorama histórico do *graffiti*; relacionar o *graffiti* com a intervenção urbana; e analisar sua ligação com o estado da arte. Será desenvolvido um projeto escolar com alunos de uma escola em Salvador-BA, e também o estudo das artes dos graffiteiros Lee27 e Bigod e suas contribuições na Arte. O estudo propõe que o *graffiti*, além de sua dimensão estética, é uma poderosa ferramenta de comunicação sobre questões raciais e culturais. O primeiro capítulo, "História do *Graffiti*", explora as origens e evolução do *graffiti*, destacando sua importância em comunidades negras e latinas de Nova York como forma de resistência. Os capítulos seguintes, "*Graffiti* como Letramento de Resistência" e "O Impacto do *Graffiti*", aprofundam a análise sobre como essa arte urbana pode promover diálogo cultural e reflexão sobre questões raciais. A metodologia baseia-se em uma revisão de literatura, permitindo uma análise abrangente das fontes teóricas e empíricas. A estrutura do trabalho aborda desde a história do *graffiti* e seus principais artistas até seu papel como intervenção urbana e ferramenta de letramento de resistência, proporcionando uma compreensão aprofundada e organizada desse fenômeno.

**Palavras-chave:** letramento - resistência; graffiti - expressão; antirracismo; relações étnico-raciais.

## ABSTRACT

Graffiti is currently the subject of research in several areas in Brazil. Although relatively recent in the country, it arrived through the hip-hop culture of New York between the late 1970s and early 1980s. The first manifestations of graffiti, found in cave paintings, depicted animals, hunters, and mysterious symbols. Modern graffiti linked to the hip-hop movement. Racial literacy involves transformative practices that allow individuals to understand and analyze the production of themselves as racialized subjects. The research discussed here investigates to what extent graffiti contributes to a process of anti-racist literacy in formal education. The objective is to verify how graffiti, as a language, can serve this purpose. Specifically, the research aims to: offer a historical overview of graffiti; relate graffiti to urban intervention; and analyze its connection with the state of the art. A school project will be developed with students from a school in Salvador-BA, and also the study of the arts of graffiti artists Lee<sup>27</sup> and Bigod and their contributions to Art. The study proposes that graffiti, in addition to its aesthetic dimension, is a powerful tool for communicating racial and cultural issues. The first chapter, "History of Graffiti", explores the origins and evolution of graffiti, highlighting its importance in black and Latino communities in New York as a form of resistance. The following chapters, "Graffiti as Resistance Literacy" and "The Impact of Graffiti", delve deeper into the analysis of how this urban art can promote cultural dialogue and reflection on racial issues. The methodology is based on a literature review, allowing for a comprehensive analysis of theoretical and empirical sources. The structure of the work addresses everything from the history of graffiti and its main artists to its role as an urban intervention and a tool for resistance literacy, providing an in-depth and organized understanding of this phenomenon.

**Keywords:** literacy - resistance; graffiti - expression; anti-racism; ethnic-racial relations.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	O <i>graffiti</i> das cavernas.....	12
<b>Figura 2</b>	<i>Graffiti</i> no ano de 1970, metrô de Nova York.....	14
<b>Figura 3</b>	Pichações em muros como parte de planejamento em crimes e roubos.....	16
<b>Figura 4</b>	Mural “O Beijo”, visto pela High Line.....	18
<b>Figura 5</b>	Mural “O Beijo”, do artista brasileiro Eduardo Kobra, em Nova York.....	19
<b>Figura 6</b>	A queda do muro de Berlim.....	20
<b>Figura 7</b>	Alex Vallauri, A festa na casa da Rainha do Frango Assado.....	21
<b>Figura 8</b>	Desenho <i>graffiti</i> no viaduto de Imperatriz/MA.....	23
<b>Figura 9</b>	Mural pintado no Jacarezinho após mortes em operação policial.....	24
<b>Figura 10</b>	Miguel Cordeiro, “Primavera Burlesque”.....	25
<b>Figura 11</b>	Painel na Avenida Bonocô.....	26
<b>Figura 12</b>	Graffitis no trem que liga o Subúrbio Ferroviário ao bairro da Calçada, na Cidade Baixa.....	28
<b>Figura 13</b>	Beco do Batman.....	29
<b>Figura 14</b>	<i>Graffitis</i> sendo apagados na 23 de Maio na operação Cidade Limpa.....	31
<b>Figura 15</b>	Pichação dos artistas “Os Gêmeos”.....	33
<b>Figura 16</b>	A valorização do movimento do <i>graffiti</i> foi um dos objetivos do projeto Samambaia Arte Urbana.....	36
<b>Figura 17</b>	<i>Graffiti</i> do Instituto Eixo Rio.....	38
<b>Figura 18</b>	<i>Graffiti</i> do Instituto Eixo Rio Exposição do artista Jaca em 2011, na galeria Bolsa de Arte, localizada na Vila Madalena, em São Paulo-SP.....	38
<b>Figura 19</b>	Ações teóricas da proposta artística e didática.....	51
<b>Figura 20</b>	Ação prática da Proposta artística e didática - Produção de <i>Graffiti</i> com temas sociais.....	52
<b>Figura 21</b>	Obra de Lee27.....	52
<b>Figura 22</b>	Obra de Lee27.....	53
<b>Figura 23</b>	Obra de Lee27.....	54
<b>Figura 24</b>	Obra de Bigod.....	55
<b>Figura 25</b>	Obra de Bigod.....	55
<b>Figura 26</b>	Obra de Bigod.....	56
<b>Figura 27</b>	Obra de Bigod.....	57
<b>Figura 28</b>	Ações teóricas da proposta artística e didática.....	61
<b>Figura 29</b>	Ação prática da proposta artística e didática - Produção de <i>Graffiti</i> com temas sociais.....	62

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>UM BREVE PANORAMA SOBRE A HISTÓRIA DO <i>GRAFFITI</i>.....</b>	<b>12</b>
2.1	BREVE PANORAMA SOBRE A HISTÓRIA DO <i>GRAFFITI</i> NO BRASIL.....	20
<b>3</b>	<b>O <i>GRAFFITI</i> E OUTROS ESPAÇOS.....</b>	<b>31</b>
3.1	O <i>GRAFFITI</i> COMO UMA INTERVENÇÃO URBANA.....	31
3.2	O <i>GRAFFITI</i> E O ENSINO DE ARTE.....	42
3.3	<i>GRAFFITI</i> : DA MARGINALIDADE À LEGITIMAÇÃO ARTÍSTICA.....	45
<b>4</b>	<b><i>GRAFFITI</i> COMO LETRAMENTO DE RESISTÊNCIA NAS OBRAS DE LEE27 E BIGOD.....</b>	<b>51</b>
<b>5</b>	<b>O IMPACTO DO <i>GRAFFITI</i> NA ESCOLA.....</b>	<b>58</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>65</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>66</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Atualmente o *graffiti* é objeto de pesquisa em diferentes áreas de estudo no Brasil. Embora esse fenômeno seja relativamente novo no Brasil, já que por volta da década de 1980 o *graffiti* chegou aqui por influência da cultura *hip-hop*, o *graffiti* surgiu entre o final dos anos 1970 e início dos anos de 1980 em Nova York (Souza, 2011). Alguns pesquisadores, como Gitahy (1999), apontam que experiências de atores sociais e formas de produção estão presentes desde a pintura rupestre. As pinturas rupestres foram os primeiros exemplos de *graffiti*, encontrados na história da arte, eles representam animais, caçadores e símbolos, muitos dos quais ainda são um mistério para os arqueólogos. O *graffiti*, como o conhecemos hoje, originou-se, portanto, da escrita, e ainda é conhecido por expressar críticas e insatisfação social. A linguagem da marca e a revolução tem a ver com a propagação que veio essencialmente do movimento *hip-hop*. (Souza, 2011).

A autora Schucman (2012, p. 188) traduziu "Racial Literacy" utilizando a expressão "letramento racial crítico", mas manteve uma tradução que se aproxima mais do original em inglês: letramento racial. Esse estudo envolveu entrevistas com pessoas brancas sobre suas percepções de branquitude, que gerou a descoberta de que certas práticas ajudaram alguns entrevistados a desenvolver um letramento racial. Isso, por sua vez, modificou a maneira como esses indivíduos percebiam as relações sociais influenciadas pela raça. O *graffiti*, que surgiu como uma forma de expressão artística nas ruas e sempre esteve ligado a uma crítica social e política, também carrega o potencial de promoção de um "letramento racial crítico" semelhante ao explorado por Schucman (2012). Assim como o estudo revelou que certas práticas ajudaram a desenvolver uma nova percepção sobre branquitude e as dinâmicas raciais, o *graffiti*, ao ocupar o espaço urbano, confrontar diretamente questões de identidade, desigualdade e racismo. Essa arte urbana, portanto, funciona como uma linguagem visual que educa e instiga reflexões sobre raça e classe, modificando a forma como o público interpreta as relações sociais.

Assim surge o letramento racial, como conjunto de práticas voltadas para a transformação, um novo tipo de autoprodução. A alfabetização racial pode ser lida como a técnica do *eu*, onde o objetivo é “[...] esboçar uma história das diferentes maneiras nas quais os homens, em nossa cultura, elaboram um saber sobre eles mesmos”. Os tópicos que emergem na prática da alfabetização racial têm códigos, gramática, vocabulário e domínio, os quais são capazes de analisar não apenas o racismo, mas também sua interação com outras formas de opressão, ou seja, o sujeito resultante por meio desse discurso é um sujeito que possui as ferramentas para examinar sua própria produção como sujeito racializado, e tem uma

metalinguagem próxima a um dispositivo racial. A alfabetização racial corresponde a um processo, um exercício de aprendizagem, uma prática cotidiana, uma postura de análise que promove a autoeducação contínua (Twine; Steinbugler, 2006).

Nessa perspectiva, a pergunta norteadora do trabalho é, em que medida o graffiti, enquanto linguagem, contribui para um processo de letramento antirracista na educação formal?

A fim de responder o problema de pesquisa, o objetivo geral do trabalho é verificar em que medida o *graffiti*, enquanto linguagem, contribui para um processo de letramento antirracista na educação formal. Os objetivos específicos são: expor um breve panorama histórico a respeito do *graffiti*; relacionar o *graffiti* como uma intervenção urbana e analisar a relação entre o *graffiti* e o estado da arte.

A interligação entre o *graffiti* e o letramento racial representa uma área de estudo fascinante e profundamente relevante no contexto da sociedade contemporânea. Este tema nos permite não apenas explorar a história e evolução dessa forma de arte, mas também investigar seu impacto profundo nas experiências das comunidades racializadas. O *graffiti* transcende o mero aspecto estético, transformando-se em uma poderosa ferramenta de comunicação que dá voz às questões raciais e culturais.

No primeiro capítulo, intitulado “História do *Grffiti*”, mergulhamos nas origens etimológicas do termo “*graffiti*” e exploramos seu desenvolvimento ao longo dos séculos. Nossa análise é enriquecida pelas contribuições de autores como Lazzarin (2006), que traça a história do *graffiti* desde os tempos pré-históricos, quando os antigos utilizavam rabiscos nas paredes como um meio de protesto e expressão. Além disso, investigamos como o *graffiti* se espalhou pelo mundo, especialmente nos Estados Unidos, onde desempenhou um papel importante nas comunidades negras e latinas dos bairros de Nova York, Bronx e Brooklyn. Este capítulo procura oferecer uma base sólida para entender as raízes culturais e políticas do *graffiti* e como ele se tornou uma forma de resistência.

Em última análise, esta pesquisa visa proporcionar uma visão aprofundada e embasada sobre como o graffiti se tornou uma ferramenta crucial na promoção do diálogo cultural e na reflexão sobre as complexas questões raciais em nossa sociedade. Ao final desses três capítulos, somos convidados a compreender o *graffiti* não apenas como uma expressão artística, mas como um veículo poderoso que desafia estereótipos, empodera as comunidades e lança luz sobre questões fundamentais de raça e cultura em nosso mundo contemporâneo.

A metodologia utilizada para a elaboração deste trabalho baseia-se em uma revisão de literatura fundamentada nos princípios Lakatos e Marcondes (2017). Esta abordagem permite uma análise abrangente e crítica das fontes teóricas e empíricas relevantes para a compreensão

do tema em questão. A revisão de literatura, conforme definido por Marcondes e Lakatos, é um processo sistemático de coleta, análise e interpretação de informações publicadas que contribuem para o entendimento do problema de pesquisa, garantindo a fundamentação teórica necessária para o desenvolvimento do estudo. O trabalho está estruturado nas seguintes seções: um breve panorama sobre a história do graffiti, grandes nomes do graffiti, história do graffiti no Brasil, o graffiti como uma intervenção urbana, o graffiti e o ensino de arte, considerações do capítulo, graffiti como letramento de resistência, e o impacto do graffiti. Essa estrutura permitirá uma compreensão aprofundada e organizada do fenômeno do graffiti, abordando desde sua história e principais figuras até seu papel como intervenção urbana e ferramenta de letramento de resistência.

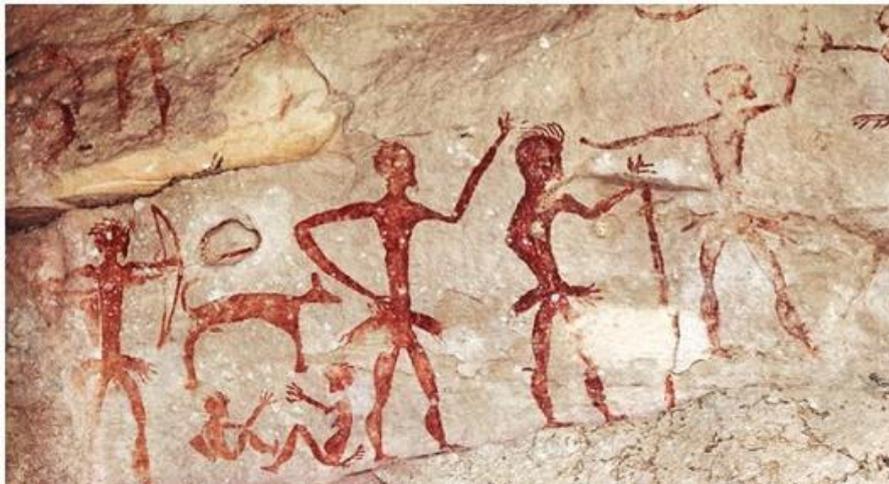
## 2 UM BREVE PANORAMA SOBRE A HISTÓRIA DO GRAFFITI

A palavra *graffiti* vem da palavra italiana *graffito*, que, em latim e italiano, significa “palavra escrita a carvão” ou “escrever na parede”. Em grego, a palavra advém de *graphéin*, que significa “escrever”. O *graffiti* remonta aos tempos pré-históricos, mais especificamente ao período Paleolítico, há cerca de 40.000 anos, quando as pessoas rabiscavam nas paredes como forma de protesto, registro e comunicação.

Os primeiros humanos viviam em tribos nômades e ganhavam a vida caçando e coletando. Todas as pessoas da tribo se dedicam à sobrevivência, enfrentando feras, condições climáticas adversas e insegurança alimentar. Com isso, o *graffiti* nasceu e, com ele, uma característica principal: ser uma forma de retratar a realidade da época (Novo Anhangabaú, 2023).

Muito do que se sabe nos dias atuais sobre os humanos pré-históricos vem de pinturas rupestres, como mostra a figura 1.

**Figura 1 - O *graffiti* das cavernas**



Fonte: Novo Anhangabaú (2023).

*Graffiti* e pichação são duas formas distintas de expressão artística urbana que envolvem a aplicação de tinta ou tinta spray em espaços públicos, como paredes e edifícios. No entanto, essas duas práticas diferem significativamente em termos de estilo, intenção e percepção social. O *graffiti* é geralmente considerado uma forma de arte mais elaborada e planejada. Os graffiteiros costumam criar imagens complexas, detalhadas e estilizadas em suas obras, frequentemente com temas, personagens e mensagens visuais. O *graffiti* é muitas vezes elogiado por sua criatividade e originalidade.

A pichação, por outro lado, é tipicamente caracterizada por letras estilizadas e, às vezes, números, que são frequentemente ilegíveis para aqueles que não estão familiarizados com o estilo. O foco da pichação está mais na assinatura ou identidade do escritor (pichador) do que na criação de uma imagem artística. A pichação é muitas vezes vista como mais direta e simples em comparação ao *graffiti*.

A Arte de Rua ou *Street Art* consiste nas expressões artísticas desenvolvidas em espaços públicos, distinguindo-a das expressões de carácter institucional ou comercial e dos puros atos de vandalismo. A arte de rua começou como um movimento *underground*, movimento que surgiu no final da década de 1960, nos Estados Unidos, juntamente com as ondas contestatórias da contracultura e que se refere aos produtos e manifestações culturais que fogem dos padrões comerciais, desde então, evoluiu para uma forma de criação artística que abrange muitas formas. A *Street Art* não precisa de tempo, espaço, movimentos culturais ou reconhecimento para acontecer, ela só precisa das ruas (Belting, 2006).

Ao olhar para o *graffiti* e a pichação, as pessoas pensam que são coisas muito diferentes. O senso comum distingue as duas representações ao perceber diferentes elementos gráficos com expressões específicas. Na forma executada, o *graffiti* difere da pichação na medida em que o *graffiti* busca um resultado mais fino, focando em questões técnicas e composicionais, enquanto a pichação se manifesta em movimentos gestuais mais rápidos e sem a intenção de elaboração artística. No entanto, ambos os comportamentos são caracterizados pela atuação em espaços públicos, autorizados ou não. De um modo geral, quem faz *graffiti* pode fazer pichação em outros momentos. É difícil encontrar elementos só de *graffiti* quando isso acontece, muitas vezes coexistindo com grupos de pichadores que os levam a se expressar dessa maneira (Gohl; Fort, 2016).

Por trás do *graffiti* sem um tema social claro, há uma razão e uma pressão. O próprio *graffiti* é entendido como um símbolo ideológico inserido no discurso ideológico da própria cidade, e em meio às contradições criadas por esse movimento na ordem simbólica vigente no meio urbano, o *graffiti* tem um histórico de prática ilegal que veicula uma mensagem própria. Claro que essas mensagens podem ser variadas, desde afirmar a presença do autor para a sociedade até mostrar à sociedade que na cidade nem todos têm as mesmas condições.

Desde o início, o *graffiti* tem sido associado ao debate político e ideológico, bem como aos movimentos de afirmação de identidade. Surgiu na Europa como uma expressão política do movimento estudantil francês, cujas ideias gradualmente se espalharam para os Estados Unidos, onde foi influenciado pelos movimentos *hippie* e *punk* nas décadas de 1970 e 1980, assim como demonstra a Figura 2.

Nos Estados Unidos, o *graffiti* foi utilizado como uma afirmação pelas comunidades negras e latinas confinadas em seus respectivos guetos nos bairros de *Nova York*, *Bronx* e *Brooklyn*. Na década de 1990, tornou-se um dos elementos da cultura *Hip-Hop*, juntamente com *Break*<sup>1</sup>, *Disc Jockey*<sup>2</sup> e *Master of Ceremony*<sup>3</sup> (Lazzarin, 2006).

**Figura 2** - *Graffiti* no ano de 1970, metrô de Nova York



Fonte: BBC (2014).

A relação entre os cafés e a produção de arte é profunda, com implicações culturais, sociais, políticas e econômicas. Tradicionalmente, os cafés serviram como centros de encontro e inspiração para artistas, escritores e intelectuais. No início do século XX, cafés como o Les Deux Magots, em Paris, e o Café de Flore se tornaram famosos como pontos de encontro para figuras literárias e artísticas, como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Ernest Hemingway e Picasso. Esses ambientes proporcionaram um espaço para troca de ideias, debates e colaborações, influenciando diretamente a produção artística e literária da época (Azevedo *et al.*, 2023).

Segundo o autor Bernardo (2012), os cafés representam um ambiente que gerou uma mudança no trabalho criativo do artista, uma mudança de estilo que satisfaz preocupações com a linguagem e a forma social. Os cafés eram lugares onde as barreiras entre diferentes disciplinas artísticas podiam ser quebradas, permitindo uma fertilização cruzada de ideias e técnicas. A atmosfera informal e a acessibilidade dos cafés também permitiram que artistas

<sup>1</sup> O break ou breakdance é um estilo de dança urbana, parte da cultura do hip hop criada por afro-americanos na década de 1970 na cidade de Nova Iorque, normalmente dançada ao som do *rap*, *funk* ou *breakbeat*.

<sup>2</sup> Um Disk Jockey (DJ) é uma figura que seleciona diversas músicas trabalhando suas composições para apresentá-las a um determinado público.

<sup>3</sup> Mestre de cerimônias ou mestre de cerimónias, ou MC, é o anfitrião de um evento público ou privado.

emergentes e estabelecidos interagissem, criando uma comunidade vibrante e dinâmica.

No contexto contemporâneo, o *graffiti* emerge como uma nova forma de arte que, em muitos aspectos, ocupa o papel social que os cafés desempenhavam no passado. Os desenhos de *graffiti*, ao contrário de serem confinados a espaços interiores, utilizam as ruas como tela, promovendo encontros, tertúlias e eventos nas comunidades. Como um movimento organizado, o *graffiti* estabeleceu uma nova estética urbana, transformando paisagens urbanas e oferecendo uma plataforma para a expressão artística que é acessível a um público mais amplo e diversificado (Bernardo, 2012).

Além disso, as questões políticas e econômicas têm um papel fundamental na produção de arte, tanto no contexto dos cafés quanto do *graffiti*. A arte do *graffiti*, muitas vezes, serve como um meio de protesto e comentário social, abordando temas como desigualdade, injustiça e resistência política. Da mesma forma, os cafés historicamente serviram como espaços para discussão política e social, influenciando movimentos e ideologias que moldaram a produção artística da época. Em ambos os casos, a arte é uma resposta às condições sociais e econômicas, refletindo e influenciando o contexto em que é criada (Mondardo; Goettert, 2008).

Os grupos de pessoas que eram envolvidos com gangues também utilizam uma forma de inscrição para demarcar territórios, com seus próprios códigos e símbolos exclusivos. Essas inscrições, conhecidas como "*tags*" ou "placas", são usadas para marcar território. Quando uma gangue reivindica uma área específica, eles muitas vezes deixam marcas visíveis em paredes, edifícios, placas e outros locais públicos. Esses símbolos servem como avisos para outras gangues de que aquela área está sob controle de um grupo específico, e que qualquer tentativa de invasão será considerada uma provocação (Mondardo; Goettert, 2008).

Os códigos e símbolos usados pelas gangues não são apenas para marcar território, mas também para comunicação interna. Esses sinais podem conter informações sobre o status dos membros, eventos passados ou mensagens direcionadas a outras gangues. Além disso, os símbolos ajudam a fortalecer a identidade do grupo, criando um senso de pertencimento e solidariedade entre os membros (Mondardo; Goettert, 2008).

Embora as inscrições de gangues e o *graffiti* artístico possam parecer semelhantes à primeira vista, eles têm propósitos e significados diferentes. O *graffiti* artístico é muitas vezes uma expressão criativa e cultural, usada para transmitir mensagens artísticas ou políticas, enquanto as inscrições de gangues são mais utilitárias, focadas na comunicação interna e na demarcação de território.

Portanto, a utilização de inscrições por gangues é uma prática que envolve demarcação territorial, comunicação interna, reforço de identidade e complexidade simbólica. Essas

inscrições têm um impacto significativo nas comunidades e diferem fundamentalmente das práticas de *graffiti* artístico (Figura 3).

**Figura 3** - Pichações em muros como parte de planejamento em crimes e roubos



Fonte: Segurança privada do Brasil (2023).

A palavra vandalismo, muitas vezes utilizada para designar pichações e graffiti, têm sua origem nos povos Vândalos. Os Vândalos eram um povo germânico que, no século V, invadiram e saquearam várias partes do Império Romano. Em 455 d.C., liderados por Genserico, invadiram Roma e, durante duas semanas, destruíram e saquearam a cidade. Esse saque resultou na destruição de inúmeras obras de arte, bibliotecas, edifícios e outros símbolos do poder romano. A palavra "vandalismo", então, derivou-se dessa ação, sendo usada para descrever a destruição intencional de propriedade, especialmente a de valor artístico ou histórico.

Um estudo publicado por Wolf Liebeschuetz (2015) analisa o impacto dos Vândalos no Império Romano, destacando como sua invasão contribuiu significativamente para a desintegração da estrutura política e cultural de Roma. Liebeschuetz argumenta que a destruição de obras de arte e monumentos pelos Vândalos foi não apenas um ato de guerra, mas também uma tentativa de minar o poder e a identidade cultural romana.

Hoje, o conceito de vandalismo abrange uma variedade de ações que envolvem a destruição ou desfiguração de propriedade, incluindo graffiti não autorizado, destruição de mobiliário urbano, e danos a edifícios e monumentos históricos. Embora o graffiti possa ser uma forma de expressão artística, quando realizado sem permissão, é considerado vandalismo (Liebeschuetz, 2015).

A destruição intencional de arte e patrimônio cultural continua sendo um problema significativo. Por exemplo, durante conflitos armados, grupos podem destruir monumentos e locais históricos como forma de erradicar a identidade cultural e o patrimônio de uma nação inimiga. Esses atos são frequentemente condenados por organizações internacionais, como a UNESCO, que trabalham para proteger e preservar o patrimônio cultural mundial.

No entanto, a linha entre a expressão artística e o vandalismo continua sendo debatida. Enquanto alguns veem o *graffiti* como uma forma de arte que pode revitalizar espaços urbanos e transmitir mensagens importantes, outros ainda o consideram uma violação do espaço público.

Independentemente da perspectiva, o *graffiti* e as pichações têm sido poderosas formas de expressão, refletindo a diversidade de pensamentos, emoções e questões sociais. Sua evolução mostra como a arte pode transcender fronteiras e se transformar, provocando discussões sobre a sua legitimidade e contribuição para a cultura urbana.

A década de 1960 marcou o início do *graffiti* moderno, especialmente em Nova York. Um dos pioneiros foi Demetrius, conhecido como Taki 183, que começou a escrever seu nome e o número de sua rua (183) em estações de metrô e paredes por toda a cidade. De acordo com Phillips (1999), Taki 183 inspirou muitos jovens a seguir seu exemplo, levando ao surgimento de uma subcultura vibrante de *graffiti*. Este período viu a popularização do "tagging", onde graffiteiros assinavam seus pseudônimos em locais públicos como forma de ganhar notoriedade.

Nos anos 1970, o *graffiti* se expandiu e evoluiu rapidamente. A cultura *hip-hop* emergente, que incluía elementos como *rap*, *breakdance* e *DJing*, estava intimamente ligada ao *graffiti*. Artistas como Lee Quiñones, Futura 2000 e Lady Pink começaram a criar obras mais complexas e artísticas, utilizando o metrô de Nova York como uma tela em movimento. Este período foi documentado em filmes como "Style Wars" e "Wild Style", que ajudaram a popularizar a cultura do *graffiti*. Ferrell (1996) argumenta que a visibilidade do *graffiti* em lugares como o metrô de Nova York foi crucial para sua evolução como forma de arte.

A década de 1980 trouxe um maior reconhecimento e comercialização do *graffiti*. Artistas como Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, que começaram como graffiteiros de rua, ganharam destaque no mundo da arte contemporânea. Suas obras foram exibidas em galerias e museus, ajudando a legitimar o *graffiti* como uma forma de arte séria. No entanto, essa comercialização também trouxe controvérsia, com debates sobre a autenticidade e a essência do *graffiti* de rua.

Nos anos 1990, o *graffiti* se internacionalizou, com cenas florescendo em cidades como Paris, Berlim, São Paulo e Tóquio. Cada cidade desenvolveu seu próprio estilo e abordagem,

refletindo suas culturas locais. No Brasil, São Paulo se destacou como um centro vibrante de *graffiti*, com artistas como Os Gêmeos e Eduardo Kobra ganhando reconhecimento internacional. Kobra, em particular, tornou-se conhecido por seus murais coloridos e detalhados, como "O Beijo", pintado em 2012 em Nova York, que exemplifica a transformação do *graffiti* em uma forma de arte respeitada (Lynch, 2018).

Enquanto algumas pessoas ainda associam o *graffiti* ao vandalismo devido à sua história inicial de intervenções não autorizadas em propriedade pública ou privada, murais como "O Beijo" ilustram como o *graffiti* pode transcender essa percepção. Ele mostra como essa forma de arte pode ser uma expressão cultural e artística legítima, capaz de embelezar e enriquecer os espaços urbanos (Twine; Steinbugler, 2006).

O belo mural "O Beijo" foi criado em junho de 2012 pelo artista Educarado Kobra no bairro de Chelsea, em Manhattan (255 10th Avenue), área conhecida por acolher algumas das melhores galerias de arte de Nova York. Nas duas semanas e meia a que a produção do mural foi pintado, ele foi fotografado e filmado tantas vezes por americanos e turistas que se tornou uma grande atração turística em Nova York (Figura 4).

**Figura 4** - Mural "O Beijo", visto pela *High Line*

(antiga linha de trem que hoje virou um importante ponto turístico em Nova York)



Fonte: Google Imagens (2024).

O tema escolhido para a obra apresentada na Figura, lembra a *Times Square* da década de 1940.

*Antes de decidirmos o que pintar e onde pintar, demos uma longa caminhada e chegamos à Times Square e fiquei tão emocionado, todo o movimento, todo o mundo das pessoas, os painéis enormes e coloridos e a vida. Pesquisamos algumas referências e descobrimos o famoso Times Square Kiss (beijo entre um marinheiro e uma enfermeira, que retratava o fim da Segunda Guerra Mundial na capa da revista*

*Life, testemunho do fotógrafo Fred Eisenstaedt em 14 de agosto de 1945, o dia em que o Japão se rendeu aos Estados Unidos). Essa é a base deste novo mural. O objetivo é conscientizar e mostrar que mesmo em com tudo correndo, mesmo com o mundo dos negócios a todo vapor, o amor está no ar em Nova York!,*

diz Eduardo Kobra (Figura 5).

**Figura 5** - Mural “O Beijo”, do artista brasileiro Eduardo Kobra, em Nova York



Fonte: Google Imagens (2023).

O *graffiti* é visto tanto como entretenimento quanto como um ato de protesto, principalmente para a sociedade. Existem diversos relatos ao longo da história do *graffiti* como forma de protesto, como os feitos no Muro de Berlim<sup>4</sup>, liberdade de expressão no Lado Oeste. As pessoas usam o *graffiti* como forma de protesto contra as paredes para as quais o punho é cerrado e não há liberdade de expressão como a dos orientais (Figura 6).

<sup>4</sup> O Muro de Berlim foi construído em 1961 em torno da cidade de Berlim Ocidental, capital da Alemanha Ocidental. O objetivo da construção era isolar a cidade e fechar a fronteira com a Alemanha Oriental. É um dos grandes símbolos que destacaram a polarização do mundo durante a Guerra Fria. O muro foi construído entre 1961 e 1989 sob o mandato dos líderes da Alemanha Oriental e da União Soviética, Walter Ulbricht e Nikita Krushev, respectivamente. Durante a existência do muro, 140 pessoas morreram tentando atravessá-lo. O Muro de Berlim caiu como resultado da crise que levou ao colapso do bloco socialista na Europa Oriental (Silva, 2023).

**Figura 6** - A queda do muro de Berlim



Fonte: Google Imagens (2023).

Nos anos 2000 e além, o *graffiti* continuou a evoluir, com muitos artistas trabalhando em projetos encomendados e colaborativos. Murais de grande escala se tornaram comuns, muitas vezes encomendados por autoridades locais ou organizações comunitárias. Esses projetos ajudaram a transformar a percepção pública do *graffiti* de uma forma de vandalismo para uma expressão artística legítima que pode revitalizar comunidades e engajar o público.

A história do *graffiti* desde da década de 1970 até o presente é uma narrativa de evolução e transformação. O *graffiti* passou de uma prática marginalizada e muitas vezes associada ao vandalismo para uma forma de arte reconhecida e respeitada, com uma presença significativa em todo o mundo. Artistas como Eduardo Kobra exemplificam essa jornada, mostrando como o *graffiti* pode ser uma poderosa ferramenta de expressão cultural e social.

No decorrer dos anos, devido a sua representatividade social, o *graffiti* evoluiu e passou a ser reconhecido como uma forma legítima de expressão. Embora muita gente ainda não goste, seja por desconhecimento ou preconceito, o Brasil é parada obrigatória para quem quer estudar essa vertente da arte contemporânea. A procura por atividades de rua também levou ao contínuo desenvolvimento e profissionalização do meio ambiente, enquanto o orçamento para intervenções só aumentou.

## 2.1 BREVE PANORAMA SOBRE A HISTÓRIA DO GRAFFITI NO BRASIL

No Brasil, o *graffiti* começou a surgir pelos artistas norte-americanos em São Paulo na década de 1980. A contracultura da época refletiu-se no Brasil, frutificando imediatamente nos movimentos musicais e no tropicalismo, mas não demorou muito para que os subúrbios de São

Paulo seguissem os passos das metrópoles mundiais e começassem a usar o *graffiti* como forma artística de expressar sua oposição às imposições de outras culturas.

O *graffiti* funciona, dessa forma, como uma grande exposição ao ar livre, transformando ruas e espaços públicos em grandes galerias, acessíveis a todos, independentemente da classe social, econômica e política, reafirmando, assim, esta ideia de aceitação pelas classes populares. Quando se trata de *graffiti* brasileiro, imediatamente o associamos ao nome do ítalo-etíope Alex Vallauri, que chegou ao país em 1964 e é um dos artistas mais famosos da cena do *graffiti* brasileiro e pioneiro desse movimento.

Vallauri utiliza a *Pop Art*, movimento artístico surgido na década de 1950 no Reino Unido, para desenvolver seu trabalho, porque oferece uma crítica satírica a algumas questões de nossa sociedade, como: o consumismo, como nos mostram Blauth e Possa (2012, p. 11): “nesse sentido, a crítica satírica ao Pop baseava-se num problema social bombardeado por objetos de consumo, onde o artista Vallauri também encontrou a sua principal inspiração ao rebelar-se contra a hierarquia da arte”. Exemplo dessa crítica é uma de suas obras mais icônicas: “A festa na casa da Rainha do Frango Assado” (1985). A Figura 7 demonstra uma obra de Alex Vallauri.

**Figura 7** - Alex Vallauri, a festa na casa da Rainha do Frango Assado



Fonte: Beside Colors (2016).

Blauth e Possa (2013), comentam, sobre a obra “A festa na casa da Rainha do Frango Assado” de Alex Vallauri:

É uma representação irônica de uma família de classe média que, como espelho de uma burguesia que aspira ao progresso, começa a manifestar-se na terra de ninguém entre ricos e pobres. A ascensão da classe média foi um fenômeno notável no Brasil durante a década de 1980, especialmente na cidade de São Paulo. A pintura brasileira

muitas vezes reinterpreta a Pop Art, adaptando-a ao seu contexto e escolhendo suportes não convencionais (Blauth; Possa, 2013, p. 376- 377).

A partir disso, podemos notar o uso que o artista fez desses suportes não convencionais e o uso da *Pop Art* para buscar críticas às classes sociais em ascensão da década de 1980, na qual utilizou o *graffiti* em seu trabalho. O *graffiti* é uma forma de expressão artística que, em muitos casos, tem um forte carácter político. Embora muitos possam associar o *graffiti* apenas à decoração urbana ou à rebelião juvenil, este desempenha um papel importante como ferramenta de expressão política e social. Muitos graffiteiros usam suas habilidades artísticas para expressar críticas contundentes às questões sociais que afetam suas comunidades. Eles discutem temas como desigualdade, pobreza, racismo, brutalidade policial e direitos humanos, e levam essas questões às ruas, tornando-as difíceis de ignorar.

O *graffiti* pode ser uma forma de ativismo visual, uma vez que utiliza o espaço público para expressar mensagens políticas, sociais ou culturais, os graffiteiros consideram-se, frequentemente, como agentes de mudança e utilizam o seu trabalho para chamar a atenção para questões políticas prementes, aumentando a consciência social e a participação. O *graffiti* é uma forma de documentação da história contemporânea. Captura momentos de movimentos sociais, protestos e acontecimentos políticos importantes, ajudando a preservar a memória coletiva e a história da luta política (Castro, 2009).

Muitos graffiteiros incorporam símbolos políticos, slogans e ícones em seus trabalhos para transmitir mensagens políticas. Estas imagens e palavras podem tornar-se símbolos de resistência e solidariedade. O *graffiti* brasileiro deve seus marcos ao movimento do Tropicalismo, que fez da cidade de São Paulo palco de diversas expressões artísticas com fortes conotações políticas. Honorato e Marinho (2008) identificou alguns dos protagonistas desta história, afirmando:

Alex Valauri, permaneceu muito tempo no Brasil e se integrou às tendências europeias, começando a pintar *graffitis* em vários pontos estratégicos. *Graffiti* em suas famosas botas pretas para que todos vejam e reconheçam. Logo conheceu Carlos Matak e Zaidler, e juntos começaram a realizar constantes intervenções na cidade. Exposição de *Graffiti* e grupos como o Tupi surgiram para aliar a performance ao *graffiti* para apresentações ao ar livre (Honorato; Marinho, 2008, p. 55).

Pode-se inferir, portanto, que o *graffiti* já é considerado uma arte no Brasil, mesmo para um pequeno número de pessoas, e o que é realmente importante é que ele vem ganhando cada vez mais espaço na sociedade brasileira, trazendo assim um sentimento de orgulho para essas pessoas. Os artistas têm trabalhado muito para atingir esse objetivo. O *graffiti* se tornou uma

arte reconhecida por muitos artistas ao redor do mundo porque retrata a realidade de muitas pessoas além de celebrar o talento do artista.

Atualmente, o *graffiti* é composto por várias técnicas e estilos com características específicas, como estilo 3D: pintura tridimensional que faz uso de efeitos de preenchimento de sombras, luzes, profundidade e contornos para criar um aspecto de movimento e realidade na imagem; arremesso ou bomba: utilizado para pintura rápida, com formas e letras arredondadas, interessantes ou deformadas etc. Portanto, podemos entender também que através de artes como o *graffiti* podemos transformar nossos espaços, além de apreciar a beleza que essa expressão artística nos propõe.

**Figura 8** - Desenho graffiti no viaduto de Imperatriz/MA



Fonte: Facebook (2019).

A Figura 8 é baseada na realidade de vida da população da região do Tocantins. No lado esquerdo do *graffiti*, um barco é utilizado pela população da região para pescar e viajar entre os estados do Maranhão e Tocantins. Paisagem, mãos e todos os demais elementos presentes nesta arte são sinônimos de trabalho e esperança. São registros que apresentam experiências sociais.

A arte demonstra os lugares onde o *graffiti* acontece, cada um com sua cultura, sua especificidade, sua singularidade e linguagem, incluindo elementos naturais e fatores humanos, que vão garantir que o *graffiti* tenha um certo grau de individualidade, não padronização e concentricidade, cheio de simbolismo e pertencimento, não sendo encontrado a mesma arte em outro lugar (Holzer, 1999, p. 70).

Um lugar é uma unidade entre outras unidades conectadas por uma rede de circulação, no entanto, o lugar é mais substancial do que a palavra pode sugerir. Localização é uma entidade única, uma coleção "especial", que tem história e significado. O lugar incorpora experiência e

aspirações pessoais. A localização não é apenas um fato a ser interpretado em uma estrutura generalizada do espaço, a ser esclarecido e compreendido sob este ângulo, é a realidade daquele que lhe dá sentido (Holzer, 1999, p. 70).

Do ponto de vista geográfico, o *graffiti* está intrinsecamente ligado ao espaço, cidades, definindo territórios (Tartaglia, 2013, p. 193). Essa regionalidade dos grafiteiros pode ser entendida como sua afirmação como sujeitos ativos nas cenas culturais de suas cidades e até de outras cidades e países, produzindo desenhos e imagens que possam se comunicar e passar uma mensagem através da arte. Então, o *graffiti* é, na verdade, um ato territorial, uma “marca” da cidade que expressa o conceito, o jeito de ser e o jeito de pensar dos produtores urbanos através de seus desenhos, linhas, linguagens e comunicação (Canclini, 1997, p. 306).

Através de imagens, desenhos, pinturas em paredes e ruas, as pessoas conseguem compreender o significado dessas expressões culturais, pois isso lhes permite ver a realidade registrada nesses espaços cotidianos, a exemplo da figura 9 que demonstra uma obra pintada no Rio de Janeiro após mortes ocasionadas em uma operação policial.

**Figura 9** - Mural pintado no Jacarezinho após mortes em operação policial



Fonte: O Globo (2021).

Em meio as diversas violências vividas nas comunidades do Brasil, trouxemos, como exemplo, a operação policial que ocorreu no ano de 2021 no Rio de Janeiro, na comunidade do Jacarezinho, com o intuito de prender traficantes que ali residiam. Houve uma intensa troca de tiros que durou aproximadamente 40 minutos, deixando várias casas atingidas pelos disparos. Para minimizar as lembranças vividas pelos moradores da comunidade, diversas pessoas se juntaram e tiveram a ideia de fazer pinturas ou *graffiti* nos muros que foram mais atingidos pelas marcas de tiros.

Conclui-se, portanto, que é importante compreender o local onde as pessoas vivem, com base nisso, identificar as alterações causadas pelo comportamento humano. Nesse contexto, o *graffiti*, como forma de expressão artística registrada nas ruas das cidades, é um comportamento humano visto como uma arte capaz de educar as crianças e proporcionar-lhes uma melhor compreensão do mundo e da realidade de suas vidas.

A história do *graffiti* em Salvador, por sua vez, está entrelaçada com os seus momentos de agitação política. Segundo a observação da autora Sampaio (2006), pode-se entender que muito antes de o movimento hip-hop chegar a Salvador, os *graffitis* que permeavam as paredes da cidade eram mais simples, compostos por assinaturas, frases e desenhos monocromáticos, associado à contracultura. É o caso dos pioneiros do *graffiti* da cidade, artistas de classe média que usavam paredes para expressar sua subjetividade.

Um exemplo clássico é o personagem Faustino, criado pelo artista Miguel Cordeiro, que criou frases inusitadas nas muralhas da cidade nas décadas de 1970 e 1980. Em sua tese de doutorado sobre o *graffiti* em São Paulo, Roaleno Amâncio Costa comenta brevemente a cena soteropolitana e o comportamento de “Faustino”. Segundo Costa (2000, p. 41): “[...] estas expressam uma intenção cuidadosa de questionar a convenção e o gosto, e as ações de Faustino sempre apoiam essa intenção”. Costa (2000) sugere algumas frases que surgiram na época: “Faustino tinha uma calculadora entre os seguidores” ou “Faustino comprava doce para o patrão”. Em 2013, o artista reescreveu novas palavras nos muros da cidade, como “Faustino controla a rede rodoviária”, mas logo interrompeu sua nova intervenção na cidade diante da forte repressão da Polícia Militar e da Guarda Municipal. A Figura 10 demonstra a obra “Primavera Burlesque” do artista Miguel Cordeiro

**Figura 10** - Miguel Cordeiro, “Primavera Burlesque”



Fonte: Google Imagens (2023).

Só no início dos anos noventa do século XX é que uma nova onda de *graffitis* e temas começou a tomar conta da superfície urbana, com intervenções completamente diferentes da primeira fase. Nessa época, a quantidade de *graffitis* na cidade de Salvador começou a crescer significativamente e novos nomes começaram a aparecer nas paredes. O sociólogo e apresentador Jorge Hilton de Assis Miranda conta a história das origens do *graffiti* em Salvador no livro “Bahia com H de *hip-hop*”. Segundo Miranda (2014):

O *graffiti* como elemento do Hip-Hop desenvolvido com o uso de tinta spray. Traz diferenciação e sobretudo estética a frases e rótulos (assinaturas) que antes eram essencialmente monocromáticos, ao inserir contornos, luz, sombra, cor, desenhos elaborados, ou seja, técnicas e estilos como tridimensional, do *wild style*, *throw-up*, *bomb* e *peace* (Miranda, 2014. p. 45-46).

Quem reside ou passa pela cidade de Salvador e transita pelas Avenidas Paralela e Bonocô já se acostumou com o metrô como companheiro de viagem, seja no modo de uso ou observando pela janela de um carro ou ônibus. Para dar maior importância aos espaços urbanos e valorizar a arte baiana, a CCR Metrô Bahia, concessionária que administra os metrôs de Salvador e Lauro de Freitas, se uniu à Maré Cheia Produções Criativas e Sustentáveis e à Colecult para buscar no *graffiti* e na capoeira uma solução para atrair a atenção dos clientes. É possível ver um painel em homenagem à capoeira, típica arte de rua baiana, na estação Brotas do metrô. Há poucos dias, foi concluída uma segunda peça, desta vez na estação Flamboyant do metrô, também uma homenagem à Capoeira e em especial ao mestre Cobrinha Verde (Figura 11).

**Figura 11** - Paineis na Avenida Bonocô



Fonte: Google Imagens (2023).

O artista Hilton Braga disse que aproveitar o espaço da rua, por onde passam milhares de pessoas todos os dias, é uma forma de valorizar a arte e integrá-la no dia a dia das pessoas. Surgiu assim a ideia de colorir a cidade de forma criativa e responsável através da arte urbana, transformando o espaço ocupado. “O metrô também é o espaço de apreciação artística da cidade, com uma série de exposições, eventos culturais e *graffitis* que transformam os muros em arte”, explica Álvaro Britto, gerente de comunicação da CCR Metrô Bahia. O projeto foi idealizado pelo Coletivo Cultural e Maré Cheia Produções Criativas e Sustentáveis, com apoio financeiro da Fundação Cultural da Bahia.

Miranda (2014, p. 46) reforça esse entendimento ao afirmar que “o *graffiti hip-hop* surgiu na capital [baiana] na década de 1990”. Com mais obras, poucos *graffiteiros* conseguem viajar pela cidade para criar, pois a maioria deles é jovem e tem mais experiência criativa. No final da década de 1990, podemos destacar alguns nomes que se tornaram referências devido às suas significativas intervenções na cidade.

Miranda (2014) cita grupos como Born, Glud, Gothic, Grude, Mito, Limpo, Rato, Sábio, Sagat, Sidra, Sito, Soneca, Speed e Gis, GM2, Turbilhão Urbano, LGS, MPN, Os+Imundos, PLB e VAG. Embora em número reduzido, a presença de obras urbanas femininas fica evidente através de nomes como Ezib, Brisa, Mônica, RBK, Sista K, Tétis, Sirc, APF e Tami (Miranda, 2014). Em Salvador, o *graffiti* ainda é feito por pessoas da periferia da cidade que têm uma história de *graffiti*. Uma grande vantagem está relacionada ao fato de que o *graffiti* representa menos “risco” para quem pinta nas paredes, tanto em relação à repressão policial quanto às “besteiras” (rivalidades) entre pichadores de gangues rivais, o que em certa medida enfraquece o movimento interno.

Em um esforço para promover a onda de *graffiti* na cidade, a Prefeitura de Salvador implementou o Projeto Salvador *Grffiti* em 2005. O projeto justifica-se pela promoção e valorização do *graffiti* na cidade, ao mesmo tempo que propõe, ideologicamente, uma “inclusão social” destes jovens. Se o *graffiti* expressa sua polêmica em forma de arte, então a pichação expressa sua falta de caráter força e expõe sua vulnerabilidade”.

Desenvolvido pela SEDES (Secretaria de Desenvolvimento Social) e LIMPURB e posteriormente pela Escola de Belas Artes da UFBA, o projeto contou inicialmente com 30 *graffiteiros*, contratados por meio de concurso, e ganhando R\$ 400 por mês, que, na época, também incluía vale-refeição e vouchers de transporte.

Em pouco tempo, porém, a cidade começou a adquirir os efeitos visuais decorrentes desta iniciativa, como é possível observar na Figura 12 com os retratos dos *graffitis* no trem que liga o Subúrbio Ferroviário ao bairro da Calçada, na cidade baixa, em Salvador-BA.

**Figura 12** - *Graffitis* no trem que liga o Subúrbio Ferroviário ao bairro da Calçada, na Cidade Baixa



Fonte: Google imagens (2023).

Já se passaram sete anos desde que o projeto de *graffiti* de Salvador foi concluído (não está claro se ainda está ativo), mas se pode sentir seu caráter paradoxal, o que gerou alguma polêmica. Por exemplo, segundo Santos (2008), do ponto de vista de um grafiteiro, o projeto surge como uma forma de expressão que desafia as restrições institucionais impostas pela prefeitura, assegurando que “o caráter social do comportamento desses jovens não pertence ao projeto” (Santos, 2008, p. 7). Ao se organizarem, os grafiteiros passaram a valorizar a paisagem urbana e expandiram suas ações, aproveitando o espaço público e o reconhecimento que conquistaram.

Ainda assim, Santos (2008) afirmou:

É importante enfatizar que o projeto de *graffiti* de Salvador mobilizou não apenas os jovens envolvidos no projeto, como também funcionários e grafiteiros não envolvidos no projeto intensificaram suas operações secretas para enfatizar o caráter subversivo desta linguagem (Santos, 2008, p. 7).

Nesse sentido, críticas aos *graffitis* do projeto foram pintadas nas paredes pelos funcionários.

Em 2007, o número de participantes caiu significativamente, mas a comunidade do *graffiti* não. Desde então, pouco se ouviu falar do projeto. Em 2010, quando o projeto completou cinco anos, o Blog 15 continuou atualizando dados e informações. Depois disso, pouco se sabe. Em vez disso, o *graffiti* baiano (independentemente do projeto) amadureceu através de conexões entre grafiteiros e iniciativas como o Mutirão Mete Mão, iniciativa que promove oficinas e encontros envolvendo música e artes visuais, que espalha música e *graffiti* nos bairros periféricos da cidade. Portanto, não podemos ignorar a ambiguidade do projeto, sua apropriação pelos grafiteiros e sua expressão interna na construção de um movimento na cidade de Salvador, no sentido de manter o que a arte de rua reivindica: uma perspectiva transgressora.

A arte pública, aquela que foge dos espaços tradicionais como museus e galerias, não se isola passivamente do mundo esperando ser visitada. Pelo contrário, ela encontra o público nas ruas e em diversos espaços abertos, atraindo a atenção com estátuas, monumentos, intervenções, performances e, claro, com a arte urbana independente. Essa forma de arte, que permanece em constante mudança, é ao mesmo tempo igual e diferente, à medida que artistas pintam murais gigantes em fachadas de empresas ou em outros locais visíveis (Belting, 2006).

Dessa forma, acontece nos locais mais inesperados, em favelas, lixões, embaixo de pontes, muros danificados e locais abandonados. Espalhando-se pelo mundo, esta expressão artística tem um carácter dinâmico que pode ser imortalizado através da fotografia. A exemplo, é possível observar na Figura 13 o Beco do Batman em São Paulo-SP:

**Figura 13** - Beco do Batman



Fonte: Google imagens (2023).

Os museus modernos já não se limitam a ser espaços de preservação do passado, mas transformaram-se em ambientes envolventes e educacionais que integram exposições a programas interativos. Essa transformação vai além de simplesmente planejar eventos ou exposições isoladas em diferentes espaços e etapas. O planejamento dos museus contemporâneos é realizado de forma global e estratégica, considerando a essência de cada exibição. Todo o processo é desenvolvido como um todo coeso, de modo que o plano seja acessível desde o início, ao mesmo tempo em que se torna uma força visível e dinâmica à medida que avança. Esse planejamento abrange diferentes dimensões, como a progressão temporal e espacial das exibições, levando em conta sua extensão em termos de comprimento, largura e altura, o que garante uma experiência imersiva e estruturada para o público (Belting, 2006).

Tanto a *street art* quanto a “arte de museu” são estruturas discursivas que produzem

diferentes sentidos para a avaliação da qualidade artística em cada língua. Isso ocorre porque cada língua possui seu próprio processo de produção, códigos e semântica, ou seja, um conjunto de sistemas de significação. Da mesma forma, todos os julgamentos sobre a qualidade artística baseiam-se em vários sistemas de significação, estabelecendo, assim, critérios de avaliação para julgar o que é artístico e digno de apreciação (Corrêa, 2016).

### 3 O GRAFFITI E OUTROS ESPAÇOS

#### 3.1 O GRAFFITI COMO UMA INTERVENÇÃO URBANA

As intervenções visuais urbanas passaram a fazer parte do cotidiano das cidades e afetam de diferentes formas os espaços de convivência e circulação dessas áreas geográficas. Para além da intervenção da chamada Arte Chancelada<sup>5</sup>, surgem, também, cada vez mais fenômenos como o *graffiti* e a pichação, criando tensões sobre a sua existência e difusão. Um exemplo do surgimento desses problemas é a “declaração de guerra” contra os graffiteiros, principalmente na cidade de São Paulo, e os atos de vandalismo contra o patrimônio público realizados. Durante a gestão do ex-prefeito Fernando Haddad (2013-2016) foi incentivada a criação de *graffitis* na cidade de SP, enquanto durante o governo de Dória (2017-2018), houve o surgimento da operação Cidade Limpa.

**Figura 14** - *Graffitis* sendo apagados na 23 de Maio na operação Cidade Limpa



Fonte: Google imagens (2023).

A operação fez parte do programa Cidade Linda, que envolveu reforma de calçadas e pintura de muros em diversos bairros da capital paulista. Depois de apagar parte dos murais grafitados da Avenida 23 de Maio, uma das mais tradicionais avenidas em São Paulo, manifestou satisfação: “Fiquei muito feliz em pintar três vezes a área da pintura planejada, só para mostrar meu apoio à cidade e rejeito aos pichadores”.

---

<sup>5</sup> Arte Chancelada é um termo utilizado para se referir a intervenções que têm uma forte marca de autorização, autenticação ou comprovação de validade por via estatal ou pelos cânones tradicionais da Arte.

O *graffiti*, em particular, é uma forma peculiar de intervenção no país (Bastianello, 2015), existindo uma breve distinção entre *graffiti*, pichação e arte certificada. Assim como essa especificidade nacional chama a atenção para outras formas de significação das intervenções visuais, ela também pede uma discussão holística, qualitativa e localizada. No que diz respeito ao *graffiti* e à pichação, vemos que os estudos sobre essas representações visuais urbanas variam muito no Brasil.

Fort e Gohl (2016) explicam que, na América Latina, com exceção do Brasil, não há diferença entre pichação e *graffiti*, embora ambos os estilos existam:

As Pichações, correspondendo a um tipo de escrita com forte componente linguística elaborativa, cujo corpus se destaca no contexto da resistência, herda uma profunda tradição filosófica, política, poética, literária, humorística, satírica (que desde então transformou a sociedade). Inscrito ontologicamente como: não arte, não design, não cultura, ressentimento, crime, reação. *Graffiti-Graffiti*, não muito diferente das pichações no início, mas com um acento de resistência formal, aperfeiçoamento técnico, estético e comercial, em oposição ao *graffiti* a sua domesticação em arte (museus, MCM, etc.), especialmente forma de hip-hop (um elemento de expressão musical). Destaca-se entre as imagens plásticas, transformando o conceito de parede em mural, de cenário fixo em móvel (como um trem) (Russi-Duarte, Enciclopédia Intercom, 2010, p. 931).

No entanto, pesquisadores como Franco (2009) e Soares (2012) descobriram que pichadores e grafiteiros buscam práticas de lazer que construam identidade, colaboração, autoafirmação e grupos que não necessariamente se conformam às noções nacionais sobre o que são expectativas típicas de grupo. Esses grupos são vistos como criminosos, difíceis de organizar para se conectar com os poderes dominantes e ainda mais afastados de participar do cotidiano da cidade. Buscar riscos e quebrar regras são fatores motivadores.

Muitos pichadores deixariam de pichar caso isso não fosse mais considerado ilegal, de acordo com relatórios apresentados pelos pesquisadores citados anteriormente. Independentemente disso, diversas formas de *graffiti* e pichação continuam a coexistir nas muralhas das cidades, mas o *graffiti* é mais aceito e tolerado pela sociedade e pelos governos porque está associado a movimentos de arte urbana e tem artistas presentes na cena, embora muitos deles tenham começado ou ainda estejam fazendo *graffitis* ilegais.

Como exemplo, cita-se a “mistura” de pichação e *graffiti* da dupla Os Gêmeos, como exposto na Figura 15, abaixo. Observou-se que foi retirada apenas a mensagem “Vinagre é crime”, que foi escrita “em forma de pichação” durante manifestações populares no Brasil em junho de 2013. A Figura 15 demonstra uma obra dos irmãos “Os Gêmeos”:

**Figura 15** - Pichação dos artistas “Os Gêmeos”



Fonte: Veja São Paulo (2013).

A frase "Vinagre é crime!" se tornou emblemática durante os protestos de 2013 no Brasil, onde manifestantes foram presos simplesmente por carregar vinagre, uma substância usada para aliviar os efeitos do gás lacrimogêneo. Esse evento, aparentemente absurdo, ilustra a criminalização de atos que são vistos como desafiantes à ordem estabelecida. Da mesma forma, o *graffiti* é uma forma de expressão urbana que, muitas vezes, é tratada como um ato de vandalismo, e seus praticantes são rotulados como "vândalos" urbanos (Gohl; Fort, 2016).

O *graffiti*, definido como inscrições ou desenhos feitos em superfícies públicas, transcende a simples marcação de território; é uma manifestação artística que reflete questões sociais, políticas e culturais. Desde suas origens, o *graffiti* tem sido uma voz para os oprimidos, abordando temas como sexismo, xenofobia e classismo. No entanto, assim como os manifestantes que foram criminalizados por carregar vinagre, os *graffiteiros* também enfrentam repressão (Gohl; Fort, 2016).

As autoridades muitas vezes não diferenciam entre *graffiti* e pichação, tratando ambos como crimes contra a propriedade pública e privada. Essa abordagem criminaliza uma forma de arte que, para muitos, representa resistência e identidade cultural. A repressão aos *graffiteiros* é parte de um esforço maior para controlar e sanitizar o espaço público, removendo qualquer vestígio de dissidência ou expressão não autorizada (Gohl; Fort, 2016).

Em Salvador, por exemplo, o *graffiti* tem profundas raízes culturais, refletindo a rica herança afro-brasileira da cidade. Apesar de seu valor artístico e cultural, os graffiteiros locais ainda lidam com a criminalização de sua arte, sendo frequentemente alvos de repressão policial e estigmatização social.

A frase "Vinagre é crime!" e a repressão ao *graffiti* são sintomas de um problema maior: a tentativa de silenciar vozes dissidentes e controlar a narrativa do espaço público. Enquanto a sociedade luta para equilibrar ordem e liberdade de expressão, é crucial reconhecer o valor do *graffiti* como uma forma legítima de arte e protesto. Proteger essa expressão é proteger a diversidade e a riqueza cultural das cidades, garantindo que todos tenham uma voz na construção de nossos espaços urbanos (Gohl; Fort, 2016).

Silva (2010) e Paixão (2011) exploram a construção dessas intervenções na paisagem com foco nas relações de poder que elas geram e enfatizam a noção de propriedade e sua relação com a expressão de direitos de expressão. Outros trabalhos discutem se pichação e *graffiti* são formas de arte, elaborando a questão da dimensão artística de tais intervenções (Verano, 2013; Baudrillard, 1976; Castleman, 1987; Costa, 2007).

Munhoz (2014) enfatiza aspectos relacionados à existência de códigos e regras de grupo, e destaca a heterogeneidade dos diferentes movimentos nas cidades brasileiras, já autores como Larruscahim; Schweuizer (2014), Piccoli (2014) analisam a interface entre produção visual e crime. Há também trabalhos que questionam as estratégias pedagógicas do poder público, como o de Viegas; Saraiva (2015) e, ainda, outros que exploram as relações de gênero envolvendo esses domínios sociais, como Hamann *et al.* (2013).

Apesar das diferentes ênfases desses campos de análise, tanto o *graffiti* quanto as pichações estão particularmente presentes nas grandes cidades e estão associados a processos tradicionalmente relacionados à urbanização contemporânea: relações orientadas para a interseção entre velocidade, comunicação de massa e capital. Se entendermos o contexto urbano reconhecendo processos de espetacularização<sup>6</sup> e gentrificação<sup>7</sup> (Brito; Jacques, 2009; Leite, 2007), focamos nas interseções dos mercados, nas lógicas de consumo daí resultantes, na higiene social, na segregação e nos processos de elitização do espaço de convivência urbana.

As reflexões sobre o processo de urbanização dos anos 1950 e 1960 pelo grupo de artistas, arquitetos e urbanistas apontaram para o espetáculo das cidades – especialmente Guy

---

<sup>6</sup> Ato ou efeito de tratar algo como se fosse um espetáculo, de espetacularizar (ex.: espetacularização da política).

<sup>7</sup> É um processo de transformação urbana que “expulsa” moradores de bairros periféricos e transforma essas regiões em áreas nobres.

Debord (1997) – compreendendo que as cidades contemporâneas em geral têm diferentes dimensões de atuação relacionadas à lógica de mercado. Um exemplo desse movimento são os programas públicos que apostam em um entendimento da cidade como um todo homogêneo, unificado e consensual (Pena; Wan-Dall, 2012), entendimento este que levanta questões urbanísticas e jurídicas .

A urbanização em evolução, os tipos de articulação entre a população e o espaço público e o investimento governamental no processo de formação territorial são pautas necessárias para discussão e são consideradas em nossa análise do contexto do cruzamento entre *graffiti*, pichação e artes visuais nas cidades. Uma ação encontrada em várias cidades que parece coerente com esse processo é a cooptação do *graffiti* pelo Estado por meio do discurso pedagógico, como o investimento em oficinas para transformar graffiteiros em artistas (Leite, 2007).

Os dois projetos são resultados de uma política de valorização do *graffiti* na região, liderada pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa (Secec). Em um período de quatro anos de trabalho, foram investidos R\$ 450 mil só de cachês para 287 artistas urbanos, de 26 regiões administrativas e dois municípios circunvizinhos (Águas Lindas e Luziânia), com cotas para mulheres (pelo menos 30%), e para pessoas com deficiência (PCDs) (Agência Brasília, 2021).

O edital do Fundo de Apoio Cultural (FAC) também destina recursos para artes urbanas como *graffiti*, batalhas de ritmos, *slams* e oficinas de capacitação. Em Samambaia, como demonstra a Figura 19, estava prevista a conversão de 150 metros quadrados de muro em painel que aproximasse o complexo cultural da área administrativa. “Além da valorização da arte urbana, há também necessidade do surgimento de um verdadeiro espaço cultural, que é muito importante na cidade”, expõe Suelem Rodrigues, gestora do CCS (Agência Brasília, 2021).

**Figura 16** - A valorização do movimento do *graffiti* foi um dos objetivos do projeto Samambaia Arte Urbana



Fonte: Agência Brasília (2021).

O grupo vencedor, formado por Thamiris Flora, May Bucar, Kaus, Corujito e Fedds, recebeu cachê total de R\$ 16 mil no ano de 2021, além dos materiais necessários à execução do trabalho artístico. O grupo, cujos integrantes possuem carreiras sólidas, apresentou uma proposta que homenageia a cultura e a diversidade de Samambaia, destacando o trabalho realizado no município nas áreas de cinema, artes visuais e música. A obra também homenageará as crianças, o futuro e a próxima geração, bem como a samambaia, planta de nome homônimo ao da cidade, como elementos que simbolizam a sua prosperidade (Agência Brasília, 2021).

Apesar desses investimentos em grupos de Pichação ou *Graffiti*, com o objetivo de transformar essas formas de intervenção segundo lógicas artísticas institucionalizadas, alguns estudos têm mostrado que movimentos próximos à ideia erudita de produção artística não são consenso em diversos estados do país (Hamann *et al.*, 2013). O movimento de institucionalização artística do *graffiti* e da pichação, e, portanto, sua inserção em círculos juridicamente produtivos, não está imune a divergências. Um dos principais aspectos é o flerte com as situações de criminalidade e ilegalidade, que é a base da intervenção. Essas dimensões também constituem entendimentos e possibilidades de exercício do poder nos espaços de *graffiti* e pichação, convocando para a ampliação do conceito de arte ou legitimando um campo de comunicação que também se pauta nos riscos e possibilidades de transgressão.

O *graffiti*, às vezes, é uma espécie de pintura estilizada, destinada a embelezar a paisagem e/ou transmitir uma mensagem que forneça comentários sociais para os espectadores. Usam cores, formas e contornos selecionados, criados por artistas e usados em *graffiti* para

distingui-los da pichação. Nos espaços urbanos, essa arte visual ganhou maior visibilidade e tem a capacidade de ressignificar os espaços e as paisagens em que se insere. O *graffiti* é capaz de proporcionar prazer estético. Desta forma, um espaço esquecido e marginalizado pode tornar-se um lugar a ser lembrado, transformando completamente a opinião pessoal sobre isso.

O *graffiti* é uma forma de expressar todas as opressões da vida humana, especialmente os pontos fracos, refletindo a realidade da rua. Muitas polêmicas envolvem esse movimento artístico e as opiniões se dividem quanto à forma de olhar o *graffiti*. Por um lado, o *graffiti* tem qualidade artística; por outro, é visto como nada mais que poluição visual e vandalismo. Pichações ou vandalismo caracterizam-se pelo ato de escrever em muros, edifícios, monumentos e vias públicas (Percília, 2013).

*Graffiti* não é o mesmo que pichações, e pichações não são crime se autorizadas. Geralmente, no caso do *graffiti*, os artistas têm licença, enquanto a pichação não tem, pois é uma forma de protesto. Ambos expressam suas opiniões nos desenhos e têm várias coisas em comum, como palavras e símbolos. No entanto, de acordo com o artigo 65 da Lei nº 9.605/98, pichação ou *graffiti* sem autorização é considerado crime. Pichação ou outras formas de manchar os edifícios ou monumentos de uma cidade são punidos com pena de seis meses a um ano de detenção e multa, especialmente se os atos forem praticados em monumentos ou espaços classificados como patrimônio pelo seu valor artístico, arqueológico ou histórico (Gohl; Fort, 2016).

Célia Maria Antoniaci Ramos afirma que a pichação é um *graffiti* original que inicia com um processo criativo mais anárquico. É importante ultrapassar limites, atacar, marcar presença, provocar e chamar a atenção para si e para o entorno. Ela apoia essa perspectiva, o que levaria a uma distinção entre as duas formas de interferência. Por outro lado, o caráter do *graffiti* está sempre associado a trabalhos menos agressivos, uma vez que decorre de um ato mais deliberado do que centrado na intensidade dos gestos (Ramos, 1994). A Figura 17 demonstra uma obra no Instituto Eixo Rio, vejamos:

**Figura 17** - *Graffiti* do Instituto Eixo Rio



Fonte: Multi Rio (2022).

O graffiteiro está mais interessado no comportamento, no ritual, na aparência e nas escapadelas, não apenas no processo criativo. Para eles, o resultado estético não é meramente secundário, mas, em alguns casos (como *graffiti* e palavrões), torna-se algo a ser desafiado. Quanto mais se violam as normas culturais, mais atenção se atrai para si mesmo e para o trabalho (Ramos, 1994, p. 49).

Segundo o autor, há uma distinção entre dois tipos de *graffiti* (espontâneo e mural). No entanto, aos poucos, a arte de rua deixou de ser marginalizada e ganhou espaço em museus, galerias e espaços culturais. Esse processo de reconhecimento e legitimação transformou a identidade do artista de rua. O movimento da rua para o museu é observável em exemplos citados por Lara (1996), incluindo galerias virtuais organizadas por graffiteiros na Internet. A Figura 18 demonstra obras presentes na galeria Bolsa de Arte em São Paulo-SP:

**Figura 18** - *Graffiti* do Instituto Eixo Rio Exposição do artista Jaca em 2011, na galeria Bolsa de Arte, localizada na Vila Madalena, em São Paulo-SP



Fonte: Choque Cultura (2023).

Uma vez dentro do museu, o *graffiti* passa a fazer parte de outro universo de discurso. Mas o que significa para o *graffiti* entrar em um museu? No contexto dos projetos mencionados,

isso significa mudar a representação usual dos museus como repositórios de antiguidades ou locais de arte sacra. O objetivo é aproximar a comunidade do espaço museológico, explorando o seu potencial educativo e formativo.

Assim como descreve Silva (2004, p. 91): "Questionar a identidade significa questionar os sistemas de significado que a sustentam, considerando que todos os sistemas simbólicos envolvem relações de poder". É nessa perspectiva que o *graffiti* é entendido não apenas como técnica, mas também como linguagem artística. Ele constitui um modo simbólico de ser, uma identidade expressa em valores, hábitos e visões de mundo. No entanto, não isento de contradições, o espaço do museu proporciona visibilidade ao trabalho de jovens *graffiteiros* – a um custo, pois há um risco constante de descaracterizar a arte marginal que voa sob a bandeira do protesto, da rebelião e da rebeldia, enquanto apoia o modo como o trabalho foi feito. Ao adentrar um museu, a obra perde a conexão com o contexto e as condições materiais em que foi criada.

No *graffiti*, as palavras retratam palavras, as imagens usam e abusam do espaço urbano e os corpos se entrelaçam em diferentes coreografias. Os espaços são reencantados, os temas são recriados e as possibilidades de diálogo entre a expressão artística, a cidade e o cotidiano são exploradas. Do uso de palavras às imagens altamente refinadas, o *graffiti* impõe novos entendimentos ético-estéticos à cidade e exige novos significados.

Novos temas são formados por meio de atividades criativas que alteram os temas da ação, assim como mudam os muros, ruas e avenidas. O *graffiti* reflete diferentes contextos em diferentes momentos da história da humanidade, envolvendo as condições sociais específicas em que foi produzido. Isso ocorre porque o sujeito que o executa é um sujeito histórico, e sua criação é determinada pela política, sociedade, economia e estética da época (Gomes, 2019).

Nos movimentos de atividade criativa, os sujeitos agem sobre a realidade e mudam sua relação com o meio, transformando-se ao mesmo tempo em sujeitos, adotando novas formas de se relacionar com o mundo, consigo mesmos e com os outros. As atividades humanas voltadas para a natureza no processo de produção da cultura visam o homem ao mesmo tempo em que o subjetivam, humanizando a realidade e humanizando o sujeito que a carrega (Zanella, 2004).

Esses são sujeitos sociais integrados historicamente a uma cultura, singularizados e humanizados em um movimento contínuo de apropriação dos padrões sociais e coletivos existentes. Para a psicologia histórico-cultural, os processos mentais são constituídos por meio das relações sociais, que são mediadas pela linguagem. O *graffiti* urbano é uma atividade que objetifica e subjetiva seus criadores e, ao mesmo tempo, se apresenta aos transeuntes para leitura, relacionando-os e subjetivando-os juntos.

Bakhtin (1990) argumenta que a classe dominante tende a dar aos símbolos ideológicos um caráter intangível sobre as diferenças de classe, com o objetivo de suprimir ou ocultar a luta por indicadores de valor social que ocorrem ali. A atividade do *graffiti* "funciona como arte", ele se insere no contexto de uma situação em que, embora o conceito de arte seja arbitrário e não unânime, o reconhecimento de uma obra de arte não é claro. Esse reconhecimento não acontece de forma neutra, pois envolve posturas políticas e ideológicas e, na maioria das vezes, satisfaz valores que não pertencem à sua classe social.

Mikhail Bakhtin (1990) enfatiza a natureza dialógica da linguagem, onde todo enunciado é uma resposta a enunciados anteriores e uma preparação para enunciados futuros. O *graffiti* pode ser visto como uma manifestação dessa dialogicidade, pois é um discurso visual que interage com o espaço urbano e com outros discursos presentes nesse espaço. Nesse sentido, é importante discutir como o *graffiti* responde a discursos dominantes na sociedade e de que maneira ele dialoga com outros elementos visuais e escritos do ambiente urbano.

Além disso, Bakhtin (1990) argumenta que a classe dominante procura manter símbolos ideológicos de maneira a esconder lutas de classes. O *graffiti*, muitas vezes, surge como uma forma de resistência e subversão a esses símbolos estabelecidos. Nesse contexto, é relevante explorar exemplos de *graffitis* que desafiam símbolos ideológicos dominantes e analisar como o *graffiti* explicita ou oculta lutas sociais e políticas.

Outro ponto a considerar é a ideologia no reconhecimento do *graffiti* como arte. Bakhtin (1990) destaca que o reconhecimento de uma obra de arte é carregado de ideologia. O *graffiti* frequentemente desafia a noção tradicional de arte e seu valor dentro do sistema cultural hegemônico. Portanto, é necessário discutir como diferentes grupos sociais percebem o *graffiti* e o impacto das políticas urbanas e culturais no reconhecimento (ou na criminalização) do *graffiti* como arte.

A heteroglossia, ou a coexistência de múltiplas vozes dentro de um discurso, é uma característica fundamental nas obras de Bakhtin. O *graffiti*, com suas múltiplas formas, estilos e mensagens, exemplifica essa pluralidade de vozes. Assim, é pertinente analisar como o *graffiti* incorpora diferentes vozes e perspectivas sociais, além da diversidade de mensagens e estilos dentro do movimento do *graffiti*.

Se é impossível definir o que é arte e o que não é, os grafiteiros levam a sério o reconhecimento de seu trabalho como arte e consideram as contradições que o mesmo trabalho cria em uma perspectiva social mais ampla. Eles realizam suas atividades com base nesse sentido "artístico" e, a partir dele, intervêm na cidade.

Segundo Benjamin (1996), com o surgimento da sociedade burguesa moderna, as obras

de arte passaram a ser apropriadas por seu valor socialmente diferenciador, contribuindo para a exclusão daqueles que tinham acesso a obras autênticas. A experiência de uma obra de arte é, portanto, determinada por sua aura, a admiração e a distância que ela impõe ao observador como um objeto único. Um artista, por sua vez, é considerado um sujeito talentoso, único, capaz de produzir obras originais. A criação artística está ligada à personalidade "necessária" da obra de arte, que evoca a presença do sujeito transformado em autor.

A aura da obra de arte e do artista é tocada pelos valores de uma determinada ordem social, que se distingue das demais produções humanas e, portanto, marcada por conceitos de estética e criatividade baseados na crença nos dons inatos do ser humano. Criação e artista, como um mito, portanto. Por sua vez, a experiência estética está intimamente relacionada com estas obras de arte únicas, distantes da experiência cotidiana das pessoas.

Esses conceitos influenciaram profundamente a maneira como a sociedade entende a produção estética e criativa, gerando significado interdisciplinar na experiência pessoal de objetos materiais. Nesse sentido, a criação, especialmente a criação de *graffiti*, é considerada uma atividade potencial de qualquer sujeito em condições de vida específicas. Traz outras noções de criatividade e provoca discussões em torno de expressões estéticas em diferentes esferas da vida cotidiana, questionando seu rebaixamento a valores inatacáveis e santificados (Furtado; Zanella, 2009).

Schlecht (1995) acredita que, desde a década de 1990, a mídia brasileira vem promovendo o *graffiti* como arte e, portanto, o capital incorporou o *graffiti* às galerias, realizou grandes exposições de *graffiti art* e, mais importante, usou símbolos, códigos e linguagem do *graffiti*. Isso subverte uma forma de expressão marginalizada e a transforma em produto comercial. O *graffiti* é mais do que um conjunto de técnicas e procedimentos, é uma intervenção urbana cuja atividade é sustentada pela cidade. Geralmente, o *graffiti* comercial é aceito por eles como forma de ganhar dinheiro e continuar pintando e grafitando nas ruas.

É importante destacar que se tornar graffiteiro está relacionado a um contexto único, enquanto continuar grafitando perpassa outros sentidos. Muitos graffiteiros não se veem envolvidos em outra atividade nesse sentido e não se consideram artistas. O *graffiti* pode ser entendido como uma atividade que, por meio de sua própria forma de intervenção, transmite a mensagem que conduz ao *graffiti*: certas condições de vida de uma parte da sociedade brasileira, ou melhor, de uma grande parte (Furtado; Zanella, 2009).

Acrescentamos ainda que a arte do *graffiti* permite que muitas pessoas sonhem e expressem seus sentimentos, sejam eles tristes ou alegres, mas precisam ser expressos para proporcionar, a outros, a oportunidade de apreciar a beleza dessas obras de arte porque, como

diz Brasil (1998), “as percepções, experiências e memórias de indivíduos e grupos sociais são, portanto, elementos importantes na constituição do conhecimento geográfico”. À luz disto, acreditamos que o *graffiti* muda e educa vidas e deve ser entendido como arte destinada e tratada para experiência. O *graffiti* cria uma interação direta com o espaço urbano e seus habitantes, proporcionando uma experiência imersiva e transformadora para o público, que é convidado a refletir sobre os temas representados. Em suma, o *graffiti* não apenas embeleza o ambiente, mas também educa e desperta a consciência social.

### 3.2 O GRAFFITI E O ENSINO DE ARTE

O ensino de arte não aborda a prática artística contemporânea justamente por adotar o discurso da arte museológica. A brutalidade das ruas representa a complexidade da vida contemporânea: modos de vida múltiplos, por vezes conflitantes e imbricados, e expressão artística que vai além dos modelos de arte oficiais que as escolas insistem em replicar. Tal modelo baseia-se no ideal romântico de perfeição técnica e na celebração de grandes gênios e suas obras.

O conceito de talento, conforme compreendido no mundo da educação, contribui muito para distanciar as pessoas da possibilidade de experiência criativa. Para que o ensino de arte se torne fundamental para o desenvolvimento do aluno, o conceito de talento precisa ser repensado. Portanto, é necessário ter em mente que diferentes grupos encaram uma miríade de formas de experiência como arte, como processos criativos, e não simplesmente como reproduções de repertórios ideologicamente determinados (Corrêa, 2016).

De acordo com essa lógica, o ensino de arte não apenas restringe a experiência criativa dos alunos, mas também limita a atuação profissional dos professores. Aqueles que não possuem as mesmas habilidades de atuação são tratados de forma diferenciada: não valeria a pena perder tempo, pois acredita-se que o talento é inato e não pode ser aprendido.

Nesse contexto, o ideal de ensino é buscado através da excelência técnica, e é compreensível que o professor de arte ideal seja um habilidoso desenhista ou pintor. O mesmo raciocínio é utilizado quando as pessoas consideram que engenheiros são os melhores professores de matemática, ou que os atletas mais talentosos serão os melhores instrutores de educação física (Corrêa, 2016).

O talento torna-se, assim, um parâmetro que se estende à seleção do repertório a ser estudado. Claramente, os professores devem ter um nível mínimo de habilidades técnicas, mas o que gera muita confusão são os requisitos de competência profissional de alunos e

professores. Aqueles que assim o desejarem devem ter a oportunidade de se desenvolverem como profissionais nas artes.

No entanto, a prática profissional não pode ser considerada o único objetivo da educação artística, que pode apenas preservar ideais de virtuosismo e excelência, incompatíveis com os objetivos educacionais. Como os ideais de ensino e avaliação são profissionais, as comparações são inevitáveis. Os próprios professores muitas vezes se sentem incompetentes por não possuírem virtuosismo ou técnica no desenho. A tendência atual é enfatizar a leitura à primeira vista (Corrêa, 2016).

O termo leitura é aplicado às artes visuais quando se refere à interpretação e atribuição de significado em representações visuais. Na maioria das vezes, a atividade de leitura é baseada na semiótica e nos modelos semióticos, estados de mente, de entendimento, para os quais buscam-se métodos de observação, descrição e análise, buscando informações contidas nos efeitos visuais da obra. Na passagem da estética para a semiótica, a experiência artística torna-se interessada (nas suas condições de produção e finalidade), e esse interesse procura alterar os critérios da sua avaliação. A premissa da leitura é entender os códigos das respectivas linguagens artísticas. Nessa perspectiva, a principal missão do ensino de arte é ensinar aos alunos os diferentes códigos da linguagem da arte para que possam apreciá-los (Nöth, 1995).

Em muitos casos, porém, o ensino da arte baseado na leitura e releitura de imagens tornou-se um simples exercício de reprodução mecânica. Seja nas artes visuais ou no ensino de música, o produto final é mais importante do que o processo criativo. Vários fatores contribuíram para isso. Em primeiro lugar, a racionalidade artística não tem lugar no currículo escolar, que dá prioridade à racionalidade científica e à racionalidade instrumental. Para exercer o fazer artístico, é preciso ter um tempo próprio, que geralmente não é contemplado pelo currículo. Outra questão centra-se no ensino da história da arte, a sequência cronológica dos estilos artísticos (Lazzarin, 2006).

Nas escolas, as artes muitas vezes não são consideradas uma área de conhecimento com conteúdo e habilidades próprias, mas são relegadas a um programa secundário. Na melhor das hipóteses, as escolas permitem que os professores iniciem atividades extracurriculares ou as incorporem em suas próprias disciplinas. Isso chama a atenção para o tema antigo da versatilidade dos professores de arte, que sempre se repete. Todavia, por um lado, os profissionais da área concordam que é impossível para um professor dominar razoavelmente todas as especificidades e métodos de cada uma das artes. Por outro lado, a improvisação é necessária devido à histórica falta de pessoal treinado (Gomes, 2014).

Para isso, é preciso atuar em três níveis interdependentes: a formação qualificada de

professores, o investimento em pesquisa e produção de conhecimento (principalmente nas universidades) e as entidades politicamente profissionais que devem exercer pressão e exigir que as políticas públicas incorporem o Currículo de artes, ao invés de deixar a solução de problemas para diretores e professores de escola, que precisam resolver e assumir responsabilidades que não são suas no dia a dia (Lazzarin, 2006).

Vale lembrar que hoje em dia essas questões sobre a natureza da arte são claramente influenciadas por interesses econômicos e de mercado. A mídia está ativamente envolvida na determinação do gosto – conhecimento comum sobre arte – seja expondo os produtos culturais mais vendidos ou impondo quais produtos vendem melhor por meio da exposição na mídia.

A discussão sobre a natureza da arte é proveitosa porque ajuda a esclarecer até que ponto as produções culturais são moldadas pela lógica do mercado e a construir atitudes críticas em relação ao que a mídia oferece. A esse respeito, Eco (2000) apontou que os produtos de mídia carecem de representação e simbolismo das emoções que evocam, tornando-se objetos de apreciação acrítica, passiva e superficial. Ou seja, é preciso perguntar o que é artístico e o que não é, o que é criativo e o que é clichê.

Portanto, ainda é comum a utilização de tempo e espaço para atividades lúdicas em disciplinas artísticas, sem nenhum planejamento, a fim de preencher o tempo de lazer dos alunos e até mesmo aliviar a irritabilidade e a pressão do professor em relação aos alunos. Tendo em vista que a multivalência foi levada à beira do absurdo, não há como sequer discutir a situação. No entanto, representa a importância da referida política pública (base para o desenvolvimento curricular) na não presença das artes nas escolas (Lazzarin, 2006).

A discussão visa ilustrar, por meio do exemplo do *graffiti*, as dinâmicas discursivas inseridas pela *street art* e pela *museal art*, que orientam as percepções dos professores de arte na maioria das vezes. Centra-se em uma abordagem fixa e naturalizada do talento, da arte e do valor artístico, sem levar em conta a velocidade com que as relações sociais contemporâneas estão passando por transformações e seus reflexos na noção de arte. Muitas vezes, os professores sentem-se inseguros e ameaçados por estas mudanças, em grande parte porque as escolas os colocam no centro da sua responsabilidade enquanto guardiões dos ideais pedagógicos de autonomia e desenvolvimento humano.

A discussão nesta pesquisa visa ilustrar, através do exemplo do *graffiti*, as dinâmicas discursivas inseridas pela arte de rua e pela arte de museu, que na maioria dos casos orientam as percepções dos professores de artes. Esta centra-se numa abordagem fixa e naturalizada do talento, da arte e do valor artístico, e não tem em conta a velocidade de transformação que sofrem as relações sociais contemporâneas e o seu reflexo no conceito de arte. Os professores

sentem-se muitas vezes inseguros e ameaçados por estas mudanças, principalmente porque as escolas os colocam no centro da responsabilidade como guardiões dos ideais docentes de autonomia e desenvolvimento humano.

O *graffiti* sempre foi uma forma de expressão criticada por muitos, e alguns aspectos de sua expressão podem ser interpretados como pichações causadoras de poluição visual da cidade, além de serem caracterizadas como atos de vandalismo, “muros de gravura e patrimônio público”. Por outro lado, o *graffiti*, como o conhecemos hoje, afirma ser uma forma de estética urbana reconhecida por suas qualidades artísticas aprimoradas. Pode-se dizer também que o *graffiti* brasileiro é caracterizado pelo foco no impacto visual (Siena, 2013).

Reconhecer o potencial do *graffiti* como linguagem, como meio de comunicação para estabelecer um diálogo permanente com os outros elementos do espaço semiótico no qual ele insere, implica em aceitar que o *graffiti* é uma linguagem que permite a comunicação entre os oradores, tanto para quem emite a mensagem, quanto para quem a recebe, seja oral, escrita ou não oral (imagens, sons, luzes etc.).

O *graffiti*, sendo considerado como expressão cultural e linguística, possui características de certas partes urbanas contemporâneas, inseridas em paisagens urbanas, o que é apenas um exemplo de um vasto mundo de possibilidades e estudos sobre as intervenções diretas nas cidades e da democracia dos espaços públicos.

Com base em toda uma investigação teórica e conceitual que sustenta o objetivo de reconhecer as linguagens do *graffiti* e identificar de que modo as pessoas se comunicam através da linguagem da arte, está diretamente entrelaçado aos rabiscos com categorias geográficas: paisagem, lugar, espaço e território, nos espaços simbólicos da cidade e entendendo o *graffiti* como uma linguagem própria, que é expressada por meio da interação e do diálogo dos graffiteiros com a cidade e com os cidadãos.

Desta forma, é possível concluir que o *graffiti* desempenha um papel de destaque na construção, desconstrução e apropriação dos espaços urbanos contemporâneos, expressam suas percepções do mundo ao seu redor por seus agentes, as vedações, num processo dinâmico e contínuo, reafirmando o seu lugar e papel na sociedade por meio da arte.

### 3.3 GRAFFITI: DA MARGINALIDADE À LEGITIMAÇÃO ARTÍSTICA

Os constantes deslocamentos da arte para outros territórios provocam novas implicações, principalmente em relação à legitimação da arte. Nesse sentido, as intervenções dos artistas graffiteiros em espaços urbanos que, inicialmente são consideradas “marginais”,

gradativamente, são assimiladas pelos espaços expositivos de instituições culturais. Por outro lado, os *graffitis* realizados em muros do espaço público, na maioria das vezes, tem um tempo limitado de duração, o que nos leva a pensar igualmente sobre seus aspectos efêmeros e que, de certa maneira, aproximam-se das atuações dos artistas da *land art*. Os caminhos tomados pela arte contemporânea são os mais diversos. Essa nova perspectiva, segundo alguns autores, teve início nos anos 1960, conforme pode ser observado em diferentes proposições de inúmeros artistas (Pereira, 2022).

Os artistas começam a instalar obras e a dispor de diversos materiais e elementos, em que o espectador pode percorrer em um espaço pré-determinado e com os quais pode interagir. Dessa forma, a arte desvia-se do seu contexto inicial para explorar igualmente outros espaços, como os desertos, paisagens tranquilas, as ruas, os próprios ateliêes, enfim, locais fora dos museus. Nos anos 1960-70, portanto, juntamente com os questionamentos marcantes dessa década, a escultura, no sentido conceitual, desenvolveu-se nas mais diferentes direções no espaço, entrando no campo da experimentação e desmistificação dos seus processos construtivos, além de se confrontar com as outras áreas, territórios e linguagens, como, a arquitetura, a performance, o vídeo, a música e a política (Rink, 2022).

No entendimento de Canevacci (2023, p.43), o lugar é algo menos delimitado, definido através de coordenadas pessoais mantendo suas qualidades básicas, e o local é considerado como espaço já humanizado, com suas narrativas e histórias próprias. Nesse aspecto, podemos entender que é no local que ocorre a confrontação das experiências resultantes da comunicação entre diferentes lugares e culturas, ou seja, o local tem características mais amplas do que o lugar. Ao lugar, “soma-se um conteúdo da memória que faz do lugar uma multiplicidade de locais”.

Por outro lado, as obras, ao serem apresentadas no espaço público, geram um diálogo a partir do local, isto é, quando a obra está inserida plenamente em um determinado ambiente. Ao mesmo tempo, os artistas começam a enfatizar a questão do espaço na arte, principalmente com as reflexões do movimento minimalista, entendendo que o espaço faz parte do mundo real e não mais da representação pictórica. O espaço, então, antes de ser humanizado, é indiferenciado, ou seja, é entendido como um lugar “ainda não tocado pela imaginação, matéria prima da criação” (Rink, 2022, p.44). E, a arte, ao propor outras possibilidades de percepção através dos sentidos, oportuniza a individualização dos lugares, dos locais e dos espaços.

No entendimento de Lassala (2022), os artistas fazem arte nesses locais (sites) por meio de uma estratégia defensiva, não cedendo sobre uma das três condições do local (in situ) para melhor defender a unidade das duas outras. Mas não é essa unidade que é salvaguardada,

sobretudo, a condição abandonada que eles têm redefinido e reconstituído negativamente, por isso, o local, hoje, é também um não local.

Nessa perspectiva, o local (situ) pode ser institucionalizado (museus, exposições internacionais, etc.) ou não, mas a obra “adapta-se” de acordo com o que o lugar designa. O paradoxo pode ser observado até mesmo em artistas que, em um dado momento, como é o caso do artista francês Daniel Buren, por exemplo, no início de suas intervenções artísticas, ataca os espaços e as organizações públicas e, depois, acaba cedendo às proposições desses “lugares” institucionalizados (Pereira, 2022).

A partir dos anos 1980, houve um crescimento desses locais institucionalizados (museus, políticas culturais) que, de certa maneira, tornaram-se espaços que acabam legitimando a arte contemporânea. Mesmo que as instituições não sejam hegemônicas, acabam beneficiando e promovendo uma representação sustentável. É nessa perspectiva que “o local (in situ), o modo estético coloca em concorrência a identificação e o simbólico da obra e o seu lugar de recepção, o ato artístico se conforma frequentemente às solicitações do local (du site), um local muitas vezes, institucional” (Canevacci, 2023, p. 115).

Diante de todas as ambivalências da arte contemporânea, sejam os espaços institucionalizados ou não, os artistas jogam com os referenciais da cultura, da identidade, das mestiçagens, nas suas contradições, nos seus limites fluidos ou não, nos espaços, nos lugares, nos locais, enfim, “tudo” pode ser utilizado como um meio que tenta perturbar e questionar a estabilidade da sociedade. A arte hoje transformou suas formas de intervir no espaço urbano, ampliando, também, as discussões sobre a presença das manifestações artísticas dos grafiteiros oriundas de espaços urbanos, situados na marginalidade inicialmente, e hoje com o reconhecimento das instituições culturais (Rink, 2022).

O *graffiti*, atualmente, já faz parte do dia a dia dos espaços urbanos, principalmente das grandes cidades do mundo, e vem sendo legitimado como uma manifestação artística que rompe com padrões estéticos de percepção e apreensão convencional da arte. Ao mesmo tempo, percebemos que, o *graffiti* está sendo discutido e inserido, cada vez mais, em diferentes espaços culturais, inclusive no meio acadêmico, gerando discussões entre artistas, críticos e apreciadores de arte. Nesse estudo, reflete-se sobre a passagem das intervenções marginais do *graffiti*, uma produção oriunda das ruas, para os centros culturais, e de certa maneira, embora de outra natureza, é um processo inverso quando os artistas saem dos espaços institucionalizados para realizar suas intervenções artísticas em outros territórios (Pereira, 2022).

No cenário das grandes cidades atuais, essas intervenções no espaço urbano continuam

presentes por meio de cartazes, outdoors, bem como nas manifestações artísticas de grafiteiros e de pichadores sobre paredes e muros situados fora dos espaços culturais instituídos pela sociedade, os quais nem sempre são compreendidos ou decifrados pelo público em geral (Ganz, 2018).

Para Lassala (2022), o *graffiti* propicia a democratização da arte, devido às suas ações descomprometidas com questões espaciais ou mesmo ideológicas, utilizando a cidade como suporte. Sua natureza é efêmera, abordando temas desde a crítica social, política e econômica, muitas vezes com ironia ou humor, sendo, principalmente, desprovido da ideia de consumo, tornando-se acessível para o público transeunte. Ao mesmo tempo, é incorporado pelos espaços de instituições culturais, museus e galerias de arte.

Por outro lado, as pichações nos espaços públicos pertencem a outro grupo de artistas de rua, cujo intuito é interferir em muros, monumentos e fachadas arquitetônicas, com rabiscos, frases de protestos, insultos, que leigos não conseguem decifrar, como uma forma de identificação e demarcação de territórios entre grupos, algumas vezes, rivais (Ganz, 2018). A origem da pichação pode ser atribuída aos xingamentos, cartazes eleitorais, anúncios e poesias que foram encontradas em paredes da cidade de Pompeia, ou mesmo na Idade Média, no período da inquisição, quando os padres pichavam com betume as paredes dos conventos de ordens que não lhes eram simpáticos. Em anos posteriores, paredes de casas eram pichadas com o intuito de atacar seus moradores, como uma forma de denunciar por algum ato não aceito pela sociedade. O ato de pichar, por ser ilegal e subversivo, era e ainda é, executado à noite, nas madrugadas, para poder driblar o policiamento.

A pichação é produzida de uma forma espontânea e gratuita, utilizando a palavra e a letra como meio de expressão, diferenciando-se do *graffiti*, que utiliza procedimentos do desenho, da gravura (estêncil) e da pintura. O ato de pichar está relacionado com a escrita e ao ato de sujar, de agredir um determinado espaço com palavras escritas de maneira diferenciada, mantendo certa identificação do autor ou do grupo (Pereira, 2022).

Os pichadores competem pelo espaço a ser pichado, diferentemente dos grafiteiros, que respeitam os espaços já grafitados. Procuram pichar os locais mais altos e de difícil acesso, incluindo monumentos públicos, ao contrário dos grafiteiros, cujo intuito é chamar a atenção dos transeuntes para sua produção artística. Entre as intenções dos diferentes grupos de pichadores ou mesmo de um pichador, aquele que gerar mais polêmica atinge seu auge, contrapondo-se com o objetivo dos grafiteiros de rua, que buscam outras potencialidades em relação às imagens que produzem, inclusive, buscando seu reconhecimento como arte urbana, desmistificando seu caráter marginal (Rink, 2022).

No continente africano a cultura do *graffiti* está concentrada principalmente na África do Sul, desde 1984. As condições sociais extremas exerceram um papel fundamental no desenvolvimento do *graffiti* no país. Os primeiros artistas como Falco, Mantis e Rasty surgiram dos guetos da Cidade do Cabo, das Cape Flats, produzindo muitas imagens com o que têm em mãos, usando o chamado sistema de cápsulas “Fêmea”. “A vantagem dessa variação é a facilidade bem maior de controlar a pressão da lata, podendo fazer linhas bem finas e grossas com o mesmo bico” (Canevacci, 2023, p.329).

Percebe-se que cada graffiteiro expressa questões simbólicas em suas imagens ao grafitar um espaço, ao mesmo tempo em que são vinculadas às suas vivências e experiências pessoais. Embora sendo algo individual, também contempla aspectos relacionados ao coletivo, ao grupo e ao seu espaço de criação. Ou seja, os membros integrantes e produtores de *graffitis* possuem signos próprios, sendo compreendidos pelo público do próprio meio em que se inserem (Ganz, 2018).

Para Lassala (2022), o processo de atribuir aos objetos, materiais ou não, um significado artístico está relacionado a um contexto cultural. Este, por sua vez, é sempre um processo local. O processo de comunicação dos graffiteiros opera como possibilidade de encontrar uma forma de acolhimento entre grupos situados em territórios marginalizados da sociedade. Nesse meio, encontram-se vários grupos de graffiteiros que interagem entre si ou não, estando presentes em diversas cidades, mesmo com suas diferenças simbólicas de representação, criam uma identidade coletiva, com regras e preceitos éticos de convivência, que se modificam conforme as transformações sociais.

O *graffiti* no seu livre acesso nos segmentos sociais, espaciais, territoriais e culturais, manifestam suas insatisfações em diferentes setores, incluindo o político, ou meramente tentando agregar beleza ao ambiente no qual está inserido. Dessa forma, esses artistas procuram expressar diferentes maneiras de conviver, buscando soluções para a construção de uma vida mais humanitária, sem que isto acarrete a perda da identidade do grupo (do *graffiti*) perante outras comunidades sociais (Ganz, 2018).

A identificação dos autores dos *graffitis* espalhados pelas cidades pode ser percebida por meio dos personagens criados, os quais são repetidos frequentemente com as mesmas características formais e também em outras cidades do país. Nesse processo de comunicar algo, o graffiteiro Bigod, de Salvador-BA, quando questionado sobre a insistência de grafitar nas paredes da cidade e, mesmo sabendo da sua duração efêmera, relata que realiza *graffitis* pela experiência de compartilhar com todo tipo de pessoas, sem limitar a arte a um espaço fechado. Comenta ainda que o barulho dos carros, sons, intervenções dos transeuntes e as divergências

da cidade são inspiração para suas produções e o fato de ser efêmero é uma forma de incentivo para propagar os *graffitis* por toda cidade.

Por outro lado, os grafiteiros vêm apagando a imagem de marginais, buscando autorização para suas pinturas e participando de campanhas sociais, justamente para afastar crianças e jovens das ruas, da marginalidade e das drogas, as quais sempre foram associadas a esse grupo. O *graffiti*, cada vez mais, desmistifica seu caráter marginal, ampliando-se, dessa forma, os estudos em relação aos acontecimentos estéticos, sociais e ideológicos desse movimento artístico (Lassala, 2022).

O *graffiti* como agente de uma comunicação social também traz sua contribuição através de eventos artísticos com crianças e jovens de rua ou baixa renda, pintura de espaços urbanos de maneira individual ou coletiva e até a contratação de grafiteiros para a pintura/ornamentação de painéis de construções privadas, buscando o embelezamento do meio em que está inserido. Torna-se então, uma fonte de cultura, de conhecimento e renda para esta categoria e para a sociedade de um modo geral, que alia arte e comunicação num mesmo espaço (Canevacci, 2023).

Além disso, o *graffiti* continua sendo um meio de protestar contra a violência, como pode-se constatar na manifestação de um grupo de grafiteiros e amigos de um jovem morto em Salvador-BA. Pintam um muro para homenagear o amigo, em um local sem muita visibilidade, enquanto que a produção de outros, interferem no espaço urbano com o intuito de humanizar a cidade. Os grafiteiros Lee27 e o Bigod, de Salvador-BA, utilizam locais de maior trânsito da cidade, devido ao desejo de que seus *graffitis* sejam visualizados por um maior número de pessoas.

#### 4 GRAFFITI COMO LETRAMENTO DE RESISTÊNCIA NAS OBRAS DE LEE27 E BIGOD

Neste capítulo iremos aprofundar a análise explorando como o *graffiti* se manifesta como uma poderosa forma de resistência. Inicialmente, foram examinados os trabalhos de autores como Silva (2010), que nos orienta na compreensão de como o *graffiti* é utilizado para comunicar mensagens políticas e sociais, muitas vezes desafiando as estruturas de poder estabelecidas. Focaremos nas técnicas e estilos que tornam o *graffiti* uma forma de expressão única, permitindo-nos entender como ele se tornou uma manifestação artística

A fachada em *graffiti* que integra as ações do Projeto Técnico Social (PTS) traz elementos representativos para os beneficiários das intervenções de macrodrenagem dos Rios Joanes e Ipitanga que estão sendo executadas pelo Governo do Estado. Com quase 30 anos de experiência na arte de rua, o artista visual e educador Josenildo Mendes, conhecido por Lee Mendes ou Lee27, é um dos pioneiros no país a inserir elementos de matriz africana no *graffiti*, como orixás e pinturas negras, destacando principalmente a regionalidade baiana e a cultura do Recôncavo.

Os equipamentos da obra de macrodrenagem também estão retratados no *graffiti* do PTS Joanes-Ipitanga. De acordo com o graffiteiro, a menina no balanço traz vida para o painel e a esperança de um mundo melhor. O desenho foi inspirado em uma foto registrada no Parque da Mata (Jardim Tropical), um dos seis reservatórios de amortecimento da obra de macrodrenagem. “Eu quis trazer a criança olhando para o rio, como uma questão lúdica em que ela está olhando para o amanhã. Já as crianças jogando futebol representam justamente a alegria de todos que estão utilizando os equipamentos entregues”, completa Lee27.

Figura 19 - Lee 27



Fonte: Pts Jones Ipitanga (2022).

**Figura 20** - Lee 27



Fonte: Pts Jones Ipitanga (2022).

A curiosidade do *graffiti* é que quem passa pelo escritório em um horário anterior ou posterior ao expediente pode observar a porta de correr com outro desenho que também completa o painel central. “Quando fecha as portas e preenche as lacunas que estavam lá com a mesma ideia da cenografia, você está dando vida e deixando uma obra de arte para a comunidade que está tirando foto e se reconhecendo”, pontua Lee27.

Abaixo segue alguns *graffitis* do artista Lee 27:

**Figura 21** - Obra de Lee27



Fonte: Pts Jones Ipitanga (2022).

A imagem apresenta uma obra de *graffiti* vibrante e marcante, destacando uma figura feminina negra em uma pose dinâmica, segurando uma espada e uma folha, símbolos de poder

e resistência. O artista utiliza traços fortes e bem delineados, que conferem profundidade e movimento à figura. As cores predominantes, como o rosa, o amarelo e o preto, criam um contraste harmonioso e chamativo, realçando a energia da obra. O estilo de cabelo e os adornos da figura, como as pulseiras e o cinto de ouro, remetem às culturas africanas e à ancestralidade, celebrando o empoderamento e a identidade negra. A composição transmite uma sensação de força, coragem e luta, reforçada pelo uso de elementos tradicionais combinados com a estética urbana do *graffiti*.

**Figura 22** - Obra de Lee27



Fonte: Pts Jones Ipitanga (2022).

**Figura 23** - Obra de Lee27



Fonte: Pts Jones Ipitanga (2022).

Profundamente desigual, como todas as grandes cidades brasileiras, Salvador possui o maior contingente de população negra do país, concentrada principalmente nos bairros mais pobres e desamparados pelo poder público. De certa forma, essas características étnicas e sociais se refletem na arte urbana de forte conotação social produzida na cidade. Para Bigod O Sapo, um dos principais expoentes da street art soteropolitana atual, a arte de rua local é resultado de uma mistura de vivências.

*A gente tem um trabalho muito enraizado na cultura local. Quando você bota essa carga de vida, o que você come, o que você cheira, o que você respira, onde você mora, seu trabalho ganha um peso a mais. Nosso trabalho é muito ligado à ancestralidade. São as coisas que você passou mal na vida, coisas boas, alegrias, frustrações. Tudo isso somado vai para junto do seu trabalho e dá uma carga muito forte. Quando eu falo sobre graffiti estou falando sobre minha vida, sobre o meu cotidiano. A gente é como uma esponja: absorve tudo, de bom e de ruim.*

Abaixo segue algumas obras do graffiteiro Bigod:

**Figura 24** - Obra de Bigod



Fonte: LatAm ARTE (2024).

**Figura 25** - Obra de Bigod



Fonte: LatAm ARTE (2024).

As obras do grafiteiro Bigod, de Salvador, destacam-se pela maneira única com que ele explora o espaço urbano, transformando muros e paredes em suportes para sua arte, que carrega um forte sentido de comunicação com o público. Bigod costuma repetir personagens com características próprias, criando uma identidade visual que permite o reconhecimento instantâneo de suas intervenções, tanto na Bahia quanto em outras cidades onde ele atua. Sua arte é marcada pela interatividade com o ambiente: Bigod utiliza o caos e o movimento da cidade — como os filhos dos carros e a presença dos transeuntes — como parte da experiência de produção.

**Figura 26 - Obra de Bigod**

Fonte: LatAm ARTE (2024).

A efemeridade de suas obras não é vista como um aspecto negativo; Pelo contrário, Bigod vê nisso um incentivo para expandir suas intervenções pela cidade. Suas obras estão muitas vezes ligadas a causas sociais e são feitas de forma a democratizar a arte, acessando todos os públicos e buscando a humanização dos espaços urbanos. Ao optar pelo espaço público, Bigod evita a limitação das galerias fechadas e atinge diretamente o cidadão comum, tornando o graffiti uma linguagem de protesto, homenagem e acessibilidade, ao mesmo tempo que colabora para afastar a imagem marginal muitas vezes associada ao grafiteiro.

**Figura 27 - Obra de Bigod**



Fonte: LatAm ARTE (2024).

## 5 O IMPACTO DO *GRAFFITI* NA ESCOLA

Neste capítulo, “O Impacto do *Graffiti*”, apresentaremos o resultado das entrevistas aplicadas nos alunos do Colégio Iraci Fraga na cidade de Salvador-BA, buscando oferecer uma análise prática do impacto do *graffiti* na vida das pessoas, com especial ênfase em um ambiente educacional. As entrevistas e as pesquisas que serão realizadas no Colégio Iraci Fraga irão nos proporcionar uma visão valiosa sobre a percepção das pessoas em relação ao *graffiti* e como ele influencia sua relação com as questões de raça e cultura. Seguiremos as pesquisas de autores como Hamann *et al.* (2013), que ressaltam a importância de analisar a relação entre o *graffiti* e a instituição educacional, pois isso permite uma compreensão mais profunda do impacto dessa forma de arte na formação da identidade e herança racial das pessoas.

O projeto transcorreu através da execução do planejamento de ações artísticas e didáticas. Referiu-se a uma coleta sistemática de informações, ocasionada pelo cumprimento do roteiro de atividades experimentais (teóricas e práticas), complementadas por metodologias, que foram empregadas e propiciaram o desenvolvimento da proposta de trabalho com o *Graffiti* numa perspectiva artística e pedagógica.

As ações do projeto foram desempenhadas em tempos pedagógicos, onde para cada atividade realizada com a turma, eram explicitados o método de ensino, as estratégias, os objetivos e os materiais necessários. “Cabe ao professor escolher os modos e recursos didáticos adequados para apresentar as informações, observando sempre a necessidade de introduzir formas artísticas, porque ensinar arte com arte é um caminho mais eficaz”. (PCNs, 1998, p. 35).

Algumas ações do trabalho foram reformuladas na fase em que a proposta artística e didática estava em processo de aplicação com uma turma que lecionava, assim também como os métodos de trabalho que foram eleitos, sendo possível explorar ao máximo a temática e atingir os objetivos do projeto.

Definiu-se por recorrer ao método do laboratório do experimental em *Graffiti*. O laboratório foi realizado com a turma – 1º ano E – do ensino médio. A pesquisa experimental aconteceu mediante a utilização de ações interventivas para análise e apresentação de dados conclusivos. Assim como para a dinâmica do trabalho com as ações, adotou-se, também, a abordagem da pesquisa-ação. Refere-se a uma metodologia muito utilizada em projetos de pesquisa educacional. Para Barbosa (2022, p. 169), a pesquisa-ação leva em conta a “Ação como meio de produzir conhecimentos sobre os problemas vividos pelo profissional, visando atingir melhoria na sua prática pedagógica, como também, a realidade em que vive”. Diz o autor a respeito do método em que tanto os agentes, como a situação, se modificam num processo

sistemático de aprendizagem de tal modo que a ação educativa se converte em uma atitude esclarecedora e comprometida. Com a orientação metodológica da pesquisa-ação, os pesquisadores em educação estariam em condições de produzir informações e conhecimentos, o que promoveria condições para ações e transformações de situações dentro da escola.

O processo da pesquisa-ação na proposta de ação artística e didática ocorreu com a metodologia estruturada de uma pesquisa pedagógica. Foi abandonado o papel de observador em proveito de uma atitude participativa, sujeito a sujeito com os alunos. Houve o diagnóstico de uma dada situação, formulou-se e desenvolveram-se estratégias de trabalho, procedendo com avaliação, o que tornou possível, a reflexão ação-reflexão, ampliando a compreensão dos resultados das ações da proposta pedagógica executada.

Foram contemplados procedimentos metodológicos variados, conforme as especificidades de algumas ações. Em função disso, aproveitou-se a proposta triangular, sistematizada pela professora, nas fases do trabalho onde foi fundamental a leitura de imagens, a contextualização e a produção artística. Verificou-se, também, a necessidade de desenvolver o processo ação-reflexão-ação de projetos para o ensino de arte, conforme apontado por algumas professoras. O processo mencionado acima foi válido na condução da proposta pedagógica, pois exigiu uma reflexão permanente, propiciando avaliar as etapas planejadas e efetuadas, para dar continuidade às ações. “Trabalhar com projetos exige uma reflexão constante, e é por meio dela que podemos avaliar todos os passos planejados e já realizados, para dar sequência às ações.” (Barbosa, 2022, p. 166).

Essa interação foi fundamental em sala de aula para que na troca de ideias entre os alunos e na atuação do professor, como mediador, entre o aluno, as informações que este possuía e o contexto social, o que favoreceu a produção de conhecimentos.

As atividades experimentais que compõem a proposta artística e didática foram executadas no período do primeiro semestre do ano letivo de 2024. Categorizadas em ações teóricas e práticas, individuais e coletivas, planejadas e conduzidas por orientações pedagógicas.

O encaminhamento do trabalho aconteceu durante as aulas de arte – Artes Visuais –, e modificou a rotina escolar da turma, que foi utilizada como laboratório experimental em *Graffiti*. Com o andamento da proposta, houve a sondagem, onde transcorreu com a análise do conhecimento prévio dos alunos; Compartilhamento e troca de informações, através de aulas expositivas dialogadas; Apresentação de materiais e demonstração de técnicas; Desenvolvimento de experimentações; Desconstrução de estereótipos; Leituras de imagens, além de um processo contínuo de reflexões e criações relacionadas ao tema do projeto.

O trabalho coletivo esteve presente no prosseguimento das atividades. Assim sendo, ampliou o envolvimento dos alunos com a temática do projeto, gerando possibilidade de criação e produção. Segundo Ramos (2021, p. 37), “o bom aprendizado é aquele que foca o potencial que o aluno pode desenvolver com ajuda dos outros.” Deste modo, trabalhar em grupo não foi apenas importante, mas fundamental para a construção de conhecimentos junto aos alunos e, por consequência, ocasionou o êxito na administração do projeto.

As ações de produção teóricas foram: avaliação diagnóstica escrita (pré e pósteste), estudo dirigido (texto e audiovisual), debate integrado entre grupos de alunos, quadro comparativo, exercício com leitura de imagem e palestra. Na fase inicial do projeto foi aplicada uma avaliação diagnóstica (pré-teste) com a turma. Apresentou-se o formato de questionário com a imagem de um *Graffiti* que teve a finalidade de determinar o nível de conhecimento sobre o tema de trabalho, além de, também, formular as ações futuras. Foi utilizado, no final do trabalho, uma avaliação diagnóstica idêntica ao pré-teste, intitulado de pós-teste, o qual teve o propósito de verificar a questão do ensino e da aprendizagem do processo e as contribuições em trabalhar na escola com uma modalidade da arte urbana.

Aconteceu, também, um estudo dirigido sobre as pinturas urbanas. Por meio desta atividade, oportunizou-se uma ampliação de informações sobre a expressão artística urbana. Em seguida, a aula transcorreu com a exibição de um produto audiovisual, um Documentário que traz um panorama sobre as pinturas urbanas. Após a exibição, o professor realizou uma síntese do que foi exposto e debateu com os alunos algumas questões indicadas no audiovisual.

Foi executado, com a classe, um debate integrado entre grupos sobre tudo o que foi apresentado e estudado sobre o *Graffiti*. O debate foi importante, pois os alunos relataram o que pensavam a respeito das pinturas, trocaram informações a partir de suas experiências e refletiram sobre os esclarecimentos a respeito da referida expressão gráfica urbana.

Os alunos realizaram a captação das imagens (grafitadas e pichadas). A intenção era realizar a elaboração de um quadro comparativo entre *Graffiti* e pichações presentes no cotidiano. No quadro comparativo, foram identificadas as características visuais, presença ou ausência de autorias, a interferência no meio urbano, os pontos comuns e diferentes, a interferência no meio, assim como as possíveis contribuições que essas manifestações trazem para a sociedade.

**Figura 28** - Ações Teóricas da Proposta Artística e Didática



Fonte: elaboração própria.

A cada ação cumprida, era observada a participação, o interesse, e o entusiasmo da turma e, diante disso, foi possível detectar a condução dos procedimentos adotados, como também, repensar estratégias baseadas nos resultados apresentados. As tarefas teóricas foram fundamentais para sondar o conhecimento prévio dos alunos, compartilhar informações atuais e contextualizadas de fontes consultadas (livros, revistas e sites da internet), bem como de vivências obtidas com alguns artistas graffiteiros, expor curiosidades, elucidar e debater questões, minimizar rótulos depreciativos atribuídos às intervenções urbanas – *Graffiti* e pichação, além de propiciar uma prática artística mais consciente e fundamentada.

As atividades de produção prática transcorreram paralelamente às ações teóricas. Foram planejadas e empregadas para demonstrar viabilidades artísticas e didáticas das expressões gráficas urbanas na escola, e como modo de construção e aplicação de conhecimentos. Estas atividades compreenderam a Construção de conceito de *Graffiti*, Palavra no estilo *Graffiti*, Produção de *Graffiti* com temas sociais e Oficina de criação e produção.

Dentre as ações práticas executadas com a turma, em específico, destaco: a produção de *Graffiti* com temas sociais, por conta de sua significância e da relação que estabelece com a vida dos alunos. Através dessa atividade, foi permitido empregar as pinturas urbanas, como uma das formas de expressar e comunicar a opressão e os incômodos, além de refletir a realidade dos estudantes. Desse modo, houve a sensibilização e reflexão que reverteram sentimentos em traços, cores e imagens.

**Figura 29** - Ação prática da Proposta artística e didática - Produção de *Graffiti* com temas sociais



Fonte: elaboração própria.

Através das atividades práticas, os alunos tiveram a oportunidade de experimentar a técnica do *Graffiti*, uma manifestação visual tipicamente urbana, com ações relacionadas às práticas, em condições didáticas. Buscou-se, portanto, agregar uma prática alicerçada em teorias orientadas (trabalhadas e discutidas).

O encadeamento das tarefas práticas contribuiu com a aprendizagem da turma, por meio de experimentos que proporcionaram aos alunos a possibilidade de transpor a posição de admiradores e contempladores da estética das pinturas urbanas, tornando-os produtores, mesmo que, com atividades adaptadas, desenvolvidas na escola, durante as aulas de Arte. Por intermédio das produções práticas foi evidenciada a observação, a interpretação e a compreensão dos alunos como elementos integradores do fazer artístico.

Relembrando e pondo em aplicação algumas questões debatidas com a turma sobre o aspecto gráfico das pinturas urbanas, como uma forma simbólica característica e meio de personalização de artistas graffiteiros. “O *Graffiti* pede que se tenha um símbolo ou um estilo de traço, uma cor que é utilizada. É o que representa e identifica, além da valorização da autoestima.” (Ramos, 2021, p. 37). Concebendo as informações apresentadas, os alunos produziram os seus nomes com o estilo *Graffiti*, como uma forma simbólica de representação e identificação visual. Conduzidos por orientações e sugestões, cada aluno criou com materiais escolares, já conhecidos e comuns, a sua marca ou inscrição, demonstrando, assim, que independentemente dos utensílios e de qualquer suporte, pode-se ser expressivo, como já fazem os artistas graffiteiros nos muros.

No percurso da proposta, foi incluída a dinâmica de pesquisar e observar o espaço

urbano do entorno, onde utilizou-se a estética da grafiteagem para retratar questões sociais. “O *Graffiti* tem caráter social. É como um instrumento de denúncia, ele expõe, tem a capacidade de fazer as coisas virarem vitrine. Com a tinta você sublima o que precisa ser iluminado” (Silva, 2023, p. 52). Observou-se, com esta atividade de criação contemplando temáticas sociais, a relação dos alunos com os incômodos presentes em seus contextos sociais. Através de uma manifestação artística visual foi possível expor e revisitar determinados dilemas, desafios e pontos conflitantes dos estudantes. Potencializou-se o diálogo da turma sobre o espaço urbano coletivo, através do referencial que cada aluno trouxe sobre as suas histórias de vida, insatisfações e desejos, traçou-se discussões importantes na escola, como forma, ainda, de reflexão e crítica ao que precisa ter visibilidade no meio social em forma de cores. “Inspirações de jovens que encontram no *Graffiti*, possibilidades concretas para reinterpretação de realidades sociais”.

Com a implementação da oficina de criação e produção, foi oportunizado executar com os alunos o que compreendido com as teorias e ações anteriores. A oficina foi conduzida pelo artista graffiteiro de codinome XX, embora, o roteiro e as situações metodológicas aplicadas, tenham sido organizadas e indicadas pelo professor, autor do projeto.

O artista graffiteiro supracitado, auxiliou todo o processo de criação da oficina e participou da produção de um painel na sala de aula, que foi realizado por meio de um trabalho coletivo. Foi utilizado, para a intervenção, uma das paredes da sala de aula, que precisou ser coberta com papel, pois a gestão do colégio não deu autorização para a realização das experimentações práticas com as pinturas diretamente sobre a superfície da parede. Isto demonstra como trabalhar com arte no ambiente escolar é, de fato, algo de resistência, persistência e adaptações constantes. Não existiu nenhuma forma de apoio em termos materiais e, ainda, foi apresentado um comportamento que deseja limitar a execução do fazer artístico. É importante sinalizar que, antes da efetivação da proposta pedagógica, foi apresentado o projeto para a gestão e, inclusive, tiveram ciência que correspondia a uma tarefa de complementação para compor os requisitos de formação acadêmica junto ao mestrado profissional em Artes.

A oficina teve duração de quatro horas e, através das experimentações, a turma compreendeu como uma forma de expressão gráfica urbana valoriza e enriquece o espaço onde é inserida, além de permitir a criatividade. A experiência proporcionou a comunicação e o envolvimento dos participantes diretos do projeto, alunos, professor e graffiteiro.

A arte de desenhar e colorir com spray de tinta estiveram ao alcance dos alunos. A ação incrementou, no projeto, o universo da arte urbana e demonstrou na prática, que o *Graffiti* vai muito além de marcas deixadas nos muros da cidade, agregando valor artístico às pinturas

construídas no espaço urbano. Assim, foi promovido o dia de graffiteiros dos alunos, favorecendo para uma nova apreciação a respeito das pinturas criadas pelos graffiteiros nas ruas.

A atividade coletiva – criação do painel em sala de aula – incentivou entre os alunos, a troca de informações, o senso de colaboração, motivação para o encontro de criações e produções em uma superfície com uma extensão maior do que já tinham trabalhado. Foi percebida a atitude da turma referente à resolução do espaço a ser distribuído para as pinturas e o aprimoramento de técnicas, em relação ao uso da lata de spray. É importante mencionar também que, aos poucos, o receio e a insegurança de alguns alunos foram superados e novos comportamentos foram incorporados à medida que a criatividade, as habilidades e técnicas se desenvolviam.

Além dos desenhos grafitados, no painel coletivo, notou-se, na intervenção, o aparecimento de palavras, frases despertadas por uma consciência coletiva, característica da pichação. “A pichação convive nas ruas das grandes cidades não só com *Graffiti* e cartazes, mas também com murais, adesivos e estêncis. Autorizados ou não. Tudo junto e misturado”. (Silva, 2023, p.20).

A pichação, foi concebida neste trabalho, como um fenômeno cultural e uma forma de comunicação pertencente ao universo dos adolescentes. Através dela falam de amor, da dor e compartilham as mesmas inquietações. Conforme relatado, afora a experiência da concretização da prática, foram desconstruídos alguns estereótipos entre os alunos, o que reconheciam sobre a pichação como algo incondicionalmente ruim e impróprio para qualquer espaço, inclusive o escolar; o que fez dessa problematização momentos de diálogo, reflexão e criação que contrariaram determinadas perspectivas reducionistas.

Por meio da construção coletiva do painel, os alunos transformaram a sala de aula num espaço criativo, que despertou a atenção e a contemplação de toda a comunidade escolar. Professores, funcionários e outras turmas visitavam, admiravam e realizavam suas próprias interpretações sobre a intervenção artística produzida e seus aspectos harmônicos. A pichação existente no painel não foi censurada por nenhum visitante. Considerada como uma forma não convencional de arte, constituída por um estilo de comunicação, através da qual pôde-se criar um trabalho educativo, onde alunos foram orientados para a utilização positiva da pichação.

Na oficina foi percebida a atenção, o apoio e o entusiasmo na participação dos alunos. O resultado foi um grande painel colorido e construído coletivamente. Cada um contribuiu, deixando suas impressões, seus símbolos, suas experiências e demais registros para completar a estrutura da intervenção na sala de aula e, assim, realizou-se a experimentação.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Graffiti no Brasil tem cerca de cinquenta a sessenta anos e, durante este período, vem ocupando os muros dos grandes centros urbanos. Mediante as resistências de seus adeptos tem obtido visibilidade e reconhecimento artístico como forma de expressão pública e arte acessível, disponível a todos – apesar de ainda continuar sendo prejudicado com classificações impróprias, discriminado com as deliberações autoritárias por parte do poder público e com julgamentos indevidos por uma parte da sociedade que o rotula como vandalismo.

É fundamental destacar que em todos os momentos da efetivação da proposta artística e didática, a turma do ensino médio que participou da proposta pedagógica demonstrou responsabilidade, interesse, envolvimento, colaboração, participação, além de uma receptividade exemplar relacionada às ações propostas com o trabalho que estava sendo executado. Dessa forma, ainda, existiu a conquista de resultados importantes com a consumação do projeto sobre o *Graffiti* na escola, como a Construção de novos conceitos sobre a arte urbana com orientações; Oportunidade da expressão através de outras linguagens; Exercício do trabalho em grupo; Atuação como protagonista na produção e recepção dos trabalhos práticos; Compartilhamento de experiências artísticas e estéticas; Aprimoramento de técnicas da linguagem visual; Desenvolvimento das habilidades de leitura e interpretação de imagens e a potencialização do fazer artístico por meio dos grafismos urbanos.

Ao tratar de uma temática da arte urbana na escola, foram implementadas atividades de apreço e conscientização com a turma em relação ao impacto visual e social provocado pelas intervenções urbanas, além de minimizar-se o caráter depreciativo reservado às pichações, construindo novos conceitos a respeito dessa forma de expressão visual urbana.

Recomendo a incorporação desta temática no conteúdo programático da disciplina de arte, integrando o segmento da linguagem de Artes Visuais no ensino médio, como também o aproveitamento da Proposta de Ação Artística e Didática, como um suporte pedagógico para os demais professores da educação básica, licenciados em Artes Visuais, que desejem abordar a arte do *Graffiti* com uma perspectiva educativa.

## REFERÊNCIAS

- ABRA. **Academia brasileira de arte**. Disponível em: <https://abra.com.br/artigos/graffiti-tudosobreestaarte/#:~:text=Graffiti%20no%20Brasil,reconhecido%20como%20uma%20mani festa%C3%A7%C3%A3o%20leg%C3%ADtima>. Acesso em: 07 ago. 2023.
- AGÊNCIA BRASÍLIA. **Divulgado o resultado do projeto Samambaia Arte Urbana**, 2021. Disponível em: <https://agenciabrasilia.df.gov.br/2022/05/27/divulgado-o-resultado-do-projeto-samambaia-arte-urbana/> Acesso em: 07 ago. 2023.
- AZEVEDO, L. K. S. A. et al. **De Paris a Manaus: les cafés sur place**. 2023.
- BARBOSA, A. M. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. ed.11. Editora Perspectiva. São Paulo, 2022.
- BASTIANELLO, T. A. B. **Grafismos urbanos: mensagens políticas em graffiti e pichações na região central de Porto Alegre (2013-2014)**. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2015.
- BAUDRILLARD, J. **Kool Killer ou l'insurrection par les signes**. In: BAUDRILLARD, J. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976, p. 118-128.
- BELTING, H. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 1996.
- BERNARDO, J. F. **Colagem nos meios imagéticos contemporâneos**. 2012. 161 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.
- BLAUTH, L.; POSSA, A. C. K. Arte, graffiti e o espaço urbano. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 4, n. 8, 2013. DOI: 10.5965/2175234604082012146. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3458>. Acesso em: 4 jul. 2024.
- BRITO, F. D.; JACQUES, P. B. Corpocidade: arte enquanto micro-resistência urbana. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 21, n. 2, p. 337-350, 2009.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 1 ed. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 283-350.
- CASTLEMAN, C. **Getting Up: Subway Graffiti in New York**. Cambridge: The MIT Press, 1984.
- CASTLEMAN, C. **Los graffiti. Traducción**: Pilar Vazquez. Madrid: Hermann Blume, 1987.
- CASTRO, A. L. S. de. **O museu do sagrado ao segredo**. Rio de Janeiro: Revan, 2009.
- CANEVACCI, M. **A Cidade Polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**.

ed.9. Editora Nobel. São Paulo, 2023.

CORRÊA, T. M. **Inscrições Urbanas: Abordagem Semiótica.** 2016. 213 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Linguística. São Paulo, 2016.

COSTA, D. **Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento.** Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

COSTA, R. R. A. **A recepção e a estética das imagens grafitadas nos espaços da cidade de São Paulo.** 2000. 190f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, São Paulo, 2000.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto. 1997.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

FERRELL, J. **Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality.** Boston: Northeastern University Press, 1996.

FORT, M. C.; GOHL, F. C. Conflitos urbanos: *graffiti* e pichação em confronto devido à legislação repressiva. **Revista Logos**, v.23, n.2, 2016.

FOUCAULT, M. As técnicas de si. In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos: IX.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. p. 264-296.

FRANCO, S. M. **Iconografias da metrópole: graffiteiros e pixadores representando o contemporâneo.** (Dissertação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, 2009.

FURTADO, J. R.; ZANELLA, A. V. *Graffiti* e cidade: sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos. **Revista Subjetividades**, v. 9, n. 4, p. 1279-1302, 2009.

GANZ, N. **O mundo do graffiti: arte urbana dos cinco continentes.** ed.6. Editora Martins Fontes. São Paulo, 2018.

GITAHY, C. **O que é graffiti?.** São Paulo: Editora brasiliense,1999.

GOHL, F. C.; FORT, M. C. Conflitos urbanos: graffiti e pichação em confronto devido à legislação repressiva. **Logos**, v. 23, n. 2, 2016.

GOMES, L. E. A constituição do indivíduo como sujeito na linguagem. **Revista Fronteira Digital**, v. 1, n. 8, 2019.

GOMES, S. C. H. P. F. **A formação de professores na mostra de teatro das escolas de Sintra.** 2014. Dissertação (Mestrado em Educação Artística) - Escola Superior de Educação de Lisboa/Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa, 2014.

- HAMANN, C et al. (2013). Entre o público e o privado: discurso de mulheres em movimentos de *graffiti*. **Ex Aequo (Oeiras)**, v. 28, n. 1, 2013.
- HOLZER, W. O Lugar na Geografia Humanista. **Território**, v. 4, n. 7, Rio de Janeiro: UFRJ, p. 67-78, jul.–dez., 1999.
- HONORATO, G.; MARINHO, F. **Graffiti**: Da marginalidade às galerias de arte. Programa de Desenvolvimento Educacional–2008/2009, 2008. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1390-8.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2023.
- KELLY, C. **Arte e comunicação**. ed.16. Editora Agir. Rio de Janeiro, 2018.
- LARA, A. H. **Graffiti**: Arte urbana em movimento. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes de São Paulo, São Paulo, 1996.
- LARRUSCAHIM, P.; SCHWEIZER, P. **Pixação, higienizing policies and difference in São Paulo**. In: C21 International Conference on “The Ideal City: between myth and reality. Representations, policies, contradictions and challenges for tomorrow's urban life. 2015.
- LASSALA, G. **Pichação não é pichação**. ed.3. Editora Altamira. São Paulo, 2022.
- LAZZARIN, L. F. *Graffiti* e o Ensino da Arte. **Educação e Realidade**, v. 32, n. 1,
- LAKATOS, E. M.; MARCONDES, M. A. **Metodologia Científica**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2017.
- LEITE, R. P. **Contra-usos da cidade**: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. Campinas, SP: UNICAMP. 2007.
- LIEBESCHUETZ, W. **The Decline and Fall of the Roman City**. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- LYNCH, J. **Eduardo Kobra**: Street Art and the Urban Canvas. *Urban Art Review*, 2018.
- MIRANDA, Jorge Hilton. **Bahia com H de Hip-hop**. Salvador: s/e, 2014.
- MONDARDO, M. L.; GOETTERT, J. D. Territórios simbólicos e de resistência na cidade: grafias da pichação e do graffiti. **Terr@ Plural**, v. 2, n. 2, p. 293-308, 2008.
- MORO, G. H. M.; SILVEIRA, L. M. Afrescos urbanos: a arte de Eduardo Kobra. **Croma**, v. 2, p. 186-192, 2014.
- MUNHOZ, N. B. **Pichadores de Florianópolis**: memória e relações de grupo em meio a metrópole contemporânea. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.
- NÖTH, W. **Panorama Da Semiotica-de Platao**. Annablume, 1995.
- NOVO ANHANGABAÚ. **A história do graffiti – Parte I**. 2023. Disponível em:

<https://www.novoanhangabau.com.br/blog/a-historia-do-graffiti-parte-1>. Acesso em: 04 jul. 2024.

p. 59-74, 2006.

PAIXÃO, S. J. C. **O meio é a paisagem: pichação e graffiti** como intervenções em São Paulo. 2011. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PENA, J. S.; WAN-DALL JUNIOR, O. A. Partilha e conflito no espaço público. **ReDObra**, 2012. Disponível em: [https://scholar.google.com/scholar\\_url?url=http://redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2012/04/redobra9\\_Partilha-e-conflito-no-espaco-publico.pdf&hl=pt-PT&esa=Teoi=gsb-ggpect=resecd=0ed=13937582870405423026&ei=HnvRZNepDJ6umgH37ZzgBwescisig=AFWwaeY3tR-P77p020GHzRccd-PL](https://scholar.google.com/scholar_url?url=http://redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2012/04/redobra9_Partilha-e-conflito-no-espaco-publico.pdf&hl=pt-PT&esa=Teoi=gsb-ggpect=resecd=0ed=13937582870405423026&ei=HnvRZNepDJ6umgH37ZzgBwescisig=AFWwaeY3tR-P77p020GHzRccd-PL). Acesso em: 07 ago. 2023.

PERCÍLIA, E. **A arte do Graffiti**. Secretaria da Educação. 2013. Disponível em: [www.educacao.fisica.seed.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=488](http://www.educacao.fisica.seed.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=488). Acesso em: 07 ago. 2023.

PEREIRA, K. H. **Como usar artes visuais na sala de aula**. ed.5. Editora Contexto. São Paulo, 2022.

PHILLIPS, S. A. **Wallbanging! Graffiti and Gangs in L.A.**. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

PICCOLI, F. **Riscos rebeldes: notas etnográficas e criminológicas sobre a pichação**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Ciências Criminais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

RAMOS, C. M. A. **Graffiti pichação & Cia**. ed.9. Editora Anna Blume. São Paulo, 2021.

RINK, A. **Graffiti: intervenção urbana e arte**. ed.3. Editora Appris. Curitiba, 2023.

SAMPAIO, A. V. **Graffiti: Teatro urbano escultural**. 2006. 170f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SANTOS, W. R. M. **Peles grafitadas: uma poética do deslocamento**. 2008. 86f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

SCHLECHT, N. E. Resistance and appropriation in Brazil: How the media and official culture institutionalized. **Studies in Latin American Popular Culture**, v. 14, 1995.

SCHUCMAN, L. **Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo": raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. 2012. 100 f. Tese (Doutorado) – Curso de Psicologia Social, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SILVA, R. de A. **Fine Art Graffiti**. ed.3. Editora SESI. São Paulo, 2023.

SILVA, D. N. **"Muro de Berlim"**; Brasil Escola. Disponível em:

<https://brasilecola.uol.com.br/geografia/muro-berlim.htm>. Acesso em 07 de novembro de 2023.

SILVA, R. L. e. Escutando a adolescência nas grandes cidades através do *graffiti*. **Psicologia: Ciência e profissão**, v. 24, n. 4, 2004. Disponível em:  
<https://www.scielo.br/j/pcp/a/zKpQ8gFbLTxHPP4NLj8gNwK/?lang=pt>. Acesso em: 07 ago. 2023.

SOARES, F. C. Pichação em Belo Horizonte: identidade e transgressão como apropriação do espaço urbano. **Revista Ponto Urbe**, v. 6, dez. 2012. Disponível em: . Acesso em 08 jan. 2015.

SOUZA, A. L. S. **Letramento de reexistência**. Poesia, graffiti, música, dança: Hip-Hop. São Paulo: Parábola, 2011.

TARTAGLIA, L. A paisagem e o graffiti na cidade do Rio de Janeiro. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, n. 7, p.191-202, 2013.

VERANO, P. N. **Por uma política cultural que dialogue com a cidade**: o caso de encontro entre o MASP e o *graffiti* (2008-2011). 2013. 229 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo 2013.

VIEGAS, G. C. F. S.; SARAIVA, L. A. S. Discursos, práticas organizativas e pichação em Belo Horizonte. **RAM - Revista de Administração Mackenzie**,

ZANELLA, A. V. Atividade, significação e constituição do sujeito: considerações à luz da Psicologia Histórico-Cultural. **Psicologia em Estudo**, v. 9, n. 1, 2004. Disponível em:  
[https://scholar.google.com/scholar\\_url?url=https://www.scielo.br/j/pe/a/7fQH8GfwqJ7HKCjKtDZJrQd/%3Flang%3Dpteh=pt-PTesa=Teoi=gsb-ggpect=resecd=0ed=5193806028463426889eei=-XzRZNL7KJ6umgH37ZzgBwescisig=AFWwaeY5osJf0iHsHz5ZjrtAiH4f](https://scholar.google.com/scholar_url?url=https://www.scielo.br/j/pe/a/7fQH8GfwqJ7HKCjKtDZJrQd/%3Flang%3Dpteh=pt-PTesa=Teoi=gsb-ggpect=resecd=0ed=5193806028463426889eei=-XzRZNL7KJ6umgH37ZzgBwescisig=AFWwaeY5osJf0iHsHz5ZjrtAiH4f). Acesso em: 07 ago. 2023.