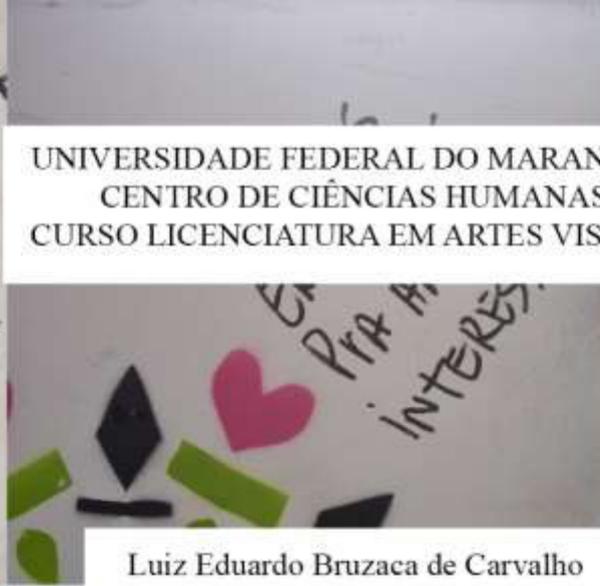


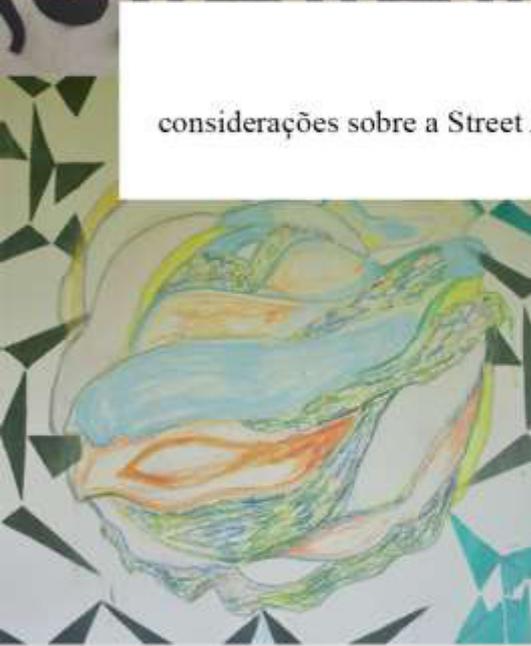
UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS



Luiz Eduardo Bruzaca de Carvalho



PAREDES & CORREDORES:  
considerações sobre a Street Art na análise das imagens do Centro de Ciências Humanas da UFMA



Quando disse  
que queria me  
perder em você,  
não disse que  
queria me perder  
dos nossos  
sentimentos.  
Espetizado

São Luís  
2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

**LUIZ EDUARDO BRUZACA DE CARVALHO**

**PAREDES & CORREDORES:** considerações sobre a *Street Art* na análise das imagens do  
Centro de Ciências Humanas da UFMA

São Luís

2018

**LUIZ EDUARDO BRUZACA DE CARVALHO**

**PAREDES & CORREDORES:** considerações sobre a *Street Art* na análise das imagens do  
Centro de Ciências Humanas da UFMA

Monografia apresentada ao curso de Artes  
Visuais da Universidade Federal do Maranhão  
como requisito parcial para obtenção do título  
de Licenciado em Artes Visuais.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regiane Aparecida  
Caire da Silva

São Luís

2018

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Carvalho, Luiz Eduardo Bruzaca de.

PAREDES & CORREDORES: : considerações sobre a Street Art na análise das imagens do Centro de Ciências Humanas da UFMA / Luiz Eduardo Bruzaca de Carvalho. - 2018.

70 p.

Orientador(a): Prof\*. Dr\*. Regiane Aparecida Caire da Silva.

Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

1. Arte de rua. 2. Arte Urbana. 3. Graffiti. I. Silva, Prof\*. Dr\*. Regiane Aparecida Caire da. II. Título.

**LUIZ EDUARDO BRUZACA DE CARVALHO**

**PAREDES & CORREDORES:** considerações sobre a *Street Art* na análise das imagens do  
Centro de Ciências Humanas da UFMA

Monografia apresentada ao curso de Artes  
Visuais da Universidade Federal do Maranhão  
como requisito parcial para obtenção do título  
de Licenciado em Artes Visuais.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regiane Aparecida Caire da Silva** (Orientadora)  
Universidade Federal do Maranhão

---

**Examinador 1**  
Universidade Federal do Maranhão

---

**Examinador 2**  
Universidade Federal do Maranhão

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por capacitar-me nas horas mais adequadas, fazendo entender o sentido deste estudo para a minha vida.

À minha família por apoiar e incentivar na busca dos meus objetivos elevando a minha autoestima. Especialmente a minha mãe Nubia Bruzaca que me aconselhou sempre seguisse em frente, ao meu pai, irmãos, pelo incentivo constante neste processo de aprendizagem.

Agradeço à minha orientadora Professora Doutora Regiane Caire Silva por acreditar neste estudo, pela paciência e dedicação, pois concluo que um bom aluno se constrói com bons professores, e a minha orientadora foi mais do que professora, ganhei uma amiga que me ajudou a caminhar dentro deste universo acadêmico.

Aos meus amigos que ao longo do tempo na universidade pudemos desfrutar de momentos significativos para minha formação, entre eles Lucilene Silva, Andressa Cabral, Samia Rafaela, Tamila Quim, Daniela Viviana, Diego Campos, Haggi Wilklef, Emanuely Luz, Lilian Alves, Elvis Dean, Maeleide Lopes, Larissa Micenas, Ana Lú, Jow Mourão, Marcos Caldas, Flavia Rodrigues, Debora Santiago, Amanda Moraes, Nara Oliveira, Paula Barros, Betania Pinheiro, Binho Dushinka e Ferdinando, .

Agradeço a minha família do *graffiti* maranhense: Gil Peniel, Gudo Soares, Siano Estevão, Jhere Belo, e cearense: Vivi, Milson Tubarão, Ane. Aos grafiteiros e grafiteiras amigos e amigas dos outros estados: - Bahia: Lee27, Nikol, Vidal, Bigod, Ixlutx, Vivian, Chermie; - Minas Gerais: Tenxu, Ileso, Aneg, Tia, Surto, World, Fhero, Nica, Krol, Viber; do Paraná: Michael Devis, Bia, Tosk, Gothi, Luiba, Ysto, Jhon; - Rio de Janeiro: Mika, Kajaman, Combone, Acme, Pakato, Fil, Ploom, Ment, Moy, Roxo; - São Paulo: Chis, Sprarty, Decor, Juuh, Does, Dninja, Shock, Vespa, Lelin, Lola, Lia Fenix, Crica, Bonga; - Pernambuco: Nika, Nathê, Aliado, Rob, Gabi; - Santa Catarina: Darla, Bebel, Ignore; - Piauí: Wg, Camelo, Dani, Dede, Dc, Hudson, Laura, Gardel, Luna, Alana, Dhieck, Gilsão; do Pará: Drika, Ed, Graf, Lira; - Rio Grande do Sul: Bart, Asnou; Distrito Federal: Satão, Odrus, Musgo, Stark, Snupy, Soneca, Mudof, Phaton.

Agradeço a todos que participaram como alunos e alunas das oficinas de *graffiti*.

## RESUMO

Esta pesquisa aborda o movimento de arte urbana *Street Art* - como um conjunto de intervenções artísticas que são desenvolvidas em espaços públicos que engloba várias modalidades de artes, tendo como escopo o *Graffiti*, *Stencil*, *Lambe* e *Pixo*. Estas expressões visuais são encontradas nas paredes e corredores do Centro de Ciências Humanas (CCH) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), local escolhido para a pesquisa de campo. Levantou-se considerações acerca do contexto histórico e artístico dos movimentos da *Street Art* e analisou-se as intervenções no CCH agrupando-as nas modalidades citadas. O resultado apontou que o espaço acadêmico é suporte para estas manifestações e assim pode-se apresentar a possibilidade de aplicabilidade dessa temática dentro do âmbito educacional por acreditar na sua importância no processo de aprendizagem do sujeito e a sua possível inserção na arte urbana.

Palavras-chave: Arte Urbana. *Graffiti*. Arte de rua.

## ABSTRACT

This research addresses the urban art movement Street Art - as a set of artistic interventions that are developed in public spaces that encompasses various arts modalities, having as its scope *Graffiti*, *Stencil*, *Lambe* and *Pixo*. These visual expressions are found in the walls and corridors of the Human Sciences Center (HSC) of the Federal University of Maranhão (UFMA), chosen for field research. Considerations were made about the historical and artistic context of the Street Art movements and the interventions in the HSC were analyzed by grouping them in the aforementioned modalities. The result pointed out that the academic space is support for these manifestations and thus the possibility of the application of this subject within the educational scope can be presented, believing in its importance in the learning process of the subject and its possible insertion in the urban art.

Keywords: Urban art. *Graffiti*. Street Art.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Graffiti, Artista Edi Bruzaca .....	17
Figura 2	– Lambe-lambe, Artista Obey .....	18
Figura 3	– STENCIL, Artista Zix .....	21
Figura 4	– PIXO .....	22
Figura 5	– Obras 1, 2 e 3. ....	27
Figura 6	– Obras 4, 5, 6 e 7 .....	28
Figura 7	– Obras 8, 9, 10 e 11 .....	29
Figura 8	– Obras 12, 13, 14 e 15 .....	31
Figura 9	– Obras 16, 17, 18 e 19 .....	32
Figura 10	– Obras 20, 21, 22 e 23 .....	33
Figura 11	– Obras 24, 25 e 26 .....	34
Figura 12	– Obras 27, 28, 29 e 30 .....	35
Figura 13	– Obras 31, 32 e 33 .....	36
Figura 14	– Obras 34, 35, 36 e 37 .....	38
Figura 15	– Obras 38, 39 e 40 .....	39
Figura 16	– Obras 41, 42, 43 e 44 .....	40
Figura 17	– Obras 45, 46 e 47 .....	41
Figura 18	– Obras 48, 49, 50 e 51 .....	42
Figura 19	– Obras 52, 53 e 54 .....	44
Figura 20	– Obras 55, 56, 57 e 58 .....	45
Figura 21	– Obras 59 e 60 .....	46
Figura 22	– Obras 61, 62, 63 e 64 .....	47
Figura 23	– Obras 65, 66, 67, 68 e 69 .....	48
Figura 24	– Livro "A arte de fazer arte 9º ano" .....	56

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CCET – Centro de Ciências Exatas e Tecnologia

CCH – Centro de Ciências Humanas

CCSo – Centro de Ciências Sociais

UFMA – Universidade Federal do Maranhão

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>A STREET ART E SUAS INTERVENÇÕES .....</b>	<b>12</b>
<b>2.1</b>	<b><i>Graffiti</i>.....</b>	<b>14</b>
<b>2.2</b>	<b>Lambe-lambe .....</b>	<b>18</b>
<b>2.3</b>	<b><i>Stencil</i>.....</b>	<b>19</b>
<b>2.4</b>	<b>Pichação.....</b>	<b>21</b>
<b>3</b>	<b>CAMINHANDO NOS CORREDORES: lendo imagens .....</b>	<b>25</b>
<b>4</b>	<b>A <i>STREET ART</i> EM SALA DE AULA .....</b>	<b>50</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>59</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>61</b>
	<b>ANEXO A – PLANO DE CURSO .....</b>	<b>66</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O ambiente acadêmico, além da sua função educativa, é propenso a debates, manifestações e intervenções. Nesse sentido as imagens nas paredes e corredores do Centro de Ciências Humanas (CCH) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) ilustram pensamentos críticos, políticos, religiosos, amorosos, de gênero, enfim, assuntos diversos expressos por letras e imagens registrados em diferentes técnicas.

O tema desta pesquisa amadureceu com a necessidade de entender como essas expressões se comunicam no espaço acadêmico, o que querem mostrar e por achar importante um mapeamento destas manifestações.

Dessa maneira a pesquisa “Paredes & Corredores: considerações sobre a *Street Art*” visa analisar e catalogar os trabalhos pictóricos nos corredores do Centro de Ciências Humana de acordo com seu estilo/família dentro do conceito da *Street art*. O resultado apresentado poderá ser utilizado por educadores que adentram neste tema contribuindo, principalmente, nas aulas de artes visuais.

*Street art* é um conjunto de intervenções artísticas que são desenvolvidas em espaços públicos que engloba várias modalidades de artes. Neste caso, o foco principal está nas ações do *Graffiti*, *Stencil*, *Pixo*, *Lambe*, para citar as mais recorrentes intervenções urbanas, que chamam atenção pelo caráter estético e político, nos remetendo a novos olhares e perspectivas. São também escritas que podem provocar injúria e indignação, formas geométricas e cores que transformam o esquecido no novo transmitindo mensagens subliminares ou letras que demarcam territórios e que dizem, apenas, para aqueles que entendem seus códigos.

A visão do artista que produz dentro da *street art* pode estabelecer comunicação sobre diferentes temáticas, ao mesmo tempo levantar uma denúncia, bem como levar arte e cultura para as pessoas que vivenciam suas vidas corridas sem poder usufruir de um museu ou galeria. Muitas obras encontradas no espaço urbano vêm mostrando características de quem a faz, ou até de culturas diferenciadas.

As intervenções estão espalhadas por todos os cantos do mundo, principalmente em grandes metrópoles levando e trazendo informações, usando os muros como páginas de um livro ou de diários, narrados aos poucos por diversos autores na construção de uma história urbana.

A *street art* é um assunto atual e pode causar polêmicas e indignação, dividindo a opinião pública entre prós e contras, como o ocorrido na cidade de São Paulo. O trágico

episódio foi comandado pelo Prefeito da cidade, João Dória Junior (1957), que apresentou um projeto chamado “Cidade Linda”, com o intuito de limpar a cidade das ações de pichadores e posteriormente atacando os grafiteiros. Mas a ação do projeto foi além do que estava previsto, acabou criando um tumulto dentro do movimento da *Street art*, provocando uma guerra de tintas.<sup>1</sup> O jogo de certo ou errado, de limpo ou sujo do prefeito fez com que fosse apagado o maior corredor de arte urbana da cidade com cinza, onde havia intervenções como: *pixo*, *graffiti*, *lambe*, *stencil*.

Esta polêmica em São Paulo nos fez pensar em uma ação oposta, como acontece no CCH da UFMA, onde o diretor do centro é incentivador das manifestações artísticas elaboradas nas paredes e corredores e nos fez refletir neste trabalho como elemento contribuinte para o registro e estudo dessas expressões dentro do espaço acadêmico.

Observou-se que o campus universitário é um lugar plural onde é possível encontrar uma grande diversidade de pessoas, esses aglomerados deslocam-se pelos os corredores dos centros de ensino, os quais são habitados por inúmeras manifestações artísticas, às vezes efêmeras e outros permanentes.

As manifestações são visivelmente percebidas quando transitamos pelos corredores. Os traços, linhas, cores e as formas muitas vezes não são decifrados, podem representar um grito, um pedido de socorro, alerta para os transeuntes ou simplesmente um recado, uma mensagem para quem estiver passando. Há uma diversidade muito grande de inscrições encontradas nas paredes e corredores do Centro de Ciências Humanas, por isso, houve o questionamento sobre se essas imagens no campus universitário poderiam fazer parte do movimento da *street art*.

Metodologicamente a pesquisa adotou o referencial teórico embasado nos autores que tratam da arte urbana na manifestação do grafite, *pixo* e *street art*, a exemplo de Ganz (2004) que faz um levantamento de artistas do *graffiti* de diferentes estilos por cinco continentes e seu contexto histórico. Este autor contribuiu para contextualização do *graffiti* nos dias atuais, assim como Silva-e-Silva (2008; 2011) que aborda os aspectos históricos dentro da contemporaneidade. Stahl (2009) demonstra historicamente a *street art* passando por vários períodos da arte, na qual se encontrou a base para fundamentar esse novo movimento artístico. Para compreender melhor o processo de criação da *street art*, Carlsson (2015) cita cerca de dez técnicas e, a partir disso, foi possível classificar as inscrições artísticas no centro de estudo. A autora Rink (2013) foi essencial por esclarecer vários pontos

---

<sup>1</sup> Ver a matéria em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/na-repressao-de-doria-contra-arte-de-rua-alvo-e-a-juventude-periferica>

cruciais sobre o *graffiti* e *pixo*, o que permitiu dialogar com as imagens coletadas no início da pesquisa. Gitahy (1999) também foi utilizado por pontuar a estética da rua. Paralelo a isso foram manuseados artigos, teses, revistas e outras indicações teóricas que foram surgindo ao longo da pesquisa como Ramos (1994), Giovannetti Neto (2011), entre outros.

A pesquisa iniciou com o registro fotográfico feito pelo autor das imagens existentes nos corredores e paredes do prédio CCH. O Centro de Ciências Humanas conta com 17 (dezesete) curso de graduação, 7 (sete) programas de Pós-graduação, tendo sua infraestrutura 3(três) auditórios, 1(um) laboratório de informática, 1(uma) biblioteca, distribuídos em 6 (seis) blocos de dois andares. Dentro dessa estrutura a coleta das imagens foi realizada no entorno dos corredores de acesso aos blocos 4 (quatro), 5 (cinco) e 6 (seis), além das escadarias que ligam os pisos: térreo, piso 1 e piso 2. Estes espaços foram escolhidos em decorrência da maior concentração das inscrições (*graffiti*, *stencil*, *lambe-lambe* e *pixo*) deixadas pelos alunos/artistas, o bloco 6, especificamente, por ser mais afastado possui imagens singulares, neste local a criação é constante e de maneira espontânea, provavelmente por não passar no local muitos professores e nem o diretor do CCH, tem o viés de escondido ou “proibido” encontrou-se muitas imagens, desde as feitas com lápis até pinturas coloridas mais elaboradas.

Após o levantamento das imagens estas foram reunidas em conjuntos distintos separados em relação ao que representam na *street art*. Nesta etapa a leitura das fontes bibliográficas permitiram a classificação de termos e as supostas famílias existentes no CCH-UFMA. Por conseguinte, com o material levantado pela pesquisa pode ser utilizado por professores da Educação Básica, esclarecendo a esses jovens alunos como se expressarem nos muros e paredes de maneira responsável sem perder a poética.

No segundo capítulo apresenta-se o contexto histórico da *street art*, com a abordagem sobre suas vertentes no mundo e no Brasil; o terceiro capítulo trata-se das análises das imagens e o contexto do espaço o qual elas estão inseridas; no quarto capítulo apontam-se as metodologias utilizadas por arte-educadores na Educação Básica com a expressão do *graffiti*.

## 2 A STREET ART E SUAS INTERVENÇÕES

É incontestável o grande número de intervenções artísticas encontradas na cidade, no qual se apropriam de espaços aparentemente abandonados ou esquecidos, essas ações são conhecidas por *street art*. Essa expressão refere-se às manifestações artísticas que são desenvolvidas em espaços públicos e abrangem várias modalidades como *graffiti*, *stencil*, lambe, pixo entre outras manifestações visuais que roubam nossa atenção, cartazes que nos remetem a novos olhares, escritas que provocam inquietação, formas e cores que habitam lugares esquecidos e transmitam mensagens subliminares, levando ao espectador a se questionar ou simplesmente habitam no nosso cotidiano.

Em primeira instância o processo de ocupação da *street art* não foi bem aceito, devido às representações gráficas de seus códigos, pelo suporte diferenciado e por ser uma mensagem subjetiva.

As questões sobre o que agrada à vista do ser humano, de como foi mudando o aspecto do público com o passar do tempo e do que está em consonância com o ser humano no momento actual, apresentam-se com pouca frequência. É que a *Street Art* não tem a aprovação da maioria. Melhor, transmite as suas próprias ideias ao mundo, normalmente, sem que lhe seja pedido (STAHL, 2009, p. 21).

Segundo Stahl (2009, p. 6), “[...] o termo *street art* é recente se o compararmos com a antiquíssima inquietude de representar um símbolo próprio na parede e passar assim a fazer parte da vida pública”. O ser humano tem a necessidade de se comunicar com o próximo, às vezes com diálogos complexos, porém algumas das formas encontradas foram através das perspectivas que englobam a *street art*, que utilizam o suporte “rua” como veículo de comunicação rápida entre os artistas e a sociedade.

A *street art* tem como vertentes expressões artísticas que foram pouco exploradas em outros momentos, a princípio as técnicas a serem estudadas foram o *graffiti*, o lambe-lambe (cartaz), *stencil*, já apareceram na história da arte, mas não com a nomenclatura e expressividade do século XX. Neste período foram praticadas por jovens de forma crítica contra a política opressiva praticada em vários países.

Os anos 60 foram particularmente promissores para o desenvolvimento da linguagem da Arte Urbana. Nesta década viu-se surgir um movimento maciço de protestos contra o autoritarismo político e exacerbação do capitalismo nas sociedades ocidentais. Vários países europeus tiveram movimentos estudantis fortes assim como países latino-americanos (FERREIRA, 2011. p. 2).

A representatividade destes jovens pode mostrar que existia um movimento artístico/cultural que muitos desconheciam ou tentavam ignorar. Questões políticas,

autoafirmação, novas experiências, a busca por reconhecimento perante a sociedade, seriam alguns motivos que impulsionaram jovens a criarem intervenções artísticas pelas ruas das cidades. Como ocorreu em Nova York (USA) em meados de 1970, onde jovens demarcaram lugares com escritas de seus nomes e mostravam os contrastes sociais nos bairros como a Broadway e o Harlem marcando assim seus territórios.

O *graffiti* atual começou a se desenvolver no final da década de 1970, em Nova York e na Filadélfia, onde artistas como Taki 183, Julio 204, Cat 161 e Cornbread (da Filadélfia) pintavam seus nomes em muros ou estações de metrô ao redor de Manhattan. A configuração singular da cidade de Nova York – na qual se encontram, lado a lado, as ruas sujas do Harlem e o ambiente glamouroso da Broadway – parece ter sido solo fértil para os primeiros artistas grafiteiros, reunindo diferentes culturas e problemas de classe em um único lugar. Esse ambiente alimentou uma batalha artística contra os donos do poder na sociedade e possibilitou que certos artistas saíssem da pobreza e do gueto (GANZ, 2004, p. 8).

As inúmeras intervenções nas cidades fizeram com que alguns nomes do *graffiti* tivessem maior reconhecimento pelos seus atos. Quanto mais essas escritas eram recorrentes e ousadas mais popular ficava o autor da obra, isso serviu de lei para o novo movimento. Como exemplifica Ganz “Cornbread ganhou fama ao grafitar com *spray* sua tag [assinatura chamativa do grafiteiro] num elefante em pleno zoológico” (2004, p. 8).

Assim como Darryl McCray (1953) conhecido pelo nome Cornbread, ganhou seu reconhecimento na cidade da Filadélfia, em outra extremidade existiam outros jovens que buscavam o mesmo reconhecimento na cidade de Bronx, um deles foi Taki 183, cujo nome é Demetrius.<sup>2</sup>

Segundo Giovannetti Neto (2011, p. 22), “[...] Taki 183, o jovem que mereceu uma das primeiras matérias na imprensa sobre o tema (New York Times em 21 de julho de 1971), ao ser flagrado repetindo o pseudônimo pelas ruas da cidade”.

É importante destacar as influências dos jovens Cornbread, cujo nome verdadeiro é Darryl McCray nascido em 1953 e o Taki 183, Demetrius, que ficaram reconhecidos por estampar seus apelidos nas paredes por toda a cidade e nos mais diferentes suportes.

Taki era um adolescente que escrevia o seu nome e seu endereço em todos os lugares. Ele dizia que era algo que ele simplesmente tinha que fazer, o seu TAKI 183 aparecia nas estações e nos carros do metrô em toda a cidade, nos muros da Broadway, no Aeroporto Internacional, em Nova Jersey, Nova Iorque, ou seja, espalhado por aí (GIOVANNETTI NETO, 2011, p. 22).

Ao ver um noticiário no jornal dizendo que Cornbread foi baleado até a morte, buscou uma forma de mostrar que estava vivo, então pintou um elefante no zoológico para

---

<sup>2</sup> “Pouco se sabe sobre os nomes de registro dos *graffiti writers*, por ser uma violação pelas regras da Autoridade de Trânsito, usavam pseudônimo pra não ser identificados, e “Demetrius escreveia 'TAKI', um diminutivo para vários nomes gregos e seu número de rua (TAKI 183, c2017).

ganhar reconhecimento, segundo McKnight (2007 apud JORNAL DA EVOLUÇÃO CONSCIENTE, 2014, p. 5, tradução nossa) “[...] ele ganhou o apelido de ‘pai do grafite moderno’ e inaugurou a era mais popular no período da arte do grafite”.

Outro nome que ficou muito conhecido pelas suas intervenções nos muros das cidades e que levou o *graffiti* para dentro das galerias de arte foi o jovem Basquiat (Jean Michel Basquiat 1960-1988). Basquiat apropriou-se de espaços nas cidades deixando sua poética vinculada a crítica ao colonialismo e apoio aos desfavorecidos da sociedade, suas mensagens sempre assinadas como “samo”.

Basquiat foi um artista estadunidense que viveu entre os anos 1960 e 1988. Se, por um lado, ele promoveu a expressão da rua e do submundo de Nova York de forma intensa, por outro lado, fez com que o *graffiti* ganhasse legitimidade “no circuito oficial da arte [o que] tornou conhecidos em nível internacional nomes como Keith Haring (PALMEIRA; FRANÇA, 2004, p. 2 apud RINK, 2013).

A *street art* e suas expressões como já foi citado anteriormente estão presentes no prédio do CCH em suas paredes e corredores. Para situá-las dentro deste conceito faz-se um breve relato dessas famílias/estilos encontradas durante a pesquisa. Essas informações conceituais contribuem para a formação de conhecimento do leitor/observador e servem de apoio para a análise dos trabalhos do CCH agrupando-os em estilos.

## 2.1 *Graffiti*

Cabe esclarecer as diferenças e origens entre as palavras *graffiti* e “grafite”. O termo “grafite”, tradução portuguesa, remete ao mineral de carbono. Segundo Ramos (1994, p. 11), “[...] grafite, etimologicamente, designa o bastonete de grafita, mineral de carbônio, usado na fabricação de lápis”. Já a palavra *graffiti*, utilizada atualmente como expressão de arte urbana, tem origem na Itália em meados do século XIX como arte não oficial.

Em meado do século XIX – coincidindo com a descoberta de inscrições nos muros de Pompéia – apareceu pela primeira vez a palavra *graffiti*. Já desde o seu início, um dos traços característicos deste fenômeno foi seu caráter extraoficial. Por essa razão, alguns arqueólogos, como Raffaele Garucci, separaram com absoluta clareza os *graffiti* da arte oficial (STAHL, 2009, p. 6-7).

Assim como Stahl (2009), outros teóricos explanam sobre o termo *graffiti* e seu significado. A definição da palavra *graffiti* no dicionário Larousse (apud GIOVANNETTI NETO, 2011, p. 19) é: “[...] inscrição, figura, frase ou risco, geralmente de caráter jocoso, informativo, contestatório, traçados em superfícies de objetos, monumentos, paredes ou muros em local público”.

Ganz (2004, p. 8) comenta sobre a ligação do *graffiti* e as primeiras manifestações na pré-história:

[...] derivado da palavra italiana *sgraffito* – rabisco, ranhura -, o *graffiti* existe desde os primórdios da humanidade. A maioria das figuras, como as encontradas na Gruta de Lascaux, na França, eram gravadas nas paredes das cavernas com ossos ou pedras. Porém, ao formar silhuetas usando ossos furados para soprar pó colorido em volta das mãos, os primeiros homens também anteciparam a técnica do *stencil* e do *spray*.

Giovannetti Neto (2011, p. 19), cita em sua tese a importância da preservação da nomenclatura adotada pelos praticantes de *graffiti*, assim o seu significado não poderá ser distorcido:

[...] de minha parte procurei ser mais permissivo e optei pelo internacional *graffiti* na sua acepção mais ampla, nomeando em seguida, como mais propriedade, variações e especificidades. E o fiz porque, em nossos dias e em nossa realidade, *graffiti* é um termo de uso generalizado, unido na sua compreensão adepto e público em geral.

Esclarecida a nomenclatura utilizada pelos grafiteiros, o *graffiti* alcançou além de muros, prédios abandonados, bairros esquecidos, também foram feitas intervenções em trens. Dessa maneira, os *graffiti writers* (escritores de *graffiti*) procuravam um meio eficaz para obterem o reconhecimento de forma rápida e uma solução foram os trens, veículo que poderia levar mensagens para outros lugares e assim atingirem maior número de pessoas com seus trabalhos. Ações perigosas e contraventoras:

[...] e os trens representavam também um excepcional meio de comunicação: atravessavam o país e levavam a mensagem a eles incorporada aos lugares mais dispares, do deserto às montanhas nevadas, dos povoados perdidos do *medle west* às metrópoles da costa do Pacífico. Uma mensagem velozmente pintada no meio da noite no Bronx alcançava assim uma grande visibilidade no tempo e no espaço. [...] os vagões, inicialmente pintados com nomes e sucessivamente com enormes *graffiti*, surpreenderam, irritaram os responsáveis das companhias ferroviárias e o duro braço de ferro que daí surgiu, como métodos até violentos de repressão, simplesmente aumentou o nível de adrenalina e o prazer do desafio. (GIOVANNETTI NETO, 2011, p. 24).

Novos desafios, uma nova perspectiva de arte, os escritores de *graffiti* acreditavam na necessidade de se comunicarem ampliando as possibilidades de como poderiam desenvolver os *graffiti* criando formas e estilos que traduzisse sua realidade e passasse uma mensagem. “Os trabalhos se aprimoraram, cresceram, alcançaram altos índices de sofisticação, criando estilos. Palavras sombreadas, explosão de cores, imagens dominando todo o vagão ou mais vagões, tirando efeitos do movimento, atravessavam o país” (GIOVANNETTI NETO, 2011, p. 24).

Como reflexo do acontecimento na cidade de Nova York, ocorreu uma epidemia do *graffiti* em outros cantos do mundo, inclusive no Brasil, originados de momentos

singulares e políticos. Primeiramente no período militar, e um segundo momento pela influência do movimento cultural Hip-hop.

As primeiras formas de expressão urbana nos muros como formas de protesto foram movimentos contra a ditadura militar, sendo as primeiras práticas de pichações e grafiteagem, aquelas empregadas como arma política, durante a vigência do regime militar de 1964 (RINK, 2013, p.37).

O movimento dos grafiteiros Norte Americanos influenciou os artistas brasileiros com informações sobre a manifestação do *graffiti*, assim fazendo com que houvesse novas possibilidades de encarar a arte de rua.

O *graffiti* foi alavancado em suas múltiplas possibilidades expressivas pela vinda ao Brasil de grafiteiros estadunidenses. Keith Haring, por exemplo, foi convidado a participar da Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 1983 junto com outros grafiteiros estadunidenses. As obras de Haring são multicoloridas, lúdicas e leves; ainda assim, é possível ver nelas um forte conteúdo político e social (RINK, 2013, p.38-39).

Alguns nomes permeiam este primeiro momento no Brasil, entre eles Alex Vallauri (1949-1987) considerado o introdutor do *graffiti* na cidade de São Paulo, seu trabalho partia de imagens simples, como a bota de salto alto, até composições complexas e irônicas. Alex percorreu o mundo com seus *graffiti* feito a partir de ampliações de carimbos, no qual tinha uma coleção, fazendo com que ganhasse reconhecimento na cidade. Segundo Spinelli (2010, p. 71)

[...] as imagens idealizadas por Alex Vallauri estampadas nas paredes e muros de São Paulo conquistaram o público em geral e até alguns proprietários desses espaços, que, entusiasmados pela qualidade estética, não permitiam que elas fossem destruídas ou apagadas.

Vallauri teve grandes momentos dentro do *graffiti*, e se fez multiplicador de ideias, tendo como seguidores nomes importantes como Carlos Matuck, John Howard, Waldemar Zaidler.

Na segunda parte dos anos 1970 é que começaram a surgir às imagens daqueles que viria a ser o principal precursor dessa arte no Brasil, Alex Vallauri, propondo uma poesia com elementos figurativos que dialogavam com as pichações poéticas de então. Seus *graffitis* tinham muito de carimbo de publicidade, coisas de iconografia de massa, que já estão no inconsciente coletivo (POATO, 2006, p. 50).

Após a morte de Alex Vallauri, seus amigos grafiteiros decidiram fazer uma homenagem ao precursor da arte do *graffiti*, fazendo um grande mural na Avenida Paulista. Segundo Gitahy “Alex Vallauri morreu em 26 de março de 1987 e, já no dia 27, seus amigos decidiram homenageá-lo graffitando o túnel da Avenida Paulista. Esta data tornou-se o dia Nacional do *Graffiti*. Nesse dia, todos os anos, acontece o mesmo ritual pela cidade”. (GITAHY, 1999, p. 56).

Figura 1 – Graffiti, Artista Edi Bruzaca



Fonte: Arquivo pessoal (2017).

Outro momento importante da manifestação artística do *graffiti* acontece por volta da década de 1980 na cidade de São Paulo, por jovens influenciados pela cultura Hip Hop e pelos filmes “*WILD STYLE – 1983*” e “*BEAT STREET – 1984*”. O filme *Wild Style* conta a história do romance entre o grafiteiro Zoro (Lee Quinones – 1960) e a grafiteira Laddy (Sandra Pink – 1964), mostra como eles grafitavam os trens da cidade durante o período noturno e o preconceito explícito com esta maneira de realizar arte urbana. O filme *Beat Street* conta como os jovens da cultura Hip Hop viviam para acreditar em seus sonhos através do break (estilo de dança que seguem o Hip Hop), do *graffiti* e do rap, e várias propagandas e clipes, que relatam a origem da cultura Hip Hop Americana, começaram a desenvolver suas demarcações.

O *graffiti* norte americano contagiou muitos jovens brasileiros. Entre eles Fabio Ribeiro (1971), conhecido pelas ruas como Binho (BINHO RIBEIRO, c2017), um dos mais velhos grafiteiros da cidade de São Paulo com reconhecimento Mundial. Outro que abraçou o *graffiti* foi Paulo Cesar Silva (1966), o Speto (SPETO, c2016), responsável por criar uma nova identidade para o *graffiti* brasileiro, influenciando outros a seguir os mesmos passos. Walter Nomura (1973), conhecido no *graffiti* por Tinho (WALTER NOMURA, c2014), também um dos principais nomes dos movimentos urbanos no Brasil, influenciado pelo skate, a pichação, o punk e o Hip Hop. É um dos precursores e um dos nomes mais conhecidos do *graffiti* na América Latina.

Tinho, Binho, Speto e Viché são de uma geração influenciada pelo movimento Hip Hop, em São Paulo, em meados da década de 80. Hoje, eles fazem parte do panorama mundial do *graffiti*, desenvolveram seus próprios estilos e linguagens, assim como continuam a exercer forte influência na atual geração de artistas do *graffiti* (POATO, 2006, p. 80).

O *graffiti* até hoje vem levantando questionamentos perante a sociedade, fazendo com que cresça o número de praticante, influenciados pelas referências dos anos 1970 e 1980, os novos grafiteiros tendem a serem multiplicadores dentro da cultura, apresentando um novo olhar sobre a arte, com uma transformação dos estilos e preocupação estética, conquistando novos espaços e suportes, sem perder o caráter transgressor da cultura.

## 2.2 Lambe-lambe

Outro meio que percorre há anos no mundo das artes, e que ganhou força com um novo jeito de utilização, é o cartaz forma de divulgar informações. O lambe-lambe tem origem no cartaz, meio de comunicação utilizado por muito tempo pela sociedade. Segundo Oliveira (2015, p. 7), “[...] a prática de colar cartazes é antiga. Os mais diversos estilos e formatos, produzidos e reproduzidos com múltiplos objetivos, disseminaram intenções e ideias no espaço geográfico que constituem parte da história mundial”.

Figura 2 – Lambe-lambe, Artista Obey



Fonte: Obey Action Shot (2012)

Os primeiros cartazes eram feitos por meio de moldes, não possuíam imagens pela dificuldade técnica em reproduzi-las com cores, cita-se o cartaz criado pelo francês Flour que possuía apenas letras.

No século XV, a impressão tipográfica, que consiste em transferir a tinta para o papel por intermédio de um molde pré-definido, foi a tecnologia usada para produzir o primeiro cartaz, criado pelo francês Flour. O cartaz Saint- era feito em manuscrito e não tinha imagens, devido à limitação técnica desse tipo de reprodução, que não permitia impressão colorida e com formas (OLIVEIRA, 2015, p. 7).

A expressão “lambe-lambe” tem sua origem na fotografia do início do século XX, definia um fotógrafo ambulante que registrava as imagens em espaços públicos. Atualmente esse significado mudou, é utilizada com meio de expressão urbana e faz parte do movimento da *street art*. Diferente do cartaz que tem função comercial, do pôster que é decorativo, o lambe-lambe é crítico, mostra ideias e reflexões de artistas urbanos em espaços públicos.

O cartaz possui valor funcional e comercial e está relacionado à propagação de uma ideia, um produto ou um serviço, disputa os espaços urbanos com os lambes. O pôster tem valor estético, decorativo e em geral é colocado em espaços privados. O lambe-lambe, cujo nome surgiu no século XXI, tem no cartaz o seu precursor, mas sua função o diferencia deste, pois está relacionado a um movimento com viés crítico e propõe uma ideia ou reflexão contrária à alguma conduta social ou desigualdade, ou simplesmente é resultado do trabalho de artistas e grupos de artistas que ocupam o espaço público com o objetivo de espalhar suas criações. (NASCIMENTO; SOUZA; TOREZANI 2017, p. 2).

O ato de transgredir de muitos artistas que fazem lambe-lambe tem base fundamentada no ativismo, fazendo reconhecerem-se por atacar o sistema governamental diretamente e com a mensagem repetida inúmeras vezes, como um bombardeio massacrante de informação. Pode ter em média cerca de 6 (seis) lambes colados no mesmo metro quadrado, essa ação é facilitada pela forma de elaboração do lambe-lambe em casa ou atelier. O fato de produzir o material anterior à ação, diferente do *graffiti*, possibilita que o artista se concentre em fazer sua arte com calma e apenas se preocupe no local na aplicação do lambe-lambe que é colado na parede.

A elaboração da arte específica do lambe-lambe passa por processos que depende da escolha do artista. Pode ser feita manualmente com pincel e tinta de forma artesanal, com técnicas de serigrafia ou *stencil*, por computadores em programa de edição de imagens ou de maneira híbrida.

De acordo com Oliveira (2015, p 130), na trajetória do lambe-lambe, por ironia, não só jovens ligados ao ativismo contra a forma de repressão de governos totalitários, mas os militares também espalharam lambe-lambe com informativos que os ativistas seriam terroristas, e pediam que houvesse as denúncias deles.

### **2.3 Stencil**

Dentro das vertentes da *street art*, existe outra técnica de reprodução da imagem que tem sua pré-produção realizada dentro do ateliê ou em casa, e posteriormente levada para as ruas. Permite uma ação rápida e uma multiplicação de imagem sequenciada, essa prática é o *stencil*. São formas vazadas que recebem tinta *spray* em seus vazios definindo imagens sequenciais.

A técnica do *stencil*, um molde vazado, é praticada há muito tempo por vários povos. Podem-se considerar as primeiras manifestações de registros utilizando moldes nas civilizações antigas, como nas pinturas rupestres onde a própria mão era o molde para a imagem seriada nas paredes das cavernas coloridas com materiais orgânicos.

Acredita-se que seja uma das primeiras técnicas de arte e suas origens remontam a pinturas rupestres produzidas há cerca de 22.000 anos. Ao lado de figuras antropomórficas, silhuetas de mão foram produzidas por sopro de tinta em torna da mão colocada sobre uma superfície para criar uma impressão invertida, em negativo, esta ideia simples mostrou-se muito adaptável ao longo da história e em todo o mundo (MANCO, 2002, p. 7, tradução nossa).

Segundo Magano (c2010), o *stencil*, mais elaborado, desenvolveu-se no Japão, na segunda metade do século XVII, para estampar tecidos. Usava-se um tipo de molde feito de folhas laminadas de papel da fibra da amoreira, endurecido com sucos de tâmaras e impermeabilizado com óleo. O desenho a ser estampado era recortado no molde. Em meados do séc. XIX, na França, o interesse pelas ilustrações japonesas foi um incentivo ao desenvolvimento, ao seu modo, dessa forma de arte com molde que ficou conhecida como Pochoir<sup>3</sup>.

Os moldes vazados podem partir do mais simples como uma demarcação de frase ou de um símbolo até os mais elaborados criando aspecto realista, utilizado para expressar ideias críticas, artísticas ou decorativas. Segundo Manco (2002, p. 13, tradução do autor), “[...] o movimento punk usava *stencils* porque eles se encaixam no ideal ‘Faça Você Mesmo’, filosofia que faz uma referência ao estilo utilitarista e militar, que o punk se apropriou para subverter símbolos de autoridade”.

---

<sup>3</sup> O Pochoir (também conhecido como estêncil ou em inglês=*stencil*).

Figura 3 – STENCIL, Artista Zix



Fonte: Acervo do Artista (2015).

Os escritos urbanos procuram o dialogar com o mundo contemporâneo, se apropriam de lugares inesperados em meio aos conflitos criados pela movimentação do dia a dia das cidades. Suas escrituras trazem mensagens de amor, política, reivindicação sociais, marcação de território ou poética. A necessidade de poder se expressar, de ser ouvido, encoraja estes sujeitos a serem transgressores, desta forma muitas vezes, atingem seus objetivos: ser notado pela sociedade.

#### **2.4 Pichação**

Pichação ou pixo são termos encontrados e falados pelos seus seguidores, segundo Lasalla (2010), o pixo refere-se à escrita adotada pelos praticantes paulistas (intervenção gráfica urbana da cidade de São Paulo, Brasil), visto que pichação (com CH) se refere a quaisquer escritos na paisagem urbana.

Figura 4 – PIXO



Fonte: Revista Fórum (2017).

As inscrições partem de uma busca por reconhecimento entre si e a sociedade, fazendo com que seja lembrado, usando formas lineares que se decodificam nos prédios e muros das cidades, conhecido como pichação, mais adotado pelos seus praticantes como pixo, sua aparição se confunde com a origem dos *graffiti* na década de 1970.

O termo pichação nasce por conta do uso de seu primeiro material para fazer as escritas o piche, o intuito era deixar marcas difíceis de serem removidas para poder atingir o maior número de pessoas em diversos percursos.

[...] as intervenções estéticas em muros já existiam e a utilização do piche era comum. Este material é de difícil remoção e manuseio, o que fez surgir o termo ‘pichadores’ e a expressão ‘pichação’. O termo ‘pichação’ foi associado a atos de vandalismo e faz nascer, portanto, o uso do piche como material de expressão urbana (RINK, 2013, p. 33).

Inicialmente encontram-se pixos que vão da mais simples dedicatória de amor à revolta contra o governo. Diz Rink (2013, p. 37)

[...] as primeiras formas de expressão urbana nos muros como formas de protesto foram movimentos contra a ditadura militar, sendo... as primeiras práticas de pichações e grafiteagem, aquelas empregadas como arma política, durante a vigência do regime militar de 1964.

Assim como as demais vertentes da *street art*, o pixo também foi utilizado como forma de guerrilha, para poder atingir a sociedade como mensagem contra o governo, “[...] o pixo é a marca dos espaços marginalizados que transpõem regras e dispositivos de poder, marcando, sujando ou vandalizando a cidade oficial” (CHAGAS, 2014, p. 4). Inúmeras manifestações tiveram seus gritos de socorro e apelos por dias melhores, em vários cantos do mundo, as inscrições em muros servem como aproximação e informativo entre as pessoas.

Por ser considerada ilegal e subversiva, a atividade da pichação era executada sempre à noite. Mesmo assim, essa prática foi se popularizando e perdendo seu exclusivo caráter político. As pichações já não pediam somente a cabeça desses ou daquele governante, mas declaravam amor, faziam piadas ou simplesmente exibiam o nome de seus autores (GITAHY, 1999, p. 21).

Alguns teóricos conceituam o pixo para estabelecer uma relação de apropriação do termo. “Pichação é desprezo, contestação, resposta ilegal à ilegalidade moral da sociedade com suas injustiças e preconceitos” (RUI AMARAL apud GIOVANNETTI NETO, 2011, p. 33). De acordo com Lassala (2014, p. 12) “[...] pichação é uma ação de transgressão para marcar presença ou chamar atenção para alguma causa principalmente em ambientes externos do espaço público urbano”. Outro autor que reforça esse pensamento é Gitahy (1999, p. 19-20), que afirma: “[...] vários são os significados da pichação: ação ou efeito de pichar; escrever em muros e paredes; aplicar piche em; sujar com piche; falar mal – de acordo com esse último conceito, não há quem não tenha pichado uma vez na vida”.

No Brasil os simpatizantes do pixo também adotam os mesmos conceitos, como aponta Chagas (2014, p. 4):

[...] a pichação é um signo corriqueiro presente nas metrópoles brasileiras por se tratar de uma prática da juventude que cultua marcas e visibilidades, assim essa estética caligráfica é intensamente multiplicada na cidade corporificando um estilo particular do urbano brasileiro. A pichação é uma intervenção gráfica com alta potência comunicativa, seja por meio do simbólico ou do literalmente escrito, assinaturas, símbolos, palavras, frases e desenhos simples (monocromia e apenas uso da linha) fazem parte do arcabouço imagético do xarpi<sup>4</sup>.

A ação de escrever em parede apelidos, poemas e frases de impacto político e cultural, nos mostra como o ser humano sempre buscou uma maneira de se comunicar com o meio em que vive. Ramos (1994, p. 82) qualifica cada uma dessas ações apresentando o conceito de metalinguagem, “[...] nestas imagens-letras, icônicas e ideogramáticas, verificamos a função metalinguística da linguagem, pois é o código que se faz referente”.

Segundo Gitahy (1999, p. 26-29), classifica o pixo em 4 (quatro) fases e que essa manifestação evoluiu diante dos discursos da *street art*, sendo na primeira fase a busca de reconhecimento e liberdade de expressão, onde o intuito era obter suas marcas espalhadas em toda a cidade e em diferentes suportes. No segundo momento amplia-se a demarcação de território, mas agora como uma competição de quem faz mais ou de lugares mais ousados. O aumento do risco para obter seus nomes destacados nos maiores prédios das cidades era o que motivava na terceira fase do pixo. O desejo dos praticantes do pixo era poder chegar às

---

<sup>4</sup> “Xarpi” ou foneticamente “xarpi” é um termo nativo que significa propriamente a assinatura do “pichador”, como também, é sinônimo da palavra “pichação”.

mídias, e na quarta fase o pixo conseguiu ser notado pelas mídias após terem atacados vários espaços, chegando a desafiar as autoridades.

O uso do pixo como forma de protesto foi uma grande ferramenta durante anos em todo o mundo, principalmente nas revoltas e manifestações.

A pichação foi amplamente utilizada como um dos poucos recursos possíveis no momento em que havia restrições à liberdade de expressões no Brasil. Muitos jovens, principalmente do movimento estudantil, registravam sua insatisfação e suas ideias nos muros das cidades, produzindo frases de impacto, aversão, desprezo e indignação contra o regime militar. A pichação foi o melhor recurso disponível naquele momento, pois eram rapidamente feitas e, por isso, difíceis de serem reprimidas ou denunciadas (RINK, 2013, p. 38).

O ato de pichar está ligado à adolescência que estão se descobrindo, se aceitando como cidadão perante o mundo, mas o ato do pixo está também ligado a adrenalina no qual impulsiona estes jovens a produzir cada vez mais.

Majoritariamente os praticantes da pichação pertencem a faixa etária da juventude, concentrando-se entre 12 à 18 anos, porém muitos ultrapassam o limite da maioria por razões intrínsecas a cultura da pichação que expõem mais afrente. No entanto, é na juventude que os sujeitos pixadores iniciam-se nessa prática. (CHAGAS, 2014, p. 4).

O pixo traz uma bagagem histórica com presença nas manifestações contra o militarismo, no uso das frases em declaração de amor, as próprias marcações de território, o fazer ser notado e transgressor, sempre atuando nas cidades o ato de pichar vai buscar seu espaço e reconhecimento na sociedade. Como aconteceu em São Paulo na bienal “do vazio” segundo os jornais “O Globo” e “Estadão” anunciavam um ato mais que midiático e desafiador ao sistema, “Bienal sofre ataque de 40 pichadores no dia da abertura” (MOLINA, 2008). Ato que levou o pixo a uma próxima edição da bienal como estampa o jornal “Após invasão em 2008, pichadores são convidados a voltar à Bienal” (TOMAZ, 2010).

A *street art* independente de suas vertentes vem ocupando cada vez mais os espaços nas cidades, desde muros externos ou internos em instituições educacionais, sendo necessário entender todo esse contexto histórico como material de ensino.

São essas vertentes da *street art* que também encontramos nas imagens na UFMA, no prédio do CCH e que iremos classificá-las e contextualizá-las no capítulo seguinte.

### 3 CAMINHANDO NOS CORREDORES: lendo imagens

O campus universitário é um lugar plural onde se encontra uma grande diversidade de pessoas, esses aglomerados concentram nos corredores dos centros de ensinos inúmeras manifestações artísticas, às vezes efêmera e/ou permanente. As intervenções são percebidas quando transitamos pelos corredores. Traços, linhas, cores e formas, muitas vezes não decifradas, podem agir como um grito, um pedido de socorro, alerta para os transeuntes ou simplesmente um poema.

A UFMA<sup>5</sup>, tem estrutura física de 9 (nove) Campus distribuído nas cidades, de Bacabal, Codó, Pinheiro, São Bernardo, Chapadinha, Grajaú, Imperatriz, Balsas, com a sede na capital do estado. Dentro do Campus São Luís, existem 7 (sete) unidades acadêmicas, dentre eles o Centro de Ciências Humanas, nosso objeto de estudo. Este local conta com 17 (dezesete) cursos de graduação, 7 (sete) programas de pós-graduação, tendo sua infraestrutura 3 (três) auditórios, 1 (um) laboratório de informática, 1 (uma) biblioteca e 5 (cinco) blocos, portanto uma quantidade muito grande de pessoas transitando todos os dias por este local, somam-se aos estudantes, professores, técnicos administrativos e funcionários da universidade.

A partir dos conceitos estabelecidos no capítulo anterior sobre a *street art* e suas vertentes, parâmetros que nos auxiliaram na análise das inscrições realizadas no CCH/UFMA. As inscrições dialogam entre si e interferem na paisagem arquitetônica do campus, entre os estilos diversos presentes nestes corredores e paredes, instigando os transeuntes a perceber-se e identificar-se em cada traço, risco, rabisco, cores e formas, ou simplesmente ignorá-las.

Ao identificar as inscrições a partir da coleta de imagens podemos classificá-los em 4 (quatro) expressões da *street art*, e separá-las em famílias. Segundo Gitahy (1999, p. 17-18), explica que a linguagem tem algumas características que estabelecem leitura a partir da estética e conceitos.

#### a) Estéticas:

- expressão plástica figurativa e abstrata;
- utilização do traço e/ou da massa para definição de forma;

---

<sup>5</sup> Situada na Avenida dos Portugueses, 1966, Bairro Bacanga, na cidade de São Luís do Maranhão (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO, c2018).

- natureza gráfica e pictórica; utilização, basicamente, de imagens do inconsciente coletivo, produzindo releituras de imagens já editadas e/ou criações do próprio artista;
- repetição de um mesmo original por meio de uma matriz (máscara), característica herdada da *pop art*;
- repetição de um mesmo estilo feito à mão livre (GITAHY, 1999, p. 17).

De acordo com as experiências estéticas apontadas por Gitahy (1999), podemos analisar as intervenções deixadas no CCH, nas classificações do *graffiti*, *lambe-lambe*, *stencil* e *pixo*, sendo que além da estética, encontra-se o conceito onde fortaleceram o ato de ocupação através das imagens, norteando as distribuições das famílias entre as vertentes da *street art* catalogada.

b) Conceituais:

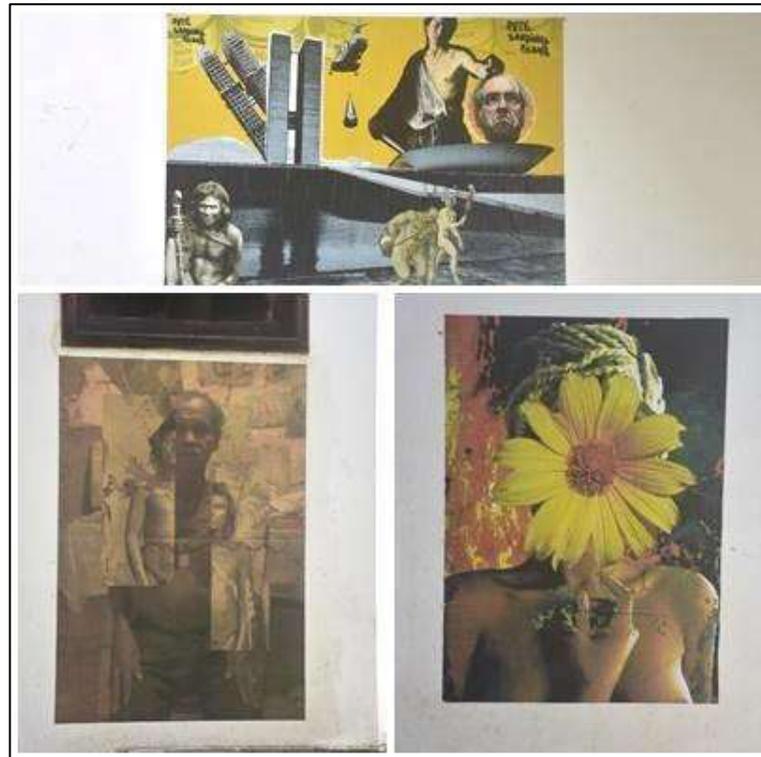
- subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero;
- discute e denuncia valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia;
- apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole;
- democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinção de raça ou de credo;
- produz em espaço aberto sua galeria urbana, pois os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre inacessíveis (GITAHY, 1999, p. 18).

Na sequência apresenta-se as obras escolhidas e agrupadas das manifestações do CCH, fez-se um estudo das técnicas, sua posição na *street art* e interpretação deste autor, uma leitura pessoal que não quer ser imposta e muito menos fechada. As leituras são possibilidades interpretativas individuais, por tanto estão abertas e podem estar em desacordo com o leitor deste trabalho.

Começaremos com o estilo do “lambe-lambe”. Esta técnica apresenta-se em duas formas, processo manual na produção da arte e com uso de recurso computacional e

impressão gráfica. Os dois têm a mesma finalidade de passar uma mensagem e criar uma provocação a respeito do tema, mas com processo criativo diferenciado.

Figura 5 – Obras 1, 2 e 3.



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Podemos analisar inicialmente na Figura 5, que o processo de criação da obra dar-se a partir de uma sequência de montagem de fotos sobrepostas manipuladas através de software de computador, assim fazendo com que o trabalho seja finalizado com a impressão digital. Em um segundo momento percebe-se que os lambe-lambes exploram temas diferenciados, isso mostra certo estudo dos artistas para a criação da obra, como afirma Gitahy (1999) em seus pontos conceituais sobre a *street art*.

Analisando a Figura 5, estão expostos três lambe-lambes (Obras 1, 2 e 3), na qual a obra 1 traz como tema principal o cenário político com elementos que simboliza a luta por justiça. Na obra 2, nota-se um reflexo de identificação e reconhecimento através de semelhanças de traços corporais. A obra 3 traz uma mulher com uma flor sobre seu rosto, fazendo uma possível comparação entre a delicadeza da mulher e da flor. Um fator importante é que as três obras se relacionam entre si, por estabelecer temáticas que conversam a política, a identidade e a mulher, e também se comunicam com os transeuntes, estes trabalhos se encontram localizadas no hall externo nas paredes laterais dos auditórios, um espaço com o fluxo muito grande de pessoas.

A experiência de poder intervir no espaço público passa a sensação de comunicar-se diretamente com os transeuntes, informando e influenciando sobre a temática abordada em suas obras de lambe-lambe. O processo de criação desta linguagem tem uma liberdade em utilização de técnicas para seu processo final. “A criação de um tema para um pôster pode ser feita de diferentes maneiras: por meio de serigrafias, fotocópias, estênceis, etc. Você também pode pintar diretamente sobre o papel que será colado” (CARLSSON, 2010, p.18).

Figura 6 – Obras 4, 5, 6 e 7



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Há exemplo da utilização de várias técnicas temas na Figura 6, lambe-lambes feitos a partir da aplicação de tinta direto no papel e o grafite (mineral de carbônio, usado na fabricação de lápis) sobre o papel. Temos nestas imagens a temática do ser humano e suas características, baseado no que vivem ou fantasiam sobre o dia a dia do mesmo. Na obra 4, o retrato feito lembra muito a careta do cazumbá (personagem místico da manifestação Bumba meu Boi no Maranhão), ao mesmo tempo passa uma mensagem subliminar de preservação da cultura popular maranhense, já na obra 5 à retratação de dois personagens simbolizando um casal, que não se define qual sua relação. A obra 6 traz o retrato humano onde a face simula um transe, que nos leva a imaginar uma busca do seu reconhecimento. Na obra 7 apresenta duas faces uma oposta a outra, ligada por um labirinto, talvez perdida dentro do mundo em

que habita ou de memórias vivenciadas no dia a dia. As obras fazem um convite a interpretações diferenciadas a partir do ponto de vista do leitor.

As temáticas, formas e estilos são as mais variadas, de simples cartazes com textos impressos até outras criações artísticas mais elaboradas, porém todos, por mais simples que sejam e mesmo sem a intenção consciente do artista, estão ligados à uma visão política, pois as artes de rua possuem um pressuposto de ocupação dos espaços urbanos das cidades (NASCIMENTO; SOUZA; TOREZANI 2017, p. 3).

A intervenção criada a partir do lambe-lambe pode-se criar um grande impacto devido sua multiplicação de uma mesma imagem. Ao mesmo tempo em que a temática abordada pode influenciar diretamente na leitura pelos transeuntes. Segundo Oliveira (2015, p.21), “[...] a diversidade dos lambe-lambes, expressão que utiliza desde poemas até frases ou fotos, reafirma a vertente artística e potencializa as possibilidades dessa intervenção, que também pode ser exercida de forma anônima e espontânea”.

Figura 7 – Obras 8, 9, 10 e 11



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Nota-se que na Figura 7, a pluralidade dos temas, mostrando a importância da reafirmação artística no processo criativo do artista, em uma busca de transmissão de ideal sobre determinado tema. A obra 8 mostra-se novamente a afetividade pelas caretas dos cazumbás, um referencial místico da cultura popular que se repete. O questionamento levantado na obra 9 se dá a partir do mundo digital, uma leitura sobre a dependência das pessoas em passar madrugadas acordadas conectadas a outras pessoas e o mundo virtual. Na

obra 10 já busca uma combinação de elementos geométricos para compor um corpo, que inicialmente pode fazer uma ligação a microrganismo, mas traz dentro de cada elemento um universo, usando da cosmologia para representar um desejo ou criação. A representação gráfica na obra 11 permite-se pensar em engrenagens que transformam alicerces, formando uma pirâmide envolvida por tentáculos, que almeja proteger ou apropriar-se.

Os lambe-lambes se apropriam de lugares buscando uma relação com o próximo, criando uma identidade visual e ao mesmo tempo fazendo com que os locais sejam ocupados.

[...] é importante observar que todo espaço de cultura é um espaço político, de posicionamentos e estratégias para expressão de opiniões, sendo importante o estudo da cultura popular e de massa, como chaves para entender o cotidiano e as relações sociais contemporâneas (NASCIMENTO; SOUZA; TOREZANI, 2017, p. 4).

O processo de classificação do lambe – lambe dá-se pelo processo criativo que seguem duas vias de famílias, os lambe-lambes de produção gráfica computadorizada e a produção manual (caseira) como já foi apontado, assim estabelecemos que dentro do centro acadêmico existam as duas famílias do estilo.

De acordo com Coli (2006, p.37), “[...] é suficiente nos debruçarmos sobre o objeto artístico em si mesmo para percebermos a inabilidade das classificações, pois sua riqueza foge sempre a qualquer determinação”. Este conjunto de estilos que formam a *street art* faz perceber o quanto são singulares os estilos. E a força que possuem de comunicarem as transformações social e cultural por permear no tempo com suas mensagens subliminares e poder impactar a sociedade.

À medida que se percorre o CCH, percebemos que as paredes falam para quem quer ouvi-las, são formas que remetem desde padrões figurativos e ornamentais dos casarões banhado de azulejo no centro histórico de São Luís, até palavras que ditam ordem, simbologia de uma luta por um novo mundo, como também experimentações artísticas expressões que habitam o mundo acadêmico.

Percebe-se que os padrões ornamentais e figurativos seguem as características do *stencil*, sendo trabalhadas por várias temáticas e formatos diferenciados, podendo ser gravadas com *spray* ou com tinta aplicada em rolo de espuma. De acordo com Carlsson (2015, p. 44) “[...] existem estênceis simples e também aqueles mais avançados, com várias camadas de cor. Para começar, escolha um motivo simples, que tenha um contraste forte e contornos nítidos”. Como vemos na Figura 8, os *stencils* aplicados nos corredores do CCH são muitos expressivos e cheios de mensagens subliminares.

Figura 8 – Obras 12, 13, 14 e 15



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Nota-se na Figura 8, a obra 12 abre uma discussão sobre a temática da segurança no campus, simbolizado por câmeras de vigilância apontada para dois lados como fosse direcionado para os transeuntes, buscando questionar se estão seguros ou apenas vigiados, mas também pode significar que na sociedade estamos o tempo todo sendo vigiados. A representação da obra 13 passa uma mensagem mais direta por ser um tema muito discutido na sociedade sobre a liberação do uso da Cannabis sativa (maconha), o tema induz a outros fatores, pois ainda é um tema que cria inúmeras interpretações sobre apoiar ou não o uso da erva. Na obra 14 apresenta a ideologia do veganismo, a representação do *stencil* é uma metamorfose entre o homem e o animal (bovino) para mostrar que ambos são seres vivos, e podem conviver juntos sem haver sofrimento. Além da representação forte da imagem o *stencil* está na cor vermelha que pode simbolizar justamente o sangue derramado durante anos pela prática da alimentação de produtos de origem animal. A obra 15 apresenta um grito de ordem, baseado na vivência política que vivemos atualmente, uma presidência tomada pelo golpe, a representatividade negativa do presidente perante a sociedade, a frase é falada e escrita por todo o Brasil e não poderia ficar fora do ambiente acadêmico. O que norteia a temática da Figura 8 é a política nos seus diversos campos, alguns com mensagens bem direta e clara para o público outra com sua subjetividade.

A colocação é crucial para o artista ser capaz de comunicar simbolicamente, politicamente e artisticamente para o público. Vários fatores entram em jogo, como o tamanho da peça, quem é o público e qual o impacto que a peça tem sobre o meio ambiente (MANCO, 2002, p. 11, tradução nossa).

A técnica do *stencil* permite ações rápidas em sua aplicação, multiplicando como uma “epidemia” pelos corredores com muita facilidade. Usam-se muitas frases como um desabafo ou uma conversa diretamente com os transeuntes.

Estamos habituados a associar «letras *stencil*» ao universo industrial e técnico do século XX. No entanto, a prática de aplicar letras *stencil* já existe há, pelo menos, 300 anos. [...] Não só frontispícios (folhas de rosto), como até livros completos realizados com letras *stencil* pertencem aos mais antigos testemunhos desta técnica de aplicar letras. Datam do século XVII/XVIII e pertencem quase todos à categoria dos livros eclesiásticos. Os *stencils* serviam para produzir glifos e ornamentos. Eram moldes recortados em negativo – escantilhões (HEITLINGER, 2011, p. 31).

Como vemos na Figura 9 abaixo, as obras têm como elemento visual as tipografias para o contato mais direto, facilitando a interpretação do espectador.

Figura 9 – Obras 16, 17, 18 e 19



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Percebe-se na obra 16 um trocadilho com a frase “arte é ar”, passando a ideia que a arte é um elemento fundamental para se viver, assim como, necessitamos do “ar” para respirarmos, nesta mesma frase ouve outra intervenção com lápis acrescentando “d” e “te” originando outro significado “arte é dar-te”. Na obra 17 além da tipografia “antifa”, tem a

silhueta de uma Figura humana chutando o símbolo fascista, um ato crítico sobre tendências políticas que querem se estabelecer no país. A obra 18, igualmente, aponta tema político “fora temer” a tipografia estabelece protesto contra o governo que vivemos atualmente. Percebe-se que as obras possuem tipografias diferenciadas criando um banco de fontes que podem ser utilizados. A obra 19 mostra também um tema atual, “veganize-se” frase direta alertando para uma mudança de comportamento em relação ao consumo de animais e seus derivados. A temática da Figura 9 é, principalmente de cunho político, a *street art* apoia-se na transgressão, com assuntos críticos, atuais envolvendo a política e o comportamento.

Uma ideia, um acetato recortado, um *spray* ou tinta acrílica aplicada com rolo de espuma, são ferramentas fundamentais para criarmos uma série de intervenções com o *stencil*, assim o Centro de Ciências Humanas torna-se um repositório de informações deixadas pelos alunos/artistas.

Figura 10 – Obras 20, 21, 22 e 23



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Na Figura 10 encontramos formas, padrões para ornamentação realizadas com o *stencil*, lembram os azulejos decorativos que existem na região histórica da cidade de São Luís. Na obra 20 foram criadas 5 (cinco) formatos a partir de figuras geométricas, resultando numa imagem que remete a continuidade, a forma é seriada com mudanças de cores figuras

geométricas convergem para o centro onde localiza-se a figura do coração. A obra 21 apresenta imagem empregando o formato do quadrado sendo seguimento por corações, em sua volta usam elemento geométrico para criar harmonia. A sequência de aplicação do mesmo *stencil* apresentada na obra 22 mostra-nos como a praticidade da técnica possibilita reprodução em série, a aplicação deste *stencil* é feita pelo uso de tinta acrílica com rolo de espuma, pode-se notar devido a opacidade e algumas rasuras. Na obra 23, os padrões seguem uma ordem harmoniosa dando ênfase na representação do coração usando proporção maior que os demais elementos, além do uso as cores, para criar ilusão óptica.

Dentro da Figura 10, os *stencils* criam essa harmonia de formas e padrões. A própria elaboração do azulejo que reveste paredes leva o *stencil* como técnica de reprodução da imagem.

A partir da segunda metade do século XIX, o azulejo de padrão, de baixo custo, foi usado para cobrir milhares de fachadas. Estes «azulejos de repetição» eram produzidos nas fábricas da zona de Lisboa [...] A maioria destes azulejos eram decorados por aplicação de *stencils* [...] A aplicação permitia uma produção em série, que muitas vezes devido à apressada aplicação do motivo decorativo, apresentava óbvias falhas na qualidade (HEITLINGER, 2011, p. 18).

Além dos *stencils* já apresentados acima, com tipografia e formas geométricas, é muito comum ver imagens de personalidades do cinema, da música e outros, uma espécie de devoto.

Figura 11 – Obras 24, 25 e 26



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Na Figura 11, na obra 24 apresenta-se a silhueta de uma criança agachada olhando para o alto sugerindo estar pedindo algo para alguém com a cabeça envolta a elementos pontiagudos que remetem a espinhos. Muito comum ver as crianças pedindo esmolas nas ruas, além que os elementos a sua volta com formas ornamentais lembram os azulejos, várias interpretações podem ser realizadas nessa imagem, como sendo mensagens subliminares com as crianças que moram naquela região central de São Luís, ou mesmo o abandono do nosso centro histórico simbolizado pela criança que pede ajuda. A obra 25 mostra uma Figura conhecida pela maioria, traz um ícone da arte, a famosa Mona Lisa do artista Leonardo da Vinci, que já foi diversas vezes reproduzida como releitura por outros artistas. A temática da obra 26 faz reflexão sobre a religiosidade trazendo à figura de Maria e o menino Jesus, a imagem mostra-nos acolhedora, de proteção remetendo a máxima do catolicismo que é o amor ao próximo.

Figura 12 – Obras 27, 28, 29 e 30



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Nota-se na Figura 12, composta por 4 (quatro) obras na qual usa-se rostos para expressar a mensagem, a obra 27 tem a representação da imagem do ET, o que nos permite questionar sobre a existência de outro ser vivo fora do planeta terra, a imagem também nos remete aos filmes de ficção científica onde se reforça o estereótipo do ET. Na obra 28 a

criança agachada já foi abordada anteriormente, no entanto a mesma está em outro contexto. Com elementos ornamentais no seu entorno e na cabeça sugerindo, agora, outra leitura, a criança como “rei”. A obra 29 é outra composição com a Figura humana que tem o olhar atentamente fixo, nos permite interpretá-la como sendo mais uma pessoa que circula nos corredores do CCH. Na obra 30 traz à representação de um ícone do cinema Norte Americano a atriz Marilyn Monroe (1926-1962), consagrada pelos seus personagens marcantes que permeiam até os dias atuais, a representação do ícone é a escolha para muitos artistas, como já vimos com a Mona Lisa.

A outra razão para os artistas escolherem ícones é a afinidade que compartilham com o assunto: é a paixão pelo ícone que os inspira para compartilhar com o mundo. Esta é a arte pop do coração, inspirada, por exemplo num animal de estimação ou vegetal favorito. Todo mundo é apaixonado por alguma coisa. Para muitos artistas, este é o primeiro tipo de *stencil* que eles experimentam. Pode ser o único estêncil que eles fazem, ou eles podem simplesmente fazê-lo pelo prazer da criação (MANCO, 2002, p. 19, tradução do autor).

A produção do *stencil* também se aplica em grandes painéis feitos a partir do *stencil* ornamental, criando imagens que podem ser abstratas ou figurativas, juntando vários elementos visuais, como podemos observar na Figura 13 abaixo.

Figura 13 – Obras 31, 32 e 33



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Nota-se que na obra 31 tem formação no sentido vertical onde encontra-se elementos figurativos do sol, lua, estrela, sereias, cavalo marinhos e pássaros, a composição

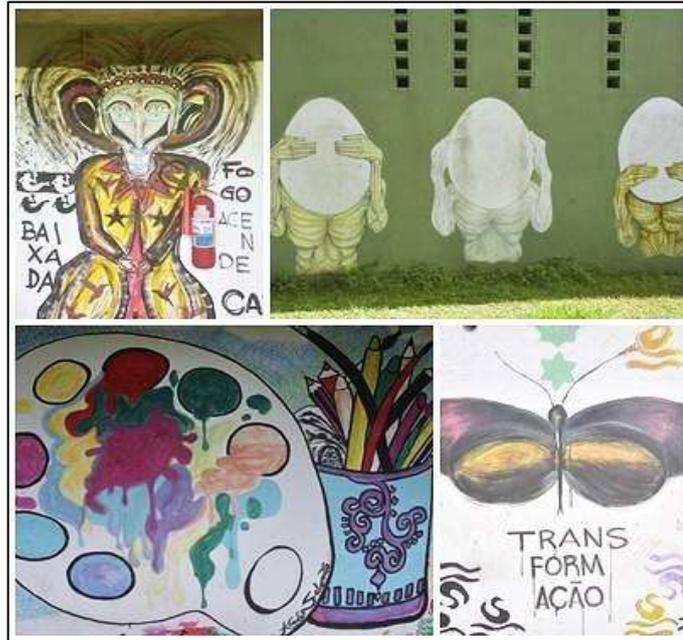
cria uma ilusão crescente dos elementos, nota-se que a imagem do menino agachado aparece novamente. Obra 32 observando toda a composição podemos fazer a seguinte leitura: temos uma máscara, na qual seus elementos gráficos apresentam 2 (dois) guarás, pássaro que remete ao Maranhão, logo abaixo um pássaro voando como se tivesse fugindo, na sua parte superior apresenta 2 (duas) sereias que podem significar as águas místicas que temos, além de estrelas brilhantes que destacam no olhar, a interpretação do todo pode ser de um totem protetor da terra. Na obra 33, temos a representação de uma cobra em formato de círculo, que traz a ideia da continuidade, feita com representações iconográficas, nos remete ao labirinto, contendo uma composição de 8 (oito) blocos como fosse portas ou caminho para o centro da figura, além da representação figurativa do sol e cavalo marinho sendo repetida em 8 (oito) vezes. A obra busca representar, talvez, algo ritualístico através da composição onde as imagens simbolizam os elementos água, sol e terra. No entanto a interpretação das imagens pode e deve ser individual mexendo com a emoção ou com conceitos pessoais, conforme aponta Manco (2002).

Existem tantas abordagens para estêncil quanto existem a qualquer outra forma de arte. As possibilidades são limitadas apenas pela imaginação humana. Os criadores de estêncil produzem arte que é expressionista, impressionista, situacionista, surrealista, satírico e poético. É um meio que o artista pode fazer inteiramente individual. O que vem através são as idéias por trás da arte, bem como a expressão única, desenho e estilo. Diferentes artistas respondem a diferentes inspirações, e uma obra de arte pode ser interpretada em várias maneiras pelo seu público. Algumas ideias de estêncil funcionam emocionalmente alguns conceitualmente; e alguns trabalham igualmente em ambos os níveis (MANCO, 2002, p. 35, tradução nossa).

A partir do momento que conhecemos os estilos da *street art*, notamos que vivemos no meio artístico/cultural dentro do Centro de Ciências Humanas, assim percebe-se que as intervenções, mesmo por impulso transgressor, nos permitem vivenciar arte em cada parede e corredores, fazendo-nos questionar caminhando por diversos temas.

Vamos analisar as obras de *graffiti* que em conjunto com a temática do ato “transgressor”, temos as experimentações de materiais além do tradicional aerossol realizadas nos primeiros *graffiti* no Brasil. Como podemos compreender melhor na Figura 14, onde as obras buscam comunicar-se de forma direta com os transeuntes, recorrendo a preocupação estética, preocupação citada anteriormente.

Figura 14 – Obras 34, 35, 36 e 37



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Na obra 34 mais uma vez o cazumbá aparece como tema, apresenta-se uma criatura de roupa avantajada, sua vestimenta mostra elementos com estrela, pássaros, além das cores amarela e vermelha mescladas entre si criam aspecto chamativo, bem característico do cazumbá, apresentando traços firmes em seu contorno. A obra 35 nos traz 3 (três) imagens de humanoides, sendo cada um com uma tonalidade, com a imagem do ovo simbolizando sua cabeça, os membros superiores tapando os olhos, a boca e ouvidos. Lembra a estória dos “Três Macacos Sábios” (FERREIRA, 2007), que segundo a lenda japonesa foram enviados a uma ilha para ensinarem aos nativos a prática da sagrada arte do uso dos sentidos para combater o mal dentro de nós mesmos. A representação das mãos sobre a boca, olhos e orelhas significa respectivamente: não fale o mal, não veja o mal e não ouça o mal. Desta forma, pode-se fazer comparação com a política, pois há vários índices que caracterizam o descaso social que não é evitado pelos políticos, assim, não veem, não ouvem os problemas que a sociedade vive, e não falam que existem estes problemas. Na obra 36 são representados alguns materiais de trabalho para o artista na construção de uma pintura, seja ela em cavalete ou parede, dentro desta obra reforça-se a ideia que o mundo convive com a arte. A imagem lembra para os transeuntes que no prédio existe um curso de artes visuais. A obra 37 representa a borboleta, que carrega um significado muito grande para algumas pessoas, pelo fato de passar por fortes transformações desde o casulo até a sua liberdade final, trazendo para nossa vivencia esse percurso pode simbolizar o amadurecimento pessoal, espiritual de cada cidadão.

Um dispositivo simbólico usado para expressar, perante a sociedade, suas recusas e expectativas. Com seus temas, códigos e relações simbólicas são na verdade complexos e variados registros do imaginário social. Identidades, tanto a individual, como a grupal são criadas e nutridas pelo imaginário social (SILVA-E-SILVA, 2008, p. 2).

Dentro do *graffiti* existem seus segmentos, que podemos chamá-los de estilos, que vão das letras aos desenhos, conhecido por *tag* (assinatura), *throw-up* (letra arredondada de rápida ação), *wildstyle* (letra com uma aparência selvagem, parecida com tribais) e personagens (desenhos referentes aos bonecos, ou desenhos animados). Elaboração que podemos visualizar nos espaços urbanos, e que hoje está ganhando outros suportes, dentro dessa pesquisa nota-se que também está representada no ambiente acadêmico, “[...] na cidade, técnicas e estilos diferenciados convivem. Pode-se ver elaborado e obscuro estilo *wildstyle* à repetição singela, no mesmo espaço, de um rosto, um objeto estilizado, uma palavra” (GIOVANNETTI NETO, 2011, p. 99).

Figura 15 – Obras 38, 39 e 40



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Na obra 38 mostra uma tipografia muito usada pelos grafiteiros conhecida por *throw-up*, um formato de letra arredondada, sem muita preocupação estética de definição, usada em ações rápidas com o intuito de demarcação de território, “[...] o estilo *throw-up* era conhecido por utilizar pouco material, além de ser rápido: geralmente eram *graffiti* feitos à noite” (ALMANAQUE DE GRAFFITI, 2001, p. 5). A ação da letra circundou o menino, que

aparece novamente, e está sobre os ornamentos. Na obra 39 apresenta uma tipografia estilizada tendo o preenchimento em duas tonalidades, uma chapa a outra, criando um efeito de tiras que percorre toda a letra, pode-se classificá-la dentro do estilo *throw-up*. A obra 40 já apresenta forma mais elaborada tipográfica aproxima-se do estilo *wildstyle*, forma de letra que requer uma combinação de cores e suas letras distorcidas criando um efeito visual tribal.

A atmosfera de competição conduziu ao desenvolvimento de outros estilos que partiriam das denominações do *throw-up*, em consequência disso, apareceram outros formatos com setas, as ondas, as conexões e as torções tornaram-se as novas letras (ALMANAQUE DE GRAFFITI, 2001).

Figura 16 – Obras 41, 42, 43 e 44



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

A obra 41 apresenta o estilo *wildstyle* com o nome “Risco”, dentro do *graffiti* a multiplicidade do apelido sempre foi uma forma de rebeldia, mas nota-se que a letra tem uma estética elaborada e combinação de cores provocando uma harmonia visual. A obra 42 realizada por este autor nos remete ao movimento artístico surrealista, criando uma fantasia do mundo com ilhas flutuantes tendo sua base o tubo de aerossol, com criaturas em formato de nuvens, pretende passar a visão de submissão do povo. O que nos leva a pensar sobre o modelo político vivenciado durante anos no Brasil, uma pessoa regendo normas e leis, outras sendo submetidas, sendo explorada para o benefício da minoria, além de insinuar a realidade da Amazônia que é a nossa maior riqueza natural sendo vendida aos poucos, simbolizada por uma árvore com uma folha dentro de uma bolha, como fosse a última árvore, um

acontecimento que afeta diversos setores que regem o país. Na 43 apresenta a imagem de um peixe, o seu significado dependendo do ambiente inserido pode ser a vida, além de amuleto de proteção e fertilidade, ou simplesmente uma alusão a ilha na qual vivemos com o mar repleto de peixes. A obra 44 traz o rosto de uma Figura humana com uma expressão de dúvida ou de cansaço que nos acompanha com o olhar, desenvolvido em traços soltos e determinados caracterizando-se pelo desenho.

O *graffiti* traz características dos próprios grafiteiros fazendo com que as obras se tornem de certo modo individual e ao mesmo tempo coletiva, “[...] os grafiteiros parecem produzir uma relação vitalizadora e estética com sua cidade e os desenhos dos grafiteiros transformam a monotonia dos locais com as cores e movimentos da imaginação” (RINK, 2013, p. 49).

Figura 17 – Obras 45, 46 e 47



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Observa-se que na Figura 17, temos duas obras de características do estilo “Personagem” e uma “Tipografia”, na obra 45 e 46 vemos a representação de duas figuras humanas, uma de perfil e a outra frontal, sendo de pessoas anônimas diferentes das exemplificadas anteriormente como a Mona Lisa e Marilyn Monroe mundialmente reconhecidas, o anonimato nos remete a questões sobre a convivência que os transeuntes têm neste espaço físico do CCH, onde muitas vezes as relações são algo momentâneo apenas

naquele período de aula, o que deixa uma reflexão dentro da temática social. Na obra 47 mostra-se uma tipografia onde se utiliza uma mensagem legível, composta de vários arabescos em volta da letra que se entrelaçam como abraços, na qual se pode ler claramente “semeio amor sem meio amar” a frase poética induz o leitor a refletir sobre amplitude do amor sem “meio amar”.

O grafiteiro absorve muitas informações sobre o universo em que vive, assim possui uma grande gama de temáticas que pode ser explorada no decorrer do tempo colorindo os muros por onde passa, deixando mensagens com teor crítico ou apenas o desejo de marcar território, são formas encontradas para expressar-se com a sociedade.

A liberdade de expressão e a possibilidade de contestação, de colocar suas ideias em imagens públicas, são formas de comunicação que o grafiteiro utiliza para expressar e compartilhar suas formas de ver o mundo e assim, de modo não oficial, produzir ‘diálogos’ com os transeuntes. Cada imagem grafitada possibilita que múltiplos discursos ganhem voz nas vias urbanas (RINK, 2013, p. 109).

No CCH percebe-se que as obras têm a função de estreitar laços entre os transeuntes e os alunos/artistas, bem como também entre os próprios alunos/artistas, pois a cada feitura de uma obra se estabelece uma comunicação, como se fosse uma conversa.

Figura 18 – Obras 48, 49, 50 e 51



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Na obra 48, o *graffiti* deixa uma mensagem subliminar, em primeira aparência observamos a imagem de uma criança em posição fetal com seu cordão umbilical direcionando para uma placa de localização de extintor de incêndio, nota-se também que o

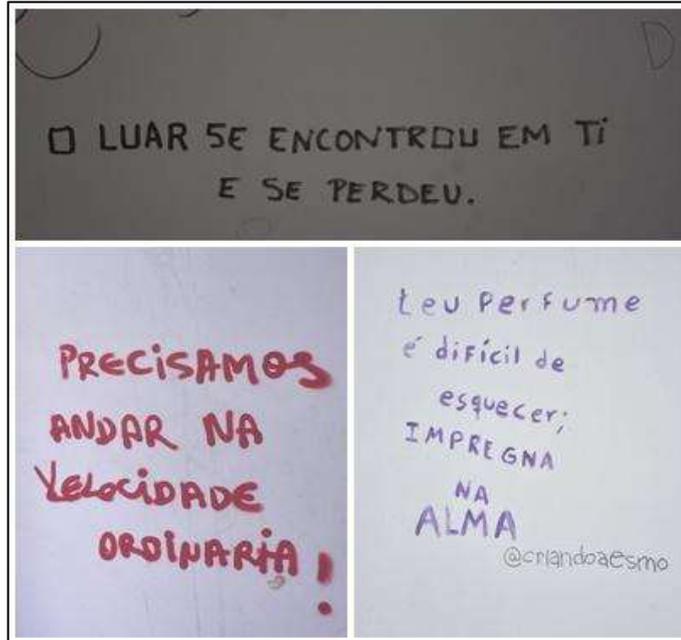
cabelo da criança tem o formato e coloração de fogo. Será que a intenção do autor foi abordar questões sobre a natalidade e o aborto? As mensagens nas paredes podem remeter a diversas interpretações, mas com certeza não ficam emudecidas, existe comunicação entre elas e os transeuntes. A obra 49 dentro da tipografia existe estilos de letras de difícil leitura na sua composição. Na obra 50 novamente apresenta uma tipografia seguindo o mesmo estilo da obra anterior, porém sua mensagem fica comprometida visualmente. A representatividade da obra 51 se dá pela forma circular, tendo alguns segmentos que compõem outros círculos, essa harmonia se utiliza muito nas mandalas, a escolha de cada elemento dentro da mandala tem a ver com o ser humano e a cosmologia. “A estética do *graffiti* atrai muitas pessoas e, cada vez mais, novos temas, o uso de cores e de novos materiais fazem parte desta prática e podem ser vistos nos muros urbanos” (RINK, 2013, p. 118).

Percebe-se que o *graffiti* além de ser uma forma de expressão artística, tem um papel fundamental em se comunicar com a sociedade sobre os temas que não temos o costume de debater dentro de alguns espaços,

[...] pois o *graffiti* é um tipo de expressão plástica não programada academicamente, nem estruturada para pertencer à organização urbana e, assim, ele se torna um elemento vital e vitalizador do corpo social, por estimular novos saberes e fazeres para a vida coletiva (RINK, 2013, p. 21).

Dentro do conjunto dos estilos da *street art* citados anteriormente, percebemos que a sua maioria tem o viés transgressor devido à temática abordada pelos alunos/artistas o que serve de combustível para produção, as vertentes comunicam entre si e utilizam o mesmo suporte para a realização de suas obras.

Figura 19 – Obras 52, 53 e 54



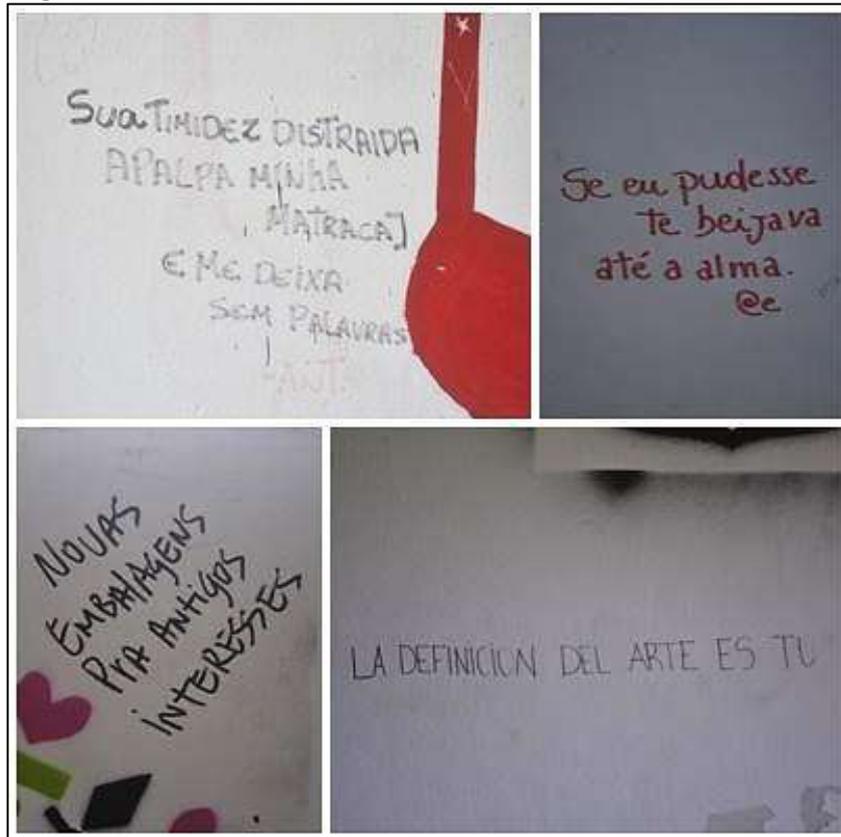
Fonte: Arquivo pessoal (2018).

O ser humano fruto de uma organização social, procura estabelecer comunicação com o outro, às vezes de forma rápida e objetiva, e também subliminar, a partir de escrituras deixadas em paredes, não é diferente com os alunos/artistas que usam as paredes do CCH para se comunicar com os transeuntes por várias formas e uma delas é o “pixo”.

Diferente de analisar imagens pintadas, estampadas por *stencil* ou coladas como no lambe-lambe, a escrita do pixo é direta, fala com o leitor de maneira “clara” ou poética. São trechos de uma estória contada pelo anonimato, recados, alertas, sentimentos. Neste viés encontram-se muitas mensagens nos corredores e paredes do CCH, com a escrita não visualizamos a mão do artista, mas a caligrafia do poeta. Essas características aparecem na Figura 19, à interpretação dessas escritas fica para o leitor deste trabalho, pois é complexo escrever o óbvio da frase ou tentar interpretar a subjetividade. Na Figura 19, temos 3 (três) obras que se classificam em “pixos poéticos”, sendo feito com materiais diferenciados o que não desclassifica a sua ação.

Na pichação, não há qualquer gesto estético qualitativo obrigatório, nem quanto à forma e nem quanto ao conteúdo (ainda que muitas vezes isto ocorra); e o processo, que é aleatório e anárquico, permite que qualquer um possa atuar (com um carvão, *spray*, tinta ou prego; escrevendo, desenhando, pintando ou rabiscando). (RAMOS 1994, p.46).

Figura 20 – Obras 55, 56, 57 e 58



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Segundo Gitahy (1999, p.21) “[...] as pichações já não pediam somente a cabeça desse ou daquele governante, mas declaravam o amor, faziam piadas ou simplesmente exibiam o nome de seus autores”. Assim podemos observar na Figura 20 frases românticas deixadas ao acaso ou direcionadas para alguém de maneira sutil. Percebemos que sem o conceito de senso comum, vemos que o pixo conversa através das palavras e códigos. “[...] a declaração de amor é mantida pela cultura como parte privado, e deve, portanto, ser um sussurro confidencial. Leva-la a público é transgredir os padrões pré-estabelecidos” (RAMOS 1994, p.71).

Além das pinturas e escritas realizadas pelo próprio autor encontram-se intervenções feitas em cima dos *graffiti* por outros autores anônimos e de maneira geral interferindo na mensagem colocada do primeiro, essas intervenções muitas vezes são de cunho sexual. De acordo com Ramos (1994, p.69), “[...] a pichação que trata da pornografia sempre opta por traços mais simples, descritivos, limitados a um mínimo de recurso plástico”.

A Figura 21 exemplifica este caso, foram colocados pênis nas duas pinturas feitas com lápis, são pixos que interferem na mensagem deixada pelo autor.

Figura 21 – Obras 59 e 60



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

O ato de pixar não se prende a um material ou temática específica para ser realizado, nas paredes do CCH encontramos muita diversidade de materiais e assuntos, é muito utilizado o grafite (mineral de carbônio, usado na fabricação de lápis) por ser bem mais acessível ou canetas esferográficas, marcadores, enfim a ideia está mais evidente do que a elaboração estética. Assim, qualquer pessoa pode riscar uma mensagem.

A comunicação criada entre o pixo e o transeunte pode estabelecer um desdobramento, em algumas imagens o pixo aparece com intervenções de outras pessoas à lápis, com canetas, como o exemplo a seguir.

Figura 22 – Obras 61, 62, 63 e 64



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Observa-se que na Figura 22, mostram-se escritas com mensagens religiosas, aparentemente algo irônico se a intenção do pixo estiver ligada a transgressão, ou de doutrinação. O evangélico ou catolicista encontrou no pixo uma ferramenta de propagação da palavra da bíblia no CCH. Nota-se na obra 61 que além das mensagens existe uma resposta como correção da frase bíblica. A obra 62 a resposta dando um conselho a quem escreveu à primeira frase. Percebemos que o pixo é um ponto de partida para transformações sociais, assim podemos acreditar que utilizar o pixo como comunicação pode-se causar algum efeito positivamente nos transeuntes, conforme aponta Rink (2013, p. 34):

[...] multidões protestavam coletivamente e muitos utilizavam os muros das ruas para se comunicar. As ruas francesas se tornaram o palco da história, em que muros pichados foram fonte de inspiração para movimentos jovens que buscavam a transformação social.

Ao pensar-se em pixo vem logo em nossas mentes os códigos inexplicáveis espalhados pelos muros das cidades, assim usamos do senso comum para subjugar-los, deixando a margem, como um teor pejorativo. Como citados anteriormente percebemos que o pixo vai para além de códigos, mas que buscam intervir diretamente no cotidiano das pessoas que transitam no processo de ir e vir pelo centro acadêmico.

Dentre os estilos apresentados o pixo também é uma possibilidade de demarcação de território nas ruas e locais de circulação. Apesar de muitas vezes serem indecifráveis para o público em geral, comunica com os grupos do pixo. Porém, mesmo sendo subjetivas, conseguem atingir e comunicar-se com os transeuntes, através dos traços, de suas letras distorcidas e do improvável local onde se localiza o pixo.

Pode-se dizer que são na origem representações variadas do alfabeto, pouco ou altamente deformadas, de modo intencional. Composições às vezes espaçadas, mas que geralmente encontram-se emboladas, com os signos sobrepostos uns sobre os outros, neste caso assemelha-se mais a assinaturas (rústicas) (SILVA-E-SILVA, 2011, p. 7).

Figura 23 – Obras 65, 66, 67, 68 e 69



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Na Figura 23, encontram-se os pixos com a deformação e formas emboladas de letras criando códigos desconhecidos, neste estilo é muito comum o uso do cognome, e a busca por reconhecimento perante a sociedade. É importante ressaltar que diante dessas obras encontradas pelos corredores e paredes do CCH, temos variedades de grafia, pois cada estado possui um modelo. Na obra 66 encontra-se a escrita “alien” com a configuração de escrita do estado de São Paulo, conhecida com pixo reto por caracterizar os prédios que cerca a cidade cinza, reforçando a diferença da grafia do pixo, na obra 65 temos a codificação maranhenses, mais especificamente da capital, que tem um litoral vasto o que deu a característica para o pixo ser mais embolado com as letras fazendo o movimento das ondas. A análise definitiva

sobre ela é complexa, tendo em vista que não se sabe em que estado físico ou espiritual encontravam-se essas pessoas no exato momento da construção da intervenção. Logo pontuasse aqui apenas possibilidades de análises, além do mais a leitura de uma imagem muitas vezes fica em uma esfera bem subjetiva levando em conta a leitura que cada sujeito absorve do meio o qual está inserido.

O ato de escrever está presente no dia a dia, é um processo de autoafirmação.

[...] o nome no espaço físico simboliza pertencimento: meu lugar, minha área de atuação, meu espaço e etc. O nome é afirmação de uma presença e pertença que simboliza frases de afirmação como: “estou aqui”, “isso é meu” ou “esse espaço é meu” (CHAGAS, 2014, p. 6).

Diante dos conceitos abordados sobre a *street art*, percebemos que estas vertentes estão presentes na sociedade e muitas vezes não compreendemos a sua importância para o processo de informação e formação da sociedade, bem como do indivíduo. Assim veremos no próximo capítulo como poderemos usar estes conceitos dentro da arte/educação.

#### 4 A STREET ART EM SALA DE AULA

Cada sociedade é repleta de elementos culturais muito diversos que de uma forma direta influência na vida do indivíduo, pensando um pouco mais além, dentro do nosso registro histórico sabemos que por meio da arte, os ofícios que eram aprendidos e repassados foram se constituindo na formação cultural dos povos, conforme o PCN Artes:

[...] O homem que desenhou um bisão numa caverna pré-histórica teve que aprender, de algum modo, seu ofício. E, da mesma maneira, ensinou para alguém o que aprendeu. Assim, o ensino e a aprendizagem da arte fazem parte, de acordo com normas e valores estabelecidos em cada ambiente cultural, do conhecimento que envolve a produção artística em todos os tempos (BRASIL, 1997, p. 20)

E nesse viés acreditamos que a *street art* através de suas vertentes além de poder comunicar-se por meio das temáticas com os transeuntes serve como ferramenta educacional, como anteriormente foi mostrada que existem processos criativos na construção da arte para específicos estilos da *street art*. Podem ampliar o leque de informação e conhecimento a partir da prática, levando em consideração que as vertentes têm os processos de criação manuais que fortalecem as habilidades e suas técnicas, tendo em vista que a arte é uma prática desde seus primórdios na construção do conhecimento,

[...] arte é uma área do conhecimento humano e, como tal, possui saberes específicos. Isso implica no fato óbvio de que, quanto mais se conhece algo, mais domínio se tem sobre ele. Mesmo aquele que não pretende se tornar um artista profissional, mas tem a intenção de utilizar a arte com fins educacionais, alcançará melhor seus intentos à medida em que amplia seus conhecimentos acerca desta área (VILLAÇA, 2014, p.77).

Sendo assim no âmbito educacional temos que pensar na capacidade de interação com o educando, pois alguns assuntos geram curiosidade fazendo com que se questione sobre o seu processo de criação. É cabível fazer uso de uma metodologia didática que seja contemplativa, ou seja, quando se apresenta uma imagem é possível mostrar sua forma pronta e descrever todo o seu processo de desenvolvimento, a exemplo, podemos fazer uso de uma metodologia com 3 (três) etapas; apresentando na primeira o contemplar a obra, na segunda descrever o processo criativo de como obter o resultado final da obra, e no terceira fazer o uso do processo criativo em um trabalho seja individual ou coletivo, conforme aponta Barbosa (2012, 188).

[...] o conhecimento Arte necessita de um aprofundamento na área de cada expressão artística para que haja competência no saber Arte e ensinar Arte, não podendo esses elementos estar dissociados do contexto cultural contemporâneo, acredita-se que a proposta pedagógica que melhor se coaduna para a compreensão das Artes Visuais e demais áreas, é a proposta triangular (fazer artístico, a leitura da obra de Arte e

contextualização histórica). Estas três ações integradas dimensionam um saber Arte comprometido com um ensino-aprendizagem de qualidade.

É relevante refletir quanto à importância da arte no processo ensino aprendizagem na vida do ser humano. Para Fussari e Ferraz (2009, p. 92) entendem que:

[...] a atividade imaginativa relaciona-se com a memória, mas o faz como uma atividade criadora por excelência, pois resulta da reformulação de experiência vivenciada e da combinação de elementos do mundo real. A imaginação se constitui, portanto, de novas imagens, de ideias e conceitos que vinculam a fantasia à realidade e desenvolve-se por toda nossa vida.

Logo, o planejamento de ações que estejam voltadas para o ambiente escolar que contribuam com o desenvolvimento do educando, ampliará o conhecimento sobre a arte, assim podendo colher um aprendizado mais proveitoso e significativo, que por outro lado dentro desse processo estarão não só externando suas habilidades, mas também compreendendo melhor todo esse contexto cultural em que está inserido. Conforme consta no PCN Artes (BRASIL, 1997 p. 27) “[...] não se concebe arte sem conhecimento e suas ações criadoras são favoráveis no que se refere à construção do ser humano”. Desse modo podemos ressaltar a importância da Arte no processo de ensino aprendizagem, tendo em vista que ela está conectada a nossa vida.

Lembrando que a ação do planejamento “[...] é um processo de sistematização e organização das ações do professor. É um instrumento da racionalização do trabalho pedagógico que articula a atividade escolar com os conteúdos do contexto social” (LARCHERT, [2010], p.58). Por ele se dá um norte para a execução da atividade a ser desenvolvida, pois é preciso reflexão, análise, prever impactos e organizar todo o trabalho que pensa-se pôr em prática para que se alcance o resultado esperado.

As instituições de ensino precisam estar bem planejadas para atuação de suas práticas educativas, sendo que faz-se um recorte aqui à prática em artes, ela exerce um papel importante na formação do educando, no entanto ainda é um assunto que se dá pouca importância. Nesse contexto destaca-se um aspecto sobre a arte no espaço escolar, sendo esta a *street art*.

Colocar o tema *street art* em sala de aula parte do princípio que o jovem possui grande afinidade com as escritas urbanas, recorrentemente utilizam o pixo uma das vertentes da *street art* para marcarem seus espaços ou apenas rabiscarem as paredes de maneira caótica e descontextualizada, sem conhecimento prévio do que seria este processo de arte urbana. Em São Luís, por ter o Centro Histórico como Patrimônio da Humanidade, a informação “do quê” e “como” devem ser realizadas as intervenções urbanas, se faz necessária como um item

formador para a consciência sobre o que é a educação patrimonial material com viés urbano. A sala de aula é um ambiente propício para este debate e esclarecimento. Como exemplo segue como foi realizada uma oficina na escola.

Inicialmente o contato que os estudantes teriam com essa modalidade do *street art* dentro das escolas; Unidade de Ensino Professor Ezelberto Martins (Zona Rural) e Centro de Ensino Professora Mônica Vale (Zona Urbana), seria a partir dos temas transversais por consequência do evento que havia para discussão do dia da consciência negra. Tendo em sua programação outras oficinas simultaneamente realizadas apenas em turnos manhã ou tarde. Outra questão que é possível pontuar aqui corresponde à forma como era executada dentro desses espaços escolares.

Primeiramente um artista grafiteiro era convidado a realizar uma oficina por conta de um quantitativo bem expressivo de escritas (pixo) nas paredes dessas instituições: UE Professor Ezelberto Martins e CE Professor Mônica Vale no qual não atingia o público escolar na sua totalidade, estava voltado para um número de alunos em torno de 50 (cinquenta) ou 60 (sessenta), e tinha-se em média para o desenvolvimento dessa oficina em torno de 30 minutos entre teoria e prática - nota-se que é um tempo que não dá para realizar um trabalho de qualidade.

Sendo que para a realização da prática aplicava-se o seguinte procedimento; a elaboração de um esboço do estilo *throw-up* por ser mais acessível e rápida, estabelecia-se espaços entre as letras para que o educando pudesse preencher. Terminando o tempo estipulado pela coordenação da escola, os alunos voltavam para outras atividades da programação, com isso, devido ao tempo, o trabalho era concluindo pelo grafiteiro. Ao término docentes, discentes e gestores retornavam surpresos e satisfeitos para contemplar e fotografar a obra, entre um registro e outro se estabelecia o discurso da atividade como novidade na escola, que contribuísse principalmente com o olhar do aluno sobre o assunto, e “valorizando” o artista local no caso um grafiteiro.

O espaço da arte-educação é essencial à educação numa dimensão muito mais ampla, em todos os seus níveis e formas de ensino. Não é um campo de atividade, conteúdos e pesquisa de pouco significado. É território que pede presença de muitos, tem sentido profundo, desempenha papel integrador plural e interdisciplinar no processo formal e não formal da educação. Sob esse ponto de vista, o arte - educador poderia exercer um papel de agente transformador na escola e na sociedade. (FUSSARI; FERRAZ, 1993, p. 19).

Muitas escolas ainda tratam a disciplina de artes somente como um entretenimento, transformando – a apenas como objeto de mero lazer, sendo que, essa área de conhecimento também é ciência. Outra análise é quanto ao sabermos que, desde o primeiro

contato da criança com a escola, ocorre o desenvolvimento da psicomotricidade por meio da arte, dando base de maturação para sua vida psíquica e motora. Esse é um dos vieses que a torna importante na construção da formação do educando e o professor tem um papel de fundamental importância nessa construção. Conforme as autoras Fussari e Ferraz (1993, p. 49), “[...] O professor de arte é um dos responsáveis pelo sucesso desse processo transformador, ao ajudar os alunos a melhorarem suas habilidades e saberes práticos e teóricos em arte”.

Quando se apresenta um leque de informações, há maiores possibilidades de extrair um resultado mais significativo. A ideia é poder propor desafios e fazer com que possam externar seus conhecimentos e habilidades diminuindo assim o descompasso que existe entre ambas. À medida que se adquire conhecimento, nos tornamos sujeitos mais conscientes e críticos do mundo ao qual fazemos parte, e nesse caso cabe também à escola na representação de seus gestores e professores desempenharem essa função. Para Oliveira (2014, p. 6),

[...] a escola, enquanto instituição social, é um dos espaços privilegiados de formação e informação, em que a aprendizagem dos conteúdos deve estar em consonância com as questões sociais que marcam cada momento histórico. Ou seja, deve estar relacionada ao cotidiano dos alunos, desde o aspecto local ao global.

Ressalta-se ainda quanto a questão da arte dentro da escola a seguinte análise de Fussari e Ferraz (1993, p. 19):

[...] a Arte apresenta-se como produção, trabalho, construção. Nesse mesmo contexto a arte é representação do mundo cultural com significados, imaginação, é conhecimento do mundo; é também expressão dos sentimentos, de energia interna, da fusão que se expressa, que simboliza. A arte é movimento na dialética da relação homem-mundo.

Seja um ambiente escolar formal ou informal, é de grande desafio para o professor por em prática suas atividades, tendo em vista que estas devem ir além do repassar conteúdo, devem estar cheios de significados que promovam experiências intensas ao educando. Portanto quando se pensa em levar o tema *street art* e tomar por escopo o *graffiti* dentro de uma instituição de ensino é em decorrência de esta expressão poder contribuir para uma percepção contextualizada e atual. O *graffiti* por todas atribuições que possui, entre sua teoria e prática como mencionado anteriormente, e por ser uma arte que usa a rua como suporte, desperta curiosidade sobre o artista e sua obra. A exemplo: como consegue através dos tubos de aerossol fazer detalhes minúsculos em sua obra? Curiosidades como essa e outras que causam uma aproximação com a arte do *graffiti*. Lembrando que: “[...] a capacidade transformadora da arte em contato com a realidades destes sujeitos, possibilita observar

práticas educativas, que utilizam o grafite como ferramenta de conhecimento e expressão” (HENCKEMAIER, 2016, p. 142).

No entanto para conseguir sanar a curiosidade dos educandos, podemos propiciar uma experiência mais vasta sobre o conhecimento de como o grafiteiro obtém em sua obra vários detalhes, fazendo com que possa manusear um material, em específico, como o *spray*. Inicialmente para que o educando possa usufruir desta experiência, é necessário que haja um planejamento para que durante o desenvolvimento de suas ações ocorra um resultado que seja significativo tanto para o grafiteiro como para o educando, sendo que nem sempre o resultado é alcançado com êxito.

Em algumas situações a falta de uma boa estrutura, seja enquanto espaço físico e/ou materiais impossibilita realizar um trabalho com o mínimo de qualidade. É importante que estes fatores sejam minimamente pensados ao elaborar seu planejamento e sendo a escola espaço de proporcionar conhecimento é interessante oportunizar aos educandos “[...] acesso aos bens artísticos e culturais” (HENCKEMAIER, 2016, p.144).

Mas, ocorre que em muitas situações trabalhar a arte na escola de maneira prática encontra-se, recorrentemente dificuldades. Compreender o passo a passo do *graffiti* não é só entregar uma lata de *spray* ao aluno, é mais que isso, é sempre pensar a arte na sua totalidade.

A escola como local de trabalho com o saber elaborado, possibilita que a arte possa ser ensinada e apreendida a partir da abordagem de conteúdos significativos, tratados como um produto do homem, e que permita a apropriação da sua realidade e confronto com a nossa própria realidade (HENCKEMAIER, 2016, p. 144).

E se tratando do *graffiti* ele pode contribuir para mudanças sociais, levando o cidadão a refletir sobre a sua realidade, tornando-se uma pessoa consciente de suas necessidades e direitos. A utilização de suas técnicas usadas pelos artistas, a rapidez e precisão do traço com o *spray*, a sobreposição dos elementos visuais e os temas abordados refletem as influências da experiência vivida pelo grafiteiro que assimilam e interiorizam diversos elementos do espaço em que vivem, buscando sempre com um olhar diferenciado o que passa despercebido diante do olhar das pessoas, além de tudo o *graffiti* dentro do ambiente institucional tem uma função socializadora.

[...] interessa notar que a atividade em grupo mostrou que cada integrante foi fundamental. Expuseram suas próprias singularidades e também negociaram com as diferentes maneiras de pensar dos outros integrantes – tudo em razão de um mesmo projeto comum. Cada um assumiu uma posição, ao mesmo tempo em que todos construíram a prática, “uma atividade social, histórica, livre, criativa, autocriativa, por meio da qual o ser humano cria e transforma o seu mundo e a si mesmo. (FURTADO, 2012 apud HENCKEMAIER, 2016, p. 147).

Diante disso percebemos a possibilidade do *graffiti* enquanto ferramenta educacional, essa atividade amplia a referência de mundo levando em consideração a arte. Sabendo que hoje o *graffiti* vem se afirmando perante a sociedade, ocupando diferentes espaços, como galerias, repartições públicas e privadas, e as escolas vêm ampliando a procura desta atividade através de convites para realizar palestras e oficinas.

Numa sociedade que está sempre em transformação, o professor contribui com seu conhecimento e sua experiência, tornando o aluno crítico e criativo. Deve estar voltado ao ensino dialógico, uma vez que os seres humanos aprendem interagindo com os outros. É o processo aprender a aprender. O professor deve provocar o aluno passivo para que se torne num aluno sujeito da ação (OLIVEIRA, 2014, p. 4).

Reflete-se quanto que é positiva em seus vários aspectos arte na escola, entretanto ainda não se oferece condições satisfatórias para a aquisição de um resultado que contemple o educando, infelizmente pensa-se a arte como um mero fazer. Alguns relatos vivenciados por grafiteiros em oficinas e palestras realizadas nas escolas, em que os arte-educadores apontam que o livro didático não dá suporte suficiente para que se trabalhe o *graffiti*, além de que alguns conceitos serem confusos. As sugestões de atividades não são motivadoras e desafiadoras e quando buscam material de apoio em site e artigos as termologias sofrem mudanças não possibilitando adquirir informações coerentes que esteja relacionados com a história do *graffiti*. Outro detalhe é quanto aos livros didáticos não estão destinados a todas as séries, apenas para o ensino fundamental (5º ao 9º ano), e ensino médio (1º ao 3º ano). Diante desta situação os educadores, muitas vezes, procuram apoio profissional da área do *graffiti* para poder explanar sobre o assunto por meios de oficinas e/ou palestras. Para Nunes (2013, p. 16), “[...] o livro didático é parte integrante do processo educativo, servindo como um dos instrumentos de que o professor dispõe para seu trabalho didático” por ser um suporte que auxilia o professor em suas atividades, mas precisa ser instigante para o aluno.

Outra questão refere-se à falta de apoio na compra de materiais, comprometendo a realização de todas as etapas do passo a passo, em alguns momentos fica a cargo do improvisado para que os educandos possam ter a mínima experiência sobre o assunto, assim cria-se apenas uma prática de manusear o *spray* como forma de preencher um determinado espaço estabelecido pelo grafiteiro, não atendendo a real curiosidade do alunos no processo de criação, infelizmente o profissional esbarra nas justificativa da falta de recurso. Arte é conhecimento, expressão, questionamento, fruição, o *graffiti* atende esses requisitos. Para Henckemaier (2006, p.150) “[...] o grafite pode transparecer e possibilitar estas reflexões contemporâneas a partir de um contexto sócio-histórico”.

A autora reflete ainda sobre a importância do papel da escola na formação do sujeito ao dizer que:

[...] o exercício da arte neste ambiente possibilitou significativamente o objetivo do conhecimento e das relações entre sujeito e sociedade, enquanto a experimentação de novos desafios na aprendizagem, promovendo a curiosidade e o conhecimento como fontes integradas de informação, legitimando o ensino da arte na escola. Por isso, conhecer e refletir através da arte, neste caso a partir do grafite, possibilita ampliar o senso crítico e transformar olhares curiosos, tanto da comunidade escolar, quanto de transeuntes que percorrem o espaço público e convivem a rotina frenética da cidade (HENCKEMAIR, 2006, p. 150).

Diante do que foi exposto quanto a questão da arte na escola seja ela trabalhada por um educador ou um grafiteiro, encontram-se muitos desafios. Situação que impossibilita o profissional em muitos casos conseguir a realização plena de seu trabalho, para que o resultado favoreça o educando da forma mais significativa.

Somando aos problemas já elencados para que o discente possa ter conhecimento sobre o *graffiti* coloca-se a defasagem de bons materiais didáticos que auxiliem o professor em suas atividades de sala de aula, ou materiais necessários para realizar uma oficina, que infelizmente ainda está abordado de maneira superficial.

Figura 24 – Livro "A arte de fazer arte 9º ano"



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Exemplifica-se com análise do livro didático “A arte de fazer Arte” da editora Saraiva, o qual é utilizado por uma arte-educadora para trabalhar com alunos 9º ano. Na unidade 5 do livro trata-se do tema: Grafite e *Design*, o texto apresentado às vezes é

equivocado, tendo em vista que há uma diferença entre grafite e *graffiti*<sup>6</sup>, sendo o primeiro termo se refere ao mineral de carbono, já mencionado anteriormente, e o termo *graffiti* tem sua tradução como escritas em muros e paredes. Esse é um ponto relevante, padronizar os termos corretos, para podermos iniciar as devidas informações sobre a arte de rua. No decorrer do livro segue com os seguintes tópicos: “O grafite; A história do grafite; Enquanto isso, aqui no Brasil; Pare, pesquise e reflita; atividade; modalidades e técnicas de grafite; grafite com máscara vazada” (HADDAD; MORBIN, 2013).

Nestes tópicos é possível constatar informações distorcidas ao que de fato corresponde acerca do *graffiti*, como por exemplo, as autoras afirmam sobre o espaço de ocupação do *graffiti* que saem das ruas para as galerias e reforçam essa afirmativa citando uma exposição dos grafiteiros os gêmeos<sup>7</sup>. Não se pretende negar sobre a existência de grafiteiros que conseguiram ocupar espaços fechados como as galerias de artes, no entanto é importante lembrar que, mesmo ocupando diversos espaços o *graffiti* ainda percorre as ruas fazendo suas intervenções. Outro ponto a mencionar do livro é sobre sua abordagem da “A História do Grafite” cita que os primeiros *graffiti* foram na pré-história. Nesse caso não se trata da afirmação da origem do *graffiti*, mas a nomenclatura usada é que não corresponde à definição que é atribuída a cada uma dela. Pois conforme descrito no capítulo 1, grafite se referem ao mineral de carbono, e o termo *graffiti* tem sua tradução como escritas em muros e paredes.

Quanto ao tópico “Enquanto isso, aqui no Brasil” as autoras afirmam que depois da Bienal Internacional de São Paulo em 1985, “[...] o grafite tem seu espaço garantido no mundo da arte brasileiro” (HADDAD; MORBIN, 2013), sabemos que nesse período ainda era o início desse novo estilo de arte no Brasil, sendo que na década de 1980 o *graffiti* estava na sua fase de experimentações, portanto ocorre um desencontro de informações e mesmo com as ocupações de novos espaços o *graffiti* ainda hoje sofre discriminação e desvalorização, percebemos isso não só nas ruas mais dentro dos espaços educacionais.

Neste tópico a autora levanta 5 (cinco) modalidades de técnicas de grafite que também possuem equívocos em suas informações, em três tópicos. A primeira modalidade refere-se: grafite com máscara e *spray* “[...] é um desenho de rápida execução que utiliza molde vazado” (HADDAD; MORBIN, 2013)., primeiramente esse termo não é uma modalidade do *graffiti*, sua definição cabe ao *stencil* que é uma vertente da *street art*. A

---

<sup>6</sup> Forma de escrita - *graffiti* - é a que se configurou no universo dos grafiteiros em decorrência de sua origem e por estar condizente com sua ideologia dos mesmos, no entanto alguns autores utilizam a forma de escrita - grafite - na construção de suas obras literárias.

<sup>7</sup> Gustavo e Otávio Pandolfó adotam o termo “osgêmeos” com sua assinatura de *graffiti*.

segunda modalidade – grafite artístico ou livre figuração, as autoras dizem que “é o desenho à mão livre de figuras realistas, caricaturas, e personagens de histórias em quadrinhos” também é um termo que não existe, ele na verdade diz respeito a um estilo definido pelo *graffiti* com personagens. Terceira modalidade – “*bomber*” é a pintura de letras espessas que parece ter vida própria, o conceito descrito a essa modalidade se refere ao estilo de letra *throw-up*, o termo *bomber* dentro do *graffiti* se refere à ação ilegal praticada pelo grafiteiro. As modalidades quatro e cinco correspondem às suas definições de acordo com as usadas pelo *graffiti*. Assim o *wild style* “é o desenho de letras distorcidas, em forma de setas, de difícil leitura.” e “grafite 3d” é a obra que consegue criar a ilusão de profundidade e de volume, com efeitos de gradientes de cores.

Os tópicos “Pare, pesquise e reflita” as autoras sugerem alguns questionamentos para o educando, entre eles são: você já viu algum grafite na sua cidade? Tem certeza que era grafite? Qual a diferença entre o grafite e pichação? Que tipo de mensagem passava os grafites que você viu? Dentro dos questionamentos mencionados o que mais chama atenção é o fato que o livro didático que trata sobre o tema *graffiti*, há poucas informações para que o educando possa basear-se e fazer uma análise do que se vê. Portanto falar de *graffiti* é necessário que as informações estejam coerentes e bem trabalhadas, por ser uma arte que a cada instante vem se transformando e ocupando novos espaços.

As autoras sugerem uma atividade, na primeira disponibiliza uma fotografia de muro, onde o enunciado diz: “[...] se você fosse produzir um grafite, qual seria a mensagem escolhida? faça abaixo o projeto desse grafite” (HADDAD; MORBIN, 2013). É interessante para que esta atividade tenha um desempenho maior para o educando, que fosse abordado além do contexto histórico, a definição e aplicação dos estilos (*tag*, *throw-up*, *wild style*, 3d, personagem), assim ao realizar a atividade poder-se-ia utilizar um dos estilos.

No último tópico exemplificam a construção de uma atividade usando o termo “grafite com máscara vazada”, como vimos anteriormente essa definição é referente ao *stencil* e nota-se que as informações para uma atividade prática sempre estão voltadas para outra vertente, dessa maneira percebemos que a falta de informação correta sobre o *graffiti* gera a multiplicidade de equívocos.

O indicado seria ter uma explicação geral do que é *street art* com todos os seus estilos mostrando como cada uma possui suas especificidades, como foi realizado no levantamento das intervenções do CCH. Dessa maneira, este material de pesquisa pode auxiliar de maneira significativa arte-educadores que queiram abordar o tema em sala de aula.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho teve como propósito aproximar o leitor ao movimento da *street art*, fazendo considerações sobre suas vertentes como: *graffiti*, *stencil*, pixo, lambe-lambe, estilos encontrados no CCH da UFMA. A pesquisa apontou conceitos históricos e características marcantes da *street art*, como resultado e apresenta a possibilidade da prática do *graffiti* no ensino da Arte.

O espaço escolhido para a pesquisa de campo atendeu às expectativas no que diz respeito a sua multiplicidade de ações, isto é, expressões de alunos/artistas que no dia a dia da universidade colocam mensagens nos corredores e paredes do CCH nas diversas formas do que chamamos de arte urbana.

Desde os primeiros registros das imagens, leituras e escritas nota-se a transformação do espaço físico do CCH, a produção não para, novos trabalhos já habitam os espaços. Uma das características a *street art* é ser um meio de comunicação em movimento contínuo sobre diferentes temáticas como políticas, religiosas, poesias, assinaturas, recados, desabafos, imagens e letras agregando valores estéticos para as pessoas que vivenciam este local acadêmico.

Muitos acreditam que seja apenas uma moda passageira, mas percebemos que a *street art* grava nas paredes histórias, polêmicas, protestos, que contextualiza com a realidade atual. Diferentes vertentes que usam o mesmo suporte, estabelecem um contato visual com quem transita por ruas e corredores, é nesse aspecto que sabemos sobre a influência e o poder de transformação que tem cada obra elaborada.

Como espaço público a universidade possibilita diversas experiências artísticas e culturais. Observa-se que as intervenções criadas no CCH deram vida ao prédio, porém o processo de construção tem suas regras. A direção do CCH acredita que deveria existir arte por todos os lados, mas ao mesmo tempo, “autoriza” trabalhos mais estéticos e menos políticos. No entanto no recuado e solitário bloco 6 as expressões afloram o tempo todo, nas diversas vertentes.

O impacto causado pelas intervenções no CCH repercute em outros centros da UFMA, a exemplo a direção do Centro de Ciências Sociais (CCSo), um espaço com mais rigoroso em relação as intervenções, solicitou-me um *graffiti*, onde pudesse ser ponto de referência do prédio. Posteriormente aconteceu o mesmo com o coordenador do curso de Engenharia Elétrica que motivado pelas inscrições do CCH, entrou em contato com a coordenação do curso de artes visuais para firmar uma parceria, o objetivo da proposta era ter

obras no corredor no Centro de Ciências Exatas e Tecnologia (CCET), o qual não possui nenhuma manifestação dos alunos deste centro, pois o diretor não permite.

Diante do que foi exposto pela pesquisa podemos perceber o quanto de conhecimento podemos adquirir ampliando o estudo da arte urbana, e o que podemos levar ao educando quando podemos obter informações seguras, além disso, é uma ferramenta de transformação social.

Portanto acredita-se que a pesquisa tenha atingido seus objetivos em virtude dos propósitos que foram pensados para sua estruturação, explicando cada vertente da *street art* com as intervenções do CCH, de maneira que possa ser utilizado como referência para o ensino de artes neste tema abordado. No entanto é possível dizer que a pesquisa poderá ser ampliada seguindo diversos caminhos, tendo em vista que nenhum conhecimento se fecha totalmente, ele está sempre em construção.

## REFERÊNCIAS

ALMANAQUE DE GRAFFITI, n. 1, 2001.

ARTE, D. Walter Nomura (Tinho), um dos Grandes Nomes do Graffiti. **Dionísio Arte**, 28 jul. 2016. Disponível em: <<http://www.dionisioarte.com.br/>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

BAADER, B. A Bienal, os pichadores e as práticas do capitalismo. **Passa palavra**, São Paulo, 26 nov. 2010. Disponível em: <<http://passapalavra.info/>>. Acesso em: 3 maio 2018.

BARBOSA, A. M.. **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2012.

BELÉM, A. Gírias dos pichadores. **Xarpi, Pichação e pixo**, 12 set. 2015. Disponível em: <<http://xarpixo.blogspot.com.br/>> Acesso em: 17 fev. 2018.

BINHO RIBEIRO, c2017. Disponível em: <<http://www.binhoribeiro.com.br/>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte**. Brasília, DF: MEC/SEF, 1997.

CARLSSON, B. **Street art – técnicas e materiais para arte urbana**: grafite, pôsteres, adusting, estêncil, jardinagem de guerrilha, mosaicos, adesivos, instalações, serigrafia, perler beads. Tradução de D. Fracalossi. São Paulo: Gustavo Gili; SL, 2015.

CHAGAS, J. A. A construção do jovem na cultura da pichação. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29., 2014, Natal. **Anais eletrônicos...** Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014. Disponível em: <<http://www.29rba.abant.org.br/>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

COLI, J. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

FERRAZ, M. C.; FUSARI, M. de. **Metodologia do Ensino de Arte**. São Paulo: Cortez, 2009.

FERREIRA, G. Qual a origem daqueles três macacos que um não vê, o outro não escuta e o terceiro não fala? **Revista Galileu**, São Paulo, fev. 2007. Disponível em: <<http://revistagalileu.globo.com/>>. Acesso em: 18 maio 2018.

FERREIRA, M. Arte Urbana no Brasil: expressões da diversidade contemporânea. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 8., 2011, Guarapuava. **Anais eletrônicos...** Guarapuava: Universidade Estadual do Centro-Oeste, 2011. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

FUSSARI, M. D.; FERRAZ, M. C. **Arte na educação escolar**. São Paulo: Cortez, 1993.

GANZ, N. **Graffiti world: street art from five continents**. Londres: Thames & Hudson Ltd, 2004.

GIOVANNETTI NETO, B. **Graffiti: do subversivo ao consagrado**. São Paulo: FAUUSP, 2011.

GITAHY, C. **O que é Graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

HADDAD, D. A.; MORBIN, D. G. **A arte de fazer Arte: 9º ano**. 4. ed. São Paulo: Editora Saraiva, 2013.

HEITLINGER, P. Stencils. **Cadernos de Design e Tipografia**, n. 20, jul. 2011.

HENCKEMAIER, L. I. F. Educação pela arte do grafite em uma escola pública: uma proposta de participação. **Revista Educação, Arte e Inclusão**, v. 12, n. 2, p. 141-157, maio/ago. 2016.

JORNAL DA EVOLUÇÃO CONSCIENTE, Califórnia, n. 11, p. 5, 2014.

LARCHERT, J. M. **Docência e fundamentos da educação – Pedagogia: didática e tecnologia I - EAD**, módulo 2. v. 5. [Ilhéus, BA]: UAB/ UESC, [2010]. 80 p. Disponível em: <<http://www.uepg.br/>>. Acesso em: 25 nov. 2017.

LASSALA, G. **Em nome do pixo: a experiência social e estética do pichador Djan Ivson**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2014.

LASSALA, G. **Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas**. São Paulo: Altamira, 2010.

MAGANO, M. Pochoir. **Estamparia e Design Têxtil**, c2010. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/>>. Acesso em: 18 maio 2018.

MANCO, Tristan. **Stencil Graffiti**. London: Thames & Hudson, 2002.

MATUOKA, I. Na repressão de Doria contra a arte de rua, alvo é a juventude periférica. **Carta Capital**, São Paulo, 28 jan. 2017. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/>>. Acesso em: 15 maio 2018.

MOLINA, C. Bienal sofre ataque de 40 pichadores no dia da abertura. **Jornal Estadão**, São Paulo, 26 out. 2008. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/>>. Acesso em: 3 maio 2018.

NASCIMENTO, L. F.; SOUZA, G. P.; TOREZANI, J. N. Lambe-lambe: a arte da intervenção urbana. Intercom- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO

NORDESTE, 19., 2017, Fortaleza. **Anais eletrônicos...** Fortaleza: Universidade Estácio de Sá, 2017. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/>>. Acesso em: 3 maio 2018.

NUNES, R. G. **A carência de material didático para o ensino de geografia do Paraná:** nas séries finais do Ensino Fundamental. Medianeira: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2013.

OBEY ACTION SHOT. Can't beat the feelin. **Flickr**, 11 set. 2012. Disponível em:<>. Acesso em: 27 maio 2018.

OLIVEIRA, D. **Lambe-Lambe:** resistência à verticalização do Baixo Augusta. 24 f. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, W. M. Uma abordagem sobre o papel do professor no processo ensino/aprendizagem. **Revista Eletrônica Saber Inesul**, jan. 2014.

PANDOLFO, G.; PANDOLFO, O. Biografia. **Os gêmeos**, c2018. Disponível em: <<http://www.osgemeos.com.br/>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

POATO, S. **O graffit na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil:** estéticas e estilos. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo; Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória; Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006. (Coleção Imaginário).

RAMOS, C. A. **Grafite, Pichação e Cia.** São Paulo: Annablume, 1994.

REVISTA FÓRUM. Com “guerra declarada”, pixadores dão mais uma resposta ao prefeito João Doria. **Sul21**, São Paulo, 19 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/>>. Acesso em: 27 maio 2018.

RINK, A. **Graffiti:** intervenção urbana e arte. Curitiba: Appris, 2013.

SILVA-E-SILVA, W. A diversidade do grafite urbano. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2011, Londrina. **Anais eletrônicos...** Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

SILVA-E-SILVA, W. A trajetória do graffiti mundial. **Revista Ohun**, ano 4, n. 4, p. 212-231, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br/>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

SPETO. About & Above: Glory of the old days. A little overview of what we've done. **Speto**, c2016. Disponível em: <<http://www.speto.com.br/>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

SPINELLI, J. J. **Alex Vallauri – Graffiti:** fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

STAHL, J. **Street art**. China: Tandem Verlag GmbH - h. f. ullmann, 2009.

TAKI 183, c2017. Disponível em: <<https://www.taki183.net>>. Acesso em: 25 nov. 2017.

TOMAZ, K. Após invasão em 2008, pichadores são convidados a voltar à Bienal. **Jornal o globo**, São Paulo, 15 set. 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/>>. Acesso em: 3 maio 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO. c2018. Disponível em: <<http://portais.ufma.br/>>. Acesso em: 18 maio 2018.

VICTOR, F.; CARDOSO, M.; CYPRIANO, F. Pichação na Bienal de Berlim: arte ou crime?. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 jul. 2012. Disponível em: <<http://direito.folha.uol.com.br/>>. Acesso em: 3 maio 2018.

VILLAÇA, I. d. Arte-educação: a arte como metodologia educativa. **Cairu em Revista**, p. 74-85, jul./ago. 2014.

WALTER NOMURA, c2014. Disponível em: <<http://walternomura.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

WHITE, A. From primitive to integral: the Evolution of Graffiti Art. **Jornal da Evolução Consciente**, nov. 2014.

## **ANEXOS**

## ANEXO A – PLANO DE CURSO

**Tema:** Curso sobre a *Street Art*

**Título:** Graffiti

**Descrição do público:** alunos do ensino básico

**Carga horária:** 12h

**EMENTA:** As Artes Visuais oferece uma gama de conhecimento sobre diversos temas que podem ser trabalhados na sua teoria e prática. O curso sobre a street art através do graffiti desenvolverá por meio de atividades, discutir sobre o conceito, contexto histórico, estilos do graffiti, processo criativo dos estilos e criação do painel artístico.

**OBJETIVO GERAL:** Desenvolver uma análise histórica acerca do *graffiti* da forma como ela se configurou no cenário sócio político e cultural, visando a criação de um mural.

### OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- a) Refletir criticamente sobre o *graffiti* enquanto arte e sua afirmação no cenário cultural;
- b) Promover diálogos visuais entre a sociedade e a artes relacionando a temática e contextos;
- c) Expandir o conhecimento sobre a história do *graffiti*;
- d) Elaborar um mural artístico.

### METODOLOGIA:

A metodológica se desenvolverá a partir dos objetivos traçados, apoiada dentro de teoria abordam autores que tratam da street art na manifestação do graffiti, a exemplo de Nicholas Ganz, William da Silva-e-Silva, Johannes Stahl, A autora Anitta Rink Célia Maria Ramos, Bruno Pedro. Posterior, se desenvolverá a etapa prática sobre a abordagem dos temas, aulas teóricas com auxílio de recurso audiovisuais; leituras de textos, seminário e produção criativa com exercícios práticos.

Inicialmente, haverá uma explanação sobre o contexto histórico do *graffiti*, levando em consideração todas as teorias apresentadas por esta pesquisa, para que o assunto

esteja fundamentado em cima de teóricos que estudam o *graffiti* como arte. Abordando a diferença da escrita, “*graffiti* e grafite” para que possam fazer um link com a arte da pré-história e através de apresentação de imagens exemplificar o porquê dizemos que os primeiros *graffiti* são os das pinturas da pré-história.

No segundo momento continua-se com o contexto histórico, porém a abordagem será sobre a origem do *graffiti* oriunda dos guetos Nova Iorquino (USA), apresentando os principais precursores com suas modalidades de estilos, tendo como recurso de imagens dos *graffiti* para uma leitura de obras dos anos 1970 e 1980. Segue-se também com uma abordagem histórica pelo Brasil.

No terceiro momento abordam-se os estilos, o *Tag*, *Throw-up*, *Wild style*, *Personagens* e *3D* que compõem o *graffiti* e esclarecendo como se desenvolvem, mostrando que cada estilo possui características próprias, sua funcionalidade e como podem serem criados.

Um detalhe importante é sempre ter o recurso de imagens para que possam compreender sobre o contexto histórico do *graffiti*, a utilização de imagens de acordo com a época, fator este que contribui para melhor compreensão dos alunos quanto a transformação do *graffiti* a partir das técnicas desenvolvidas pelos grafiteiros.

Quarto momento corresponde à prática, com a divisão da turma em grupos. Será apresentando primeiramente o *spray*, questionando quem já usou tinta aerossol. De acordo com as respostas aplica-se a atividade de controle de traço, esse primeiro contato é essencial, pois a partir dele podemos estabelecer uma noção de quem tem habilidades em manusear o *spray* e alguns fatores como ansiedade, insegurança, e timidez faz com que o traço inicial não seja bem executado, por ser um traço livre de orientação.

Depois se repete o traço novamente com a orientação específica. Após esta etapa, o trabalho continua com as técnicas de preenchimento e criação de efeitos de sombra e luz dentro dos elementos geométricos. Finalizando essa etapa chegará o momento de transpor o esboço prévio para a parede, onde se passa a noção de ampliação do desenho, para que possam aplicar os conhecimentos adquiridos anteriormente e concluir o painel coletivo.

Destaca-se que o repertório artístico e cultural do educando é um forte aliado para adentrar as práticas do *graffiti*, Partindo desta compreensão e posterior a primeira experiência, usa-se como direcionamento de como manusear o *spray*, a aplicação de exercícios de trama em repetição do traço em direções variadas na perspectiva de possibilitar ao educando mais confiança em manusear o *spray*.

Todas as construções das práticas levam-se em consideração técnicas de desenhos aplicadas nos estilos que compõem o *graffiti*. Para que se tenha um resultado satisfatório tanto para o educando e educador, devemos utilizar de outros recursos pedagógicos. Objetiva-se alcançar com este método um aprendizado para que sirva de apoio a outros educadores, pois alguns conteúdos necessitam de uma construção de meios viáveis, e que possa ser realizado não apenas para que já possuem uma experiência, mas para aquele que almeja proporcionar vivências significativas para o educando.

## AVALIAÇÃO

A avaliação se desenvolverá durante o processo ensino-aprendizagem, levando em consideração a participação em sala e interesse, desenvoltura nos trabalhos aplicados e auto avaliação.

Nota Final: Elaboração e apresentação de uma pesquisa de campo sobre os murais de *graffiti* produzido em São Luís.

## CRONOGRAMA

Tabela com o cronograma previsto, pode ser modificado ao longo do período:

AULA	CONTEÚDO
01	Será feita uma exposição acerca do Contexto Histórico do <i>Graffiti</i> : Mundo e no Brasil - explanação sobre o contexto histórico do <i>graffiti</i> , Abordando a diferença da escrita, “ <i>graffiti</i> e grafite”.
02	Exposição sobre o Contexto Histórico do <i>Graffiti</i> : Mundo e no Brasil- abordagem sobre a origem do <i>graffiti</i> oriunda dos guetos Nova Iorquino (USA). Abordagem do Brasil correspondente a: origem e os precursores.
03	Abordagem sobre: Estilos de <i>Graffiti</i> - Tag, Throw-up; Manuseio de spray. Apresentação dos estilos que compõem o <i>graffiti</i> e esclarecendo como se desenvolvem. O primeiro estilo é o “ <i>Tag</i> ” significa assinatura. Estilo “ <i>Throw-up</i> ” composto por letras arredondadas ou quadradas com poucas cores tendo um contraste entre elas. a partir do recurso de imagem é apresentando algumas fotos de trabalhos executados por grafiteiros. Prática dos dois estilos.
04	Abordagem sobre: Estilos de <i>Graffiti</i> - <i>Wild Style</i> ; Manuseio de spray. O “ <i>Wild style</i> ” letras com características entrelaçadas com grau de visualidade difícil. Estudo de degradê de cores, luz e sombra. Uso do recurso da construção da letra para cartaz, posteriormente iniciamos a distorção e criações dos elementos para entrelaçar as letras. Prática do estilo.
05	Abordagem sobre: Estilos de <i>Graffiti Wild Style</i> ; Manuseio de spray. Estudo de degradê de cores, luz e sombra. Estilização e criações dos elementos para entrelaçar as letras. Prática do estilo.
06	Abordagem sobre: Estilos de <i>Graffiti</i> :- Personagens e 3D; Manuseio de spray.

	<p>Personagens que advém dos desenhos de revista em quadrinhos; Criação dos personagens utilizando técnicas de construção dos desenhos universais por meio de (desenho de figura humana, técnicas de ilustrações, a partir daí utilizando referências fotográficas dos mais diversos estilos de personagens criadas no graffiti). Prática do estilo. Pesquisa de campo e bibliográfica os murais de <i>graffiti</i> produzido em São Luís..</p>
07	<p>Abordagem sobre: Estilos de <i>Graffiti</i>- Personagens e 3D; Manuseio de spray. Criação dos personagens utilizando técnicas de construção dos desenhos universais; Desenvolvimento das letras criando caixas para criar o aspecto de profundidade; Efeitos de luz e sombra e perspectiva cria uma ilusão no desenho. Prática do estilo.</p>
08	<p>Abordagem sobre: <i>Graffiti</i> na Atualidade: ocupações de espaços - escolas, instituições privadas e públicas, galerias. Discussão dos textos sobre:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– GIOVANNETTI NETO, B. <i>Graffiti: do subversivo ao consagrado</i>. São Paulo: FAUUSP, 2011.</li> <li>– POATO, S. <i>O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos</i>. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo; Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória; Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006. (Coleção Imaginário).</li> </ul>
09	<p>Abordagem sobre: <i>Graffiti</i> na Atualidade: ocupações de espaços - escolas, Instituições privadas e públicas, galerias, Apresentação da Pesquisa. Discussão do texto sobre:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– POATO, S. <i>O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos</i>. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo; Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória; Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006. (Coleção Imaginário).</li> </ul> <p>Apresentação da Pesquisa de campo e bibliográfica os murais de <i>graffiti</i> produzido em São Luís.</p>
10	Apresentação da Pesquisa de campo e bibliográfica os murais de <i>graffiti</i> produzido em São Luís.
11	Criação do Mural de Graffiti.
12	Criação do Mural de Graffiti.

## BIBLIOGRAFIA

GANZ, N. **Graffiti world: street art from five continents**. Londres: Thames & Hudson Lid, 2004.

GIOVANNETTI NETO, B. **Graffiti: do subversivo ao consagrado**. São Paulo: FAUUSP, 2011.

GITAHY, C. **O que é Graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

POATO, S. **O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos**. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo - Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória- Laboratório de Estudos do Imaginário - Coleção imaginário. 2006.

RAMOS, C. A. **Grafite, Pichação e Cia**. São Paulo: Annablume, 1994.

RINK, A. **Graffiti: intervenção urbana e arte**. Curitiba: Appris, 2013.