

# DA RUA PARA O MUSEU: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA REPRESENTAÇÃO DO GRAFITE NA CIDADE E DE SUA INTRODUÇÃO NO ESPAÇO DO MUSEU A PARTIR DA EXPOSIÇÃO *TEC: URBANA*

FROM THE STREETS INTO THE MUSEUM: AN EXPLORATION OF THE REPRESENTATIONS OF GRAFFITI IN THE CITY AND ITS ARRIVAL INTO THE MUSEUM SPACE IN REGARDS TO THE EXHIBITION *TEC: URBANA*

## **Giovanna Barreiros Caricati**

Liberal Arts, University of Leeds.

*E-mail:* giovanna.burgundy@gmail.com

## **Igor Alves Dantas de Oliveira**

Doutor em Educação Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Professor de Relações Internacionais da Fundação Armando Alvares Penteado (Faap).

*E-mail:* iaoliveira@faap.br

**Resumo:** Este artigo procura debater a presença do grafite no espaço urbano e sua utilização como uma arte política de contestação, resistência e pertencimento. Para além de uma pesquisa bibliográfica, este texto conta com a contribuição do artista argentino Tec, que aceitou participar de uma entrevista sobre o tema no Salão Cultural do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado, local onde estava expondo algumas de suas obras. O artigo avalia a entrada do grafite no espaço museológico como forma de reafirmá-lo como obra de arte, do mesmo modo que credencia o artista de rua, combatendo, desse modo, o preconceito e a resistência ainda encontrados contra essa forma de arte.

**Palavras-chave:** Tec. Grafite. Cidade. Museu. Educação.

**Abstract:** This article aims to discuss the presence of graffiti in the urban space and its function as a political tool utilized for transgression and social inclusivity. Beyond a biographical study, this text is sustained by the contributions of the Argentinian artist Tec, who was interviewed about the subject in the Salão Cultural do Museu de Arte Brasileira (the cultural establishment of the Museum of Brazilian Art) located within Fundação Armando Alvares Penteado, a space wherein he exhibited his pieces. The article considers

the implications of graffiti's arrival within museological spaces, analyzing this relocation as a form of asserting the practice as an artform, as well as accrediting the street artist, as an attempt to challenge the negative connotations which continue to be associated with the artform. This text also reflects on the inherent differences in the consumption of the art work in the streets and alternatively, within the museum.

**Keywords:** Tec. Graffiti. City. Museum. Education.

## O GRAFITE E O ESPAÇO URBANO

A cidade de São Paulo é uma das maiores e mais populosas metrópoles do mundo. Quando olhamos para cidade, a visão panorâmica é repleta de arranha-céus, com uma arquitetura bruta poluindo o horizonte e manchando o ambiente de cinza. Por isso, estando em um ambiente metropolitano tão mecanizado, podemos imaginar que a realidade paulistana se dá em um mundo sem cor. Por entre essa densa camada de concreto, a vida se faz presente em todo canto, por vários caminhos, conseguindo forçar-se além do anonimato industrial que faz parte de um intenso espaço metropolitano. Talvez a manifestação mais visual da vida na cidade e o emblema mais dominante dos seus habitantes sejam os pingos e traços coloridos que enfeitam até mesmo as construções mais sombrias e pálidas: o grafite da cidade.

A presença do grafite em São Paulo é uma característica realmente marcante, quase impossível de não ser percebida. A cidade é o retrato de um encontro com uma variedade de artes de rua em toda esquina e por boa parte de sua superfície. Um dos artistas que souberam fazer da cidade de São Paulo o seu ateliê foi o grafiteiro argentino Tec que possui obras espalhadas por vários cantos da cidade.

Na tarde de 28 de setembro de 2022, tivemos a oportunidade de recebê-lo para uma conversa no Salão Cultural do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (Faap), local em que estava exposta sua primeira exposição solo intitulada *Tec: Urbana*.

A entrevista, que durou cerca de 30 minutos, foi gravada em áudio e pode ser encontrada na plataforma do YouTube pelo *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=-J27ec27Nwml>. Nesse encontro, conversamos com o artista sobre a importância do grafite como expressão de arte urbana, as diferenças entre a arte de rua e a arte inserida no museu, a entrada no grafite no espaço museológico, o diálogo da arte com a cidade, entre outros assuntos.

Nascido na cidade de Córdoba, na Argentina, Tec deixou sua cidade natal aos 15 anos rumo a Buenos Aires, onde se conectou com o mundo artístico pela primeira vez quando começou a grafitar paredes por toda a capital argentina. Depois de formado em Design Gráfico pela Universidade de Buenos Aires, seguiu com sua arte muralista

tanto em Córdoba quanto em Buenos Aires, até ganhar reconhecimento e ser convidado a expor em alguns museus. Tec passou a morar em São Paulo onde se encontra até hoje e segue chamando a atenção com seus *designs* inovadores e ângulos inusitados, e realizando mostras e obras de grande escala no asfalto, nos muros e nas empenas dos mais variados bairros da cidade. Entre suas obras mais interessantes presentes em São Paulo, podemos destacar os desenhos no asfalto das ruas do bairro de Perdizes e a obra intitulada *Cegueira*, presente em uma empena que pode ser vista do Elevado Presidente João Goulart, conhecido popularmente como “Minhocão”.

Na conversa que tivemos com Tec, umas das questões comentadas pelo artista foi sua relação com a cidade de São Paulo. Para ele, uma das características mais especiais da cidade está no fato de que, durante uma simples caminhada pelas ruas, é possível ser surpreendido pela quantidade de arte espalhada por todos os cantos. Quando a arte é inextricável do seu ambiente, não é preciso desviar do seu caminho para encontrar a arte – a arte encontra você. É um grande privilégio ter a possibilidade de fugir de sua monótona rotina da vida e se surpreender, simplesmente por olhar para cima quando estiver mexendo no celular e se deparando com uma imensa obra de arte. É um grande privilégio, comentou Tec, se comover pela arte toda vez que se anda pelas ruas e ser capaz de encontrar “um momento de apreciação” em uma cidade em que a construção é tão “violenta” e “assustadora”. Toda experiência e cada momento nesse universo tornam-se verdadeiramente “únicos”. Vale ressaltar, conforme explica John Dewey (2010, p. 109), que “a experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver”. Dessa maneira, a arte urbana, uma veia de cor entrelaçada no meio da vastidão cinzenta da metrópole, torna-se um elemento crucial e indispensável ao enriquecimento da experiência do ser humano na cidade. A ausência da arte e da cor no ambiente urbano favorece a percepção de uma cidade monótona onde não existe nenhuma novidade a se esperar, transformando a cidade em apenas um obstáculo a ser superado. Como analisa Richard Sennett (2014, p. 16), “transformado em um simples corredor, o espaço urbano perde qualquer atrativo para o motorista, que só deseja atravessá-lo e não ser excitado por ele”.

Notavelmente, nesse meio urbano dominado por suas construções arquitetônicas, o grafite é uma afirmação da presença humana na cidade e se manifesta como um sinal de vida vigoroso. Como expressado por Robson José Romano Silva (2014, p. 35-36), “muito se fala sobre São Paulo ser a locomotiva do Brasil”, o que nos faz pensar sobre a cidade como “uma imensa máquina”. Ele afirma que “as aparências urbanas extremamente acinzentadas e com ângulos retos” de São Paulo são, na verdade, “lugares que convidam aquele que tem um olhar artístico a estampá-las com vida” (Silva, 2014, p. 35-36). Por conta disso, conclui que “a maior força dessa cidade, o que a faz há muito

tempo percorrer os trilhos do crescimento cultural, são os condutores dessa tal locomotiva. O elemento humano é o maior bem de São Paulo” (Silva, 2014, p. 35-36).

A descrição dos cidadãos de São Paulo como “condutores” da cidade que é feita por Silva (2014) serve como uma dedução valiosa da posição do ser humano em relação ao ambiente em que vive: seu papel não é meramente passivo em relação à experiência ao seu redor, mas sim sua existência possui um significado de participante ativo e construtor de sua sociedade. Kevin Lynch (2011, p. 2) retrata essa condição a partir da seguinte reflexão:

A cidade não é apenas um objeto percebido (e talvez desfrutado) por milhões de pessoas de classes sociais e características extremamente diversas, mas também o produto de muitos construtores que, por razões próprias, nunca deixam de modificar sua estrutura. Se, em linhas gerais, ela pode ser estável por algum tempo, por outro lado está sempre se modificando nos detalhes.

Enquanto as pessoas e a cidade podem ser compreendidas como duas entidades separadas que simplesmente coexistem, Lynch (2011) e Silva (2014) parecem concordar que os limites que distinguem esses dois são inegavelmente incertos. Essa ideia ganha um novo significado simbólico quando consideramos a presença da arte urbana na cidade. Uma vez que ela é uma prática centrada na inscrição das histórias pessoais, experiências e visões de mundo no puro concreto das paredes das construções, o grafite, mais especificamente, captura a reconciliação entre o ser humano, a sociedade e o espaço em que habita de forma incisiva. Como resultado, a cidade não é uma força comandante isolada que influencia a experiência do indivíduo, tampouco é meramente um quadro vazio a ser ilustrado com a imaginação humana; em vez disso, podemos ver um processo simbiótico em que a posição do ser dentro da cidade e sua experiência dela inspiram a arte a qual contribui para construção e contínua reconstrução da cidade como um todo.

Desse modo, um espaço urbano que seja repleto de grafite, eventualmente, deixa de ser um mecanismo fixo e impessoal, e se transforma, refletindo seus moradores, em uma entidade que vive e respira, uma obra de arte em si com a humanidade em sua essência. Como analisado por Lynch (2011, p. 1-2): “Os elementos móveis de uma cidade, em especial as pessoas e suas atividades, são tão importantes quanto as partes físicas estacionárias. Não somos meros observadores desse espetáculo, mas parte dele; compartilhamos o mesmo palco com os outros participantes”.

Compreendendo o grafite como uma forma de expressão pessoal e coletiva, a qual é usada para comunicar a diferente experiência vivida do artista com o resto da

sociedade, fica evidente que essa arte não tem um mero papel estético, mas por natureza é um fenômeno político. Esse ramo político do grafite volta às suas raízes quando primeiramente começou a surgir na Europa nos anos 1960 e mais lembrado nas ruas de Nova York nos anos 1970, quando as pessoas de comunidades marginalizadas – que majoritariamente eram sujeitas a morar na rua – começaram a usar o grafite como um veículo de protesto social contra a opressão e quebra dos direitos humanos que eram forçados a suportar. Will Gompertz (2012, p. 412) indica que foi nesse período, entre 1960 e 1970, “quando cidades como Nova York e Paris (e, notoriamente, o Muro de Berlim no início dos anos 1980) tornaram-se a tela para uma geração de artistas não legalmente autorizados da guerrilha visual, que a noção de arte de rua começou a ganhar força”.

O fato de que esses trabalhos de arte começaram a ser produzidos em espaços públicos não somente fez o protesto ser acessível para todas as pessoas, inclusive as mais socialmente desprivilegiadas, como também significou que todos que habitassem o espaço urbano seriam confrontados por essas imagens e mensagens, e receberiam um ultimato para reconhecer esses problemas discutidos. Como um meio de comunicação que era capaz de direcionar a atenção das massas ao encontro dessas questões sociais, o grafite não serviu somente para a demanda de mudanças na sociedade, mas também carregava o potencial de alterar as atitudes das pessoas por desafiá-las a ter outra visão. Por conta disso, a arte urbana tomou um significado instrumental para atingir reformas sociais. A atitude política do artista urbano é também comentada por Giulio Argan (1995, p. 221):

O fato é que o artista [...] não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas. A economia do consumo, a tecnologia industrial, os grandes antagonismos políticos que delas derivam, a disfunção do organismo social, a crise da cidade, são realidades que não se pode ignorar e com relação às quais não se pode deixar de tomar [...] uma posição.

O grafite surge no Brasil nos anos 1980, carregando conotações políticas parecidas com as artes urbanas de Nova York. Muito do grafite criado nessa época foi uma resposta direta à repressão vivenciada sob a ditadura militar, como um meio de expressar a revolta contra esse regime governamental autoritário. Durante esse tempo, as pessoas eram pressionadas a ficar em casa e eram dirigidas para longe dos espaços públicos, porém a criação de artes nas ruas foi um ato adicional de resistência contra essa repressão.

Desde então, o grafite continua sendo um método significativo de manifestação social no Brasil, um país que, apesar de ser lar de uma eclética coleção de artes que

refletem a abundância de talentos criativos da população, também é uma terra em que a desigualdade social é onipresente. Em São Paulo, esse dualismo tem uma maior intensidade, visto que a sua população é composta de uma vasta diversidade social e étnica, das quais realidades contrastantes coexistem e operam em um mesmo espaço. Por um lado, essa concentração de diferenças culturais, que cultivam modos diferentes de enxergar o mundo, inspiram formas distintas de expressão por toda a cidade. Por outro lado, a forte dissimilaridade entre cada um na cidade também reflete uma abundante desigualdade social que sufoca a metrópole; a condição social das pessoas não varia somente de bairro para bairro, mas, preocupantemente, de rua para rua. Como afirma Jane Jacobs (2000, p. 414), “Ao lidarmos com as cidades, estamos lidando com a vida em seu aspecto mais complexo e intenso”. Nesse sentido, como estabelecido previamente, se arte urbana for interpretada tanto como uma forma de protesto social como uma celebração da arte e da vida, entendemos o porquê de o grafite ter uma presença tão ilustre na cidade de São Paulo.

Com o entendimento da composição social do Brasil, especificamente a de São Paulo, o valor simbólico do grafite e, particularmente, a sua importância como um instrumento de integração social ficam evidentes. Somente no contexto da precariedade social que começamos a compreender como a “arte poderia servir como um meio de inclusão das populações mais carentes” (Silva, 2014, p. 40). Em uma cidade onde todos os habitantes pertencem a diversos mundos próprios, a rua se torna o único espaço físico e metafísico comum para todos nós. Ela torna-se o único espaço em que nossos caminhos, nossas realidades, irão se cruzar e entrar em contato uma com a outra, e torna-se o único espaço em que cada um de nós, nas próprias rotas e distintas jornadas, pode reconhecer a existência uma da outra, nem que seja por um momento.

Por meio da arte de rua, até mesmo as pessoas mais negligenciadas possuem a liberdade de compartilhar pensamentos e emoções diante de uma multidão imensa e variada de pessoas, e a cidade é transformada numa plataforma em que essas diferentes visões do mundo podem ser comunicadas e acessadas por todas as pessoas. Conseqüentemente, a expressão de si por meio do grafite em uma cidade como São Paulo é uma forma indispensável de se sentir visto, se sentir escutado e se sentir representado em um universo tão vasto e sem limite. É sobre se sentir parte desse universo e ter um verdadeiro sentimento de pertencimento dentro de algo infinitamente maior que nós mesmos. Enquanto a arte é usada para compartilhar um pedaço de si mesmo com o resto da sociedade, ou até mesmo para ser consumida, com ou sem a intenção de entrar na realidade de outro alguém, o grafite, assim como a rua a que pertence, transforma-se em um ponto de união, de conexão e, talvez, até de empatia. Jacobs (2000, p. 414), nesse sentido, faz uma poderosa afirmação:

Precisamos da arte, tanto na organização das cidades quanto em outras esferas da vida, para ajudar a explicar a vida para nós, para mostrar-nos significados, esclarecer a interação entre a vida de cada um de nós e a vida ao nosso redor. Talvez precisemos mais da arte para nos reassegurarmos de nossa humanidade.

Pode-se deduzir que a produção da arte de rua está intimamente interligada a uma demarcação de espaço; não somente para marcar presença, mas também para proclamar o pertencimento a esse espaço.

Porém, se a arte for compreendida como uma expressão – e sobretudo uma reflexão – humana, de sua vida, de suas ideias e de suas experiências, então o grafite não é somente uma afirmação da existência humana dentro daquele ambiente, mas é, acima de tudo, uma afirmação da existência humana em si, independentemente da forma que essa existência possua. Esse fato é uma demonstração da capacidade que o grafite tem de empoderar indivíduos que tiveram sua humanidade negada e sua existência minimizada e marginalizada dentro de sociedades desiguais e violentas como no caso da cidade de São Paulo. Essa situação não é exclusivamente paulistana. As grandes metrópoles do mundo parecem sofrer de problemas sociais e urbanos bastante semelhantes.

O grafite, como forma de expressão, pode ser utilizado por um indivíduo não somente para afirmar o próprio valor na sociedade, mas também para afirmar o seu valor como ser humano. Ele forja uma importante conexão entre a arte de rua, o desenvolvimento e a consolidação da identidade pessoal. Para Silva (2014, p. 24), o grafite reflete a natureza política da comunicação nas cidades “onde se desenrolam contendas de ordem simbólica em muros, transportes públicos ou em patrimônios ou imóveis como instrumentos para a afirmação de identidades, marcação territorial ou, simplesmente, proclamação de existência livre”.

Enquanto o grafite é utilizado estética ou politicamente pelo desenvolvimento coletivo da sociedade ou pelo desenvolvimento pessoal de si, essa arte claramente possui um grande potencial de elevar as experiências individuais dentro da cidade. Entretanto, desde sua primeira aparição nos anos 1960 até a sua proliferação dentro das cidades contemporâneas do globo, o grafite foi e, em alguma medida, continua sendo percebido como um tipo de arte inferior e marginalizada, tendo até mesmo questionadores mais ferrenhos que contestam a descrição do grafite como uma forma de arte. Por arte ser, em sua natureza, um fenômeno subjetivo, a categoria de arte, mais especificamente, o que deveria ou não ser considerado arte, é um tópico que é suscetível cada vez mais a escrutínios e debates. Apesar das tentativas persistentes de definir essa categoria, a “arte” permanece assombrada por uma ambiguidade insolúvel; como

expressado por Gombrich (2012, p. 15), “nada existe realmente a que possa dar o nome Arte”.

Isso apresenta muitos problemas quando consideramos o *status* do grafite na sociedade, sobretudo porque o grafite, por conta do contexto em que é produzido e exposto, e, o mais importante, por conta de quem o produz, varia de forma extensa do que tradicionalmente é considerado arte. Enquanto o âmbito das artes tem sido historicamente dominado por prestigiosos artistas, cujos trabalhos ocupavam paredes de museus para serem consumidos somente por espectadores de classes altas, o grafite, em uma oposição direta, toma espaços públicos e é historicamente associado com artistas de uma classe social mais baixa. Atualmente, criadores do grafite variam de artistas renomados a pessoas comuns, e o grafite em si pode ser consumido por qualquer pessoa que ocupe o espaço público. Assim, enquanto o mundo da arte tem sido historicamente conhecido como um reino exclusivo e elitizado, o grafite se prova mais acessível do que a arte tradicional, tanto no senso da sua criação quanto no consumo. Douglas Crimp (2005, p. 226), ao perceber o papel da arte de rua para além da dimensão estética e da marginalização da produção artística urbana das minorias, questiona:

Onde é possível encontrar uma análise da obra das feministas e das minorias, cuja marginalização pelas instituições artísticas transformou-se em um importante ponto de partida para a criação de práticas alternativas? Onde estão mencionadas as intervenções diretas que os artistas fazem em seus ambientes sociais locais? Onde, em suma [...], podemos tomar conhecimento da crítica política que tem sido uma força importante da arte recente?

A discriminação contra a arte de rua e, especificamente, contra o grafite se dá pelo fato de suas raízes serem politicamente subversivas e transgressivas, forjando assim uma associação da arte de rua com o vandalismo e a criminalidade. Apesar de esse ser um argumento raso, isso não só distancia o grafite do conceito de arte tradicional, como também gera um julgamento perante as pinturas retratadas pela cidade. De fato, no Brasil, o termo “grafite” é interpretado, por vezes, como um sinônimo de “pichação”, uma palavra que diretamente implica uma forma de depredação criminosa de uma propriedade pública segundo a Lei nº 9.605/98, “que penaliza o ‘criminoso’ a detenção de três meses até um ano com multa para quem pichar, grafitar ou, de alguma forma, profanar edificações ou monumentos urbanos” (Silva, 2014, p. 23). Apesar de Silva (2014, p. 28) ser capaz de diferenciar claramente o grafite da pichação, propondo, por exemplo, que a pichação “às vezes tem como objetivo nada mais que a demarcação de



território por grupos” e que composto por “mais comumente letras estilizadas do que representações diversas em imagens mais elaboradas”, a variedade de tipos e formas que tanto o grafite como a pichação podem assumir significa que, em muitos casos, as duas são indistinguíveis.

Do mesmo modo, Carlos Matuck (2013, p. 96) explica:

O fechamento se reforça quando se opõe o graffiti a pichações, com a criminalização destas como vandalismo e a pendência entre aqueles e o poder executivo frente ao patrimônio público ou, ainda, a avença entre partes, ambas privadas. [...] hoje, “graffiti” se diz tanto de letras quanto de figuras e ornamentos que se aplicam a algo pronto e que não se discriminam como técnicas, pois podem ser pintados, gravados, até mesmo colados como papéis. As fronteiras entre eles não se delineiam: há letras imbricadas em figuras e figuras, em letras, saindo umas das outras, umas justapondo-se a outras, umas compondo-se com outras e, além, o acaso a agenciar no admirável dessas conjunções, desde que umas não atropelem as outras, o que se deve à obediência dos grafiteiros a uma ética análoga à das profissões e corporações.

O fato de o grafite ser criado nas ruas, em vez de ser mantido sob ambientes controlados e protegidos, é uma outra característica responsável por sua marginalização. Como descrito por Silva (2014, p. 76), “longe da preservação dada às obras de arte oficial, ele é, por essência, fugaz, sujeito às mutações do edificado e a qualidade das superfícies exteriores e depende do clima e das agressões de transeuntes e autoridades”. Isso significa que o grafite é suscetível ao risco de danos constantes, tanto por deterioração natural como por modos mais diretos de formas de violação e modificação, como serem pintados por cima ou apagados. Diante disso, o grafite sempre flerta com o efêmero. De qualquer forma, essas condições fazem com que várias artes de rua aparentemente estar abandonadas e negligenciadas. A falta de conservação serve como uma indicação direta de essas formas de expressão serem menos valiosas e respeitadas do que obras reverenciadas em museus.

Devemos considerar que as diferenças entre o grafite e a arte tradicional não estão somente presentes em relação aos seus criadores e ao espaço em que são exibidos, mas também na maneira como são consumidos. Devido à imensidão metropolitana configurada em São Paulo, especialmente pela abundância de estradas e vias, a cidade deixa de ser um espaço para que pedestres as pessoas possam acessar todos os segmentos a pé e se transforma em uma cidade para automóveis. Para Sennett (2014, p. 17), “o espaço tornou-se lugar de passagem, medido pela facilidade com que dirigimos

por ele ou nos afastamos dele. A imagem do espaço urbano arraigada a esses poderes de movimento é necessariamente neutra”. Por conta dessa inacessibilidade para o pedestre, esses espaços da cidade acabam ficando escondidos, inexplorados e de fato acabam, nas palavras de Nelson Peixoto (2009, p. 397), “transformando-se em terra de ninguém”.

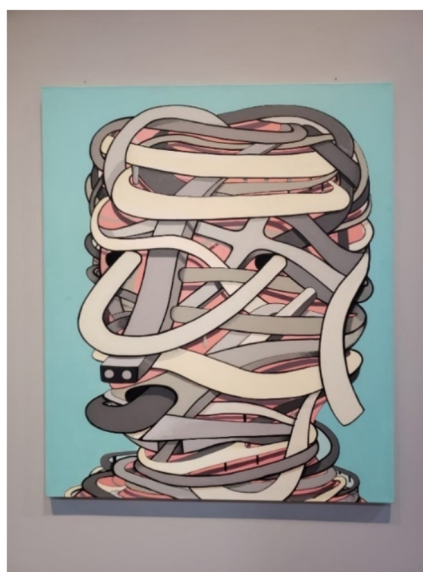
Em nossa conversa com Tec, o artista também comentou a questão da segurança em São Paulo. Para ele, a sensação de insegurança deriva de vários problemas sociais implícitos na cidade, e isso não somente limita a área de acesso das pessoas, como também desincentiva a população de ocupar esses espaços públicos, encorajando, inclusive, a permanecer em ambientes internos. Ele identifica que em São Paulo existe uma dualidade entre uma cidade “lindíssima”, mas igualmente uma cidade muito “violenta”, e essa falta de segurança sentida pelos pedestres impede o contato da população com essa beleza que existe ao redor.

Em uma tentativa de se manter segura, a maioria da população acaba optando por usar transportes públicos ou carros como uma melhor alternativa do que caminhar pelas ruas. Isso significa que o contato mais frequente que as pessoas têm com a cidade e as suas artes é olhando através das janelas de um veículo em movimento. A visão de qualquer grafite dessa maneira será distanciada e passageira. Em vez de serem capazes de olhar para arte de perto e apreciar o trabalho presente em sua frente, as pessoas são impossibilitadas dessa oportunidade, e, portanto, o consumo do grafite se torna uma atividade instantânea e apressada. Esse contato distante e sobretudo impessoal é confrontado por Lucy Huskinson (2021, p. 49), que conclui que, “por um lado, somos compelidos a nos identificar com a ‘intensidade’ de seus ‘detalhes’ e sua ‘atividade’ e, por outro, com seu ‘infinito’ e ‘amorfo’ ‘anonimato da distância”.

Todavia, precisamos considerar que esse “anonimato da distância” que Huskinson (2021) identifica em relação à experiência que as pessoas têm com o grafite não é meramente causado por fatores físicos, como a inacessibilidade de certos espaços, mas também é gerado pela falta de atenção das pessoas quando se movimentam pela cidade. Tec então propõe que, quando se mora em uma metrópole como São Paulo, é, de fato, muito raro conseguir escapar do sentimento de que você está “no meio de uma confusão urbana”. Ele reconhece que talvez o estado mais universal de “uma cabeça urbana” seja o caos englobado em todo momento e em todo dia; as pessoas ficam completamente imersas em uma movimentação apressada, agitada e sobrecarregada, fato inevitável em um grande espaço urbano. Suas descrições são poeticamente retratadas por meio do seu grafite intitulado *Cegueira* situado no Minhocão, em São Paulo, que ilustra o contorno de uma cabeça composta por uma coleção de ruas que são caoticamente entrelaçadas uma sobre a outra. Em sua exposição no Museu de Arte Brasileira da Faap, Tec apresentou algumas obras que se assemelham a essa obra, retratando a mesma

condição frenética e caótica que nos impede de apreciar calmamente a cidade, como na imagem a seguir.

**Figura 1:** *Rosé is not champagne*, 2016. Pintura acrílica sobre tela



**Fonte:** Acervo dos autores.

Essa representação é também discutida por Richard Sennett (2014, p. 17), que chega à seguinte conclusão:

Navegar pela geografia da sociedade moderna requer muito pouco esforço físico e, por isso, quase nenhuma vinculação com o que está ao redor [...]. O viajante, bem como o telespectador, vivencia o mundo como uma experiência narcótica; o corpo se move de maneira passiva, anestesiado no espaço, para destinos estabelecidos em uma geografia urbana fragmentada e descontínua.

Sennett (2014) reconhece que, por serem consumidos pela vida moderna na cidade, os indivíduos facilmente se encontram perdidos em uma “experiência narcótica” que gera um estado perpétuo de distração e falta de atenção em relação ao entorno. Enquanto as pessoas se movimentam de forma frenética de um lugar para outro, desesperadas para chegar ao próximo destino, elas possuem pouco tempo para atentamente observar o que está acontecendo no ambiente, para admirar as imagens, mensagens e cores que passam pelo caminho. Como observado pelo Gombrich (2012, p. 8-9), “A facilidade de percepção também concorre para o aborrecimento que é

causado por tal monotonia. Quando o esperado acontece em nosso campo de visão, deixamos de prestar atenção, e o arranjo afunda sob o limiar de nossa consciência". Enquanto a acessibilidade do grafite enriquece a vida diária das pessoas por romper com a monotonia unicolor da cidade, ele próprio torna-se, sistematicamente, parte dessa rotina e, com isso, pode passar a perder aquela fascinação e aquele apelo inicial, deixando as pessoas indiferentes perante o encontro dessas obras de arte por volta da cidade. Como Gombrich (2012) identifica, tornar-se acostumado a algo no ambiente não só significa que ele começa a perder o encanto, mas também começa rotineiramente a passar despercebido. Conforme Dewey (2010, p. 136) explica, "quando somos apenas passivos diante de uma cena, ela nos domina e, por falta de atividade de resposta, não percebemos aquilo que nos pressiona. Temos de reunir energia e colocá-la em um tom receptivo para absorver".

Desse modo, quando passamos por uma mesma arte dia após dia, sem dedicar a devida atenção para interpretá-la, começamos a não mais registrá-la, porque ela se transforma em apenas mais um elemento da paisagem urbana, até que, eventualmente, sumirá dentro do concreto.

Contudo, as pessoas não são tão suscetíveis à perda de sensibilidade a trabalhos de arte que ficam expostos em museus, porque o ato de ver essas peças se torna ativo e cerimonioso, por não ser algo comum e corriqueiro e, logo, não fazer parte do dia a dia, enquanto a consumação da arte de rua é sobretudo mais passiva e está presente constantemente. Em adição, os museus são espaços solenemente dedicados à exibição e observação da arte, enquanto as ruas são espaços que não possuem o mesmo objetivo artístico; então apreciar a arte que pertence a esses espaços, para muitos, não é a prioridade. Isso significa que, em museus, a atenção das pessoas tende a ser mantida somente nas peças de arte; na rua, a arte não é consumida sozinha, mas é experienciada subliminarmente, sendo, por vezes, apenas uma pequena participação na trajetória total das pessoas. Sobre a origem dos museus, Crimp (2005, p. 197-198) aponta:

O museu, compreendido de maneira reducionista como a instituição que somente abriga uma coleção, sempre esteve, portanto, simplesmente ali como a resposta "natural" às "necessidades" do colecionador. Apesar do fato de o museu ser uma instituição que emergiu com o desenvolvimento da moderna sociedade burguesa, os historiadores da cultura vão buscar suas origens, juntamente com as do ato de colecionar, nas "épocas imemoriais".

Mesmo que o grafite continue a ser uma forma de expressão artística que luta para ser reconhecida perante as artes tradicionais na sociedade contemporânea, sua imagem mudou consideravelmente nas recentes décadas desde sua primeira aparição nas ruas. Para Gompertz (2012, p. 412), “a arte de rua tornou-se uma presença familiar e cada vez mais bem acolhida em ambientes urbanos no mundo todo”. Sob o pós-modernismo, o grafite começou a ser celebrado por sua fluidez, diversidade e rebeldia, tornando-se cada vez mais uma prática aceita, respeitada e legítima. No Brasil, essa evolução é claramente exibida pelas mudanças legais que foram executadas recentemente, sobretudo a descriminalização do grafite em 2011; de acordo com a legislação revisada, “não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público mediante manifestação artística” (Silva, 2014, p. 26). Essas mudanças legais que reconhecem a prática do grafite como uma forma de “valorizar o patrimônio público” de forma autoral estabelecem uma distinção entre o grafite e a pichação, e, portanto, são indispensáveis para desafiar os preconceitos que as pessoas ainda carregam sobre a arte urbana. Assim que o grafite se tornou autorizado, muitos artistas de rua foram convidados e encorajados a participar de projetos oficiais para “embelezar as cidades”, e esses movimentos refletem uma nova perspectiva do grafite como uma convenção estabelecida e legítima (Silva, 2014).

## **O GRAFITE NO ESPAÇO MUSEOLÓGICO**

Além de o grafite ser uma forma de arte que está sendo mais abertamente aceita, ainda resta uma polêmica controversa perante a inclusão do grafite em exposições dentro de museus e galerias, porque a importância simbólica do grafite está intimamente conectada com o contexto em que ele é produzido. Como problematizado por Silva (2014, p. 92), o grafite tem “definições diferentes quando visto na rua, em paredes e muros, e quando é exposto em galerias de arte”. Mudar o contexto do grafite também significaria a mudança das formas como as pessoas o experienciam e consomem.

Na exposição de Tec no Museu de Arte Brasileira, o artista produziu, dentro do museu, um mural gigantesco como se este fosse um grande espaço da cidade a ser preenchido com seus desenhos.

**Figura 2:** Mural na exposição *Tec: Urbana* no Museu de Arte Brasileira, na Faap, 2022



**Fonte:** Acervo dos autores.

Ao falar sobre o seu trabalho, ele considera as vantagens de realocar o grafite dos seus espaços urbanos para contextos diferentes da rua, como dentro de museus e galerias. Tec confirma que a realocação das artes de rua para espaços fechados e protegidos tem uma significativa implicação para o próprio artista, para a arte em si e para o modo como as obras são contempladas. Ele reconhece que expor simbolicamente o grafite em um museu é uma forma de legitimar o trabalho e o artista. Enquanto a arte urbana tem sido historicamente excluída do mundo artístico, a sua presença nesse diferente espaço serve como uma afirmação poderosa de que o grafite é de fato uma obra de arte e que os seus criadores são de fato artistas. Assim, trazer a rua para dentro do museu demonstra um ato politicamente subversivo e significativo, porque ele, de forma forçosa, rompe com o tradicionalismo que assombra as concepções sobre o que é a arte de fato e quem é convidado a estar nesse meio. Nas palavras de Crimp (2005, p. 261), “quando se pensa a arte como algo naturalmente alojado num museu, uma instituição do Estado, se está a serviço de uma estética idealista e não de uma estética materialista. Quem tem acesso? Que tipo de acesso? E acesso a quê, exatamente?”. Desse modo, a presença da arte urbana e de artistas como Tec nos espaços museológicos torna-se um ato de revisão dos espaços que antes eram exclusivos das elites, abrindo-os para incluir agora as artes consideradas marginais com os artistas que, por sua vez, eram antes desprezados.

Sobretudo, é uma afirmação que tanto o artista como sua arte possuem um valor e pertencimento nesse espaço. Como explicado por Silva (2014, p. 13), o grafite no museu pode “ser considerado uma forma de comunicação e reconhecido como arte pela

sociedade, demolindo preconceitos e levando a um maior aprofundamento sobre suas peculiaridades”. Aqui, Silva (2014) também expõe que, dentro do museu, as pessoas conseguem “se aprofundar” na arte e aprender sobre os contextos da arte e do artista, o que não seria facilmente acessível na rua. Isso ocorre porque, na rua, somos forçados a depender de nossas interpretações do trabalho, e o museu providencia uma plataforma em que os artistas conseguem comunicar os contextos do trabalho, dando oportunidade para que os espectadores aprendam e entendam as reais ideias e motivações do artista para essa obra, bem como materiais e técnicas utilizados em suas produções. Como resultado, nossas experiências com a arte tornam-se mais íntimas, enquanto, sem o contexto, nossa interpretação da arte é deduzida com base somente na estética da imagem, inevitavelmente sendo mais superficial.

No museu, a experiência de observação é mais íntima não só por conta de acessar o contexto da arte, mas também porque o espaço permite que as pessoas consumam a arte atentamente. O espaço, por ser um lugar dedicado somente à apreciação da arte, encoraja as pessoas a permanecer e tornar-se espectadoras ativas dessa arte e não somente consumidoras passivas. O ambiente calmo com o ar reflexivo do museu nos oferece um descanso do ambiente caótico que é a rua e promove uma oportunidade de desligarmos a nossa “cabeça urbana” e nos sentirmos presentes no momento, com o que estamos admirando. Podemos finalmente dedicar a esses trabalhos a nossa inteira atenção e a apreciação que eles merecem.

Além de todas essas vantagens que o museu provém para legitimar essa forma de arte, é possível argumentar que muitas características do grafite, sobretudo aquelas que o tornam tão único e especial, não podem ser replicadas no ambiente do museu e, portanto, são perdidas quando realocadas para esses lugares. Por exemplo, como identificamos anteriormente, a criação de arte nas ruas é um ato subversivo, então, quando essa arte é aceita em espaços mais formais como museus, ela torna-se mais refinada e perde “o seu caráter mais forte, de contestação, transgressão e insubmissão” (Silva, 2014, p. 1). Ademais, existe uma preocupação em relação à elevação do patamar artístico da arte urbana por ela tornar-se elitista e exclusiva. Enquanto a arte de rua é por natureza uma forma de expressão inclusiva por conta de sua acessibilidade a todos, a sua disponibilidade é rompida dentro dos museus, que continuam sendo lugares exclusivos não somente porque são fechados, mas também porque são espaços, apesar de todos os esforços despendidos, ainda elitizados dentro do contexto brasileiro. Com isso, esses espaços correm o risco de excluir pessoas provenientes de comunidades marginalizadas, as quais foram figuras pioneiras do movimento do grafite.

Muitos acreditam que o grafite, com seu caráter tão fluido, é incompatível com o espaço do museu. Vários artistas, expressa Crimp (2005, p. 254-255), “buscam novos públicos e tentam construir uma práxis social fora dos limites do museu”. O autor

interpreta o espaço do museu como um ambiente que “limita” a liberdade dos artistas urbanos e acaba diminuindo o potencial das artes de rua. Ideias semelhantes são discutidas por Tec em sua análise da essência efêmera do grafite. Ele reconhece que o grafite é um fenômeno dinâmico, suscetível a mudanças e a ser pintado e apagado a todo momento.

Tec diz que podemos conceber essa efemeridade como um símbolo da singularidade do grafite, em que não só a arte é única, mas também o momento em que vemos o espetáculo possui essa mesma significância. Saber que o grafite não vai sempre estar ali potencializa o nosso contato com a arte e nos encoraja a apreciá-la naquele momento. Isso, explica Tec, torna esse momento em que nos encontramos diante de uma obra de arte na rua ainda mais especial. Considerando essas questões e implicações de sua realocação das obras de rua, Tec conclui que, apesar de ser importante expor o grafite em lugares tradicionais como museus, o museu jamais deveria substituir a rua; de certa maneira, o grafite deixa de ser a forma de expressão tão especial quando ele é retirado do seu contexto original.

Como conclusão desse raciocínio, Tec sugere que, antes até de chegarmos ao museu, já criamos ideias e expectativas do que vamos encontrar, talvez por já sabermos algo sobre o artista, sobre as peças ou sobre a exibição, ou seja, na maioria das vezes, já chegamos ao museu preparados para a apreciação do que fomos ver. Quando encontramos a arte nas ruas, estamos completamente despreparados, sem noção alguma do que vamos encontrar. É só nesse espaço, nessa condição completamente espontânea, única, que somos surpreendidos. Essa magia do grafite, inextricável do seu contexto e da sua condição, é incomparável.

## **A EXPERIÊNCIA DE INSERÇÃO DO GRAFITE NAS ESCOLAS**

Na sua exibição, Tec também produziu um mural em que ele espelhou em escala maior desenhos feitos por crianças de escolas públicas de São Paulo. Nesse trabalho, o artista coloca o trabalho de crianças em um ambiente sofisticado e profissional, onde elas dificilmente se sentiriam representadas. Explicando as ideias que o inspiraram nesse trabalho, Tec conta uma anedota sobre sua vida como um artista urbano. Quando os artistas pintam na rua, diz ele, há muitas pessoas interessadas que acabam se aproximando, e é comum que elas façam pedidos, perguntas e deem sugestões em relação às obras que estão sendo pintadas. Um dia, depois de ser abordado por uma diretora de uma escola pública em São Paulo, Tec concordou em pintar um muro na sua escola e se surpreendeu com a diferença significativa que fez àquela comunidade ao adicionar tinta nos muros de uma escola que parecia abandonada. Essa escola, como muitas localizadas em bairros desfavorecidos por todo Brasil, não era um espaço onde o estudo das artes era valorizado, por não serem matérias prioritárias dentro de um



currículo que já era limitado. Quando ele começou o seu trabalho, emocionou-se com a empolgação que as crianças sentiram ao ver as imagens nos muros. Pela primeira vez, elas estavam entrando no mundo da arte e observando e se aprofundando em suas maravilhas. Após avistarem os trabalhos de Tec, as crianças começaram a se interessar por esse universo tão diferente e deslumbrante, e se sentiram estimuladas a fazer os próprios desenhos.

Com esse novo acesso às artes, os educadores foram dando mais importância à iniciação cultural das crianças. Vários investimentos foram feitos para realizar essa iniciação, com aulas de arte incluídas no currículo e a contratação de novos educadores de artes. Essa contribuição feita por Tec inspirou novas atitudes para a educação infantil, particularmente em relação ao papel fundamental da criatividade, a qual deve ser valorizada e tratada como prioridade na educação. À vista disso, lembramo-nos do poder reformador das artes, em que somente uma peça possui o potencial de mexer com as mentes, abrir corações e mudar os percursos da vida, criando rotas e alternativas nunca antes imaginadas.

Demonstrando a importância da educação artística para as crianças, Read (2001, p. 74) afirma:

As crianças, como os selvagens e os animais, experimentam a vida de maneira direta, e não a uma distância mental. No devido tempo, elas devem perder sua inocência primeva, deixando de lado as coisas pueris. Mas o que vão colocar no lugar da consciência unificada de que gozavam? Esta é uma pergunta fundamental, e a única resposta é: uma consciência partida, um mundo feito de forças discordantes, um mundo de imagens divorciadas da realidade, de conceitos divorciados da sensação, da lógica divorciada da vida. Quando muito, podemos recuperar uma consciência integrada de nossa arte, mas mesmo nossa arte foi invadida pelas atitudes intelectuais que destroem sua vitalidade orgânica. O [...] objetivo da educação, como o da arte, deve ser a preservação do todo orgânico do homem e suas faculdades mentais, de modo que, à medida que ele passa da infância para a condição de adulto, da selvageria para a civilização, retenha, não obstante, a unidade da consciência que é a única fonte de harmonia social e felicidade individual.

Tec ficou tão impressionado com os desenhos das crianças produzidos nas aulas de artes da escola que decidiu reproduzi-los em um tamanho de mural. A felicidade das crianças ao verem seus trabalhos em uma dimensão tão imensa, explica Tec, demonstra o quanto a arte é uma ferramenta capaz de fortalecer a autoestima dos seus

criadores. É muito fácil uma criança se sentir pequena e insignificante no mundo e na sociedade. Essa falta de autoestima é sentida especialmente pelas crianças nas escolas públicas que Tec visitou, que pertencem a comunidades desfavorecidas sem muitas oportunidades. Desde o nascimento, elas são condicionadas a ter claras ideias dos seus lugares no mundo e das barreiras, dos obstáculos e dos limites diante delas; do que elas podem e não podem atingir e do que elas podem e não podem ser. Tec identifica a arte como um meio em que essas ideias podem ser rompidas e transformadas. Por meio da arte, diz Tec, é possível abrir um universo de possibilidades diante dessas crianças, dando-lhes força e esperança. Por exibir seus trabalhos pelos muros na cidade, Tec pretende ensinar-lhes que esse espaço, a rua, é delas, e gerar não somente um sentimento de pertencimento à sociedade, mas também instaurar dentro das crianças um senso de autoridade e autonomia nessa sociedade.

Uma parte muito bonita desse projeto, de acordo com Tec, foi o orgulho dos pais das crianças após avistarem as obras de arte dos seus filhos nos muros da escola, agora gigantes. Ele observou que a criatividade das crianças, depois de ser iniciada na escola, era capaz de penetrar todas as áreas da vida delas, inclusive o ambiente familiar. Essa vontade de desenhar desenvolvida chegou à casa das crianças que começaram a pedir aos pais canetas coloridas e outros materiais artísticos para que pudessem continuar praticando até mesmo depois da escola. Tec discute como isso foi mudando os hábitos das crianças dentro dos seus espaços pessoais de uma maneira construtiva, conforme elas iam substituindo atividades passivas, como jogar no celular e assistir à televisão, por outras mais estimulantes e inspiradoras. Isso serve como uma demonstração do quanto esse projeto impactou as crianças.

O mural das crianças de Tec é certamente inovador, por se diferenciar muito de obras de arte tradicionais que são caracteristicamente encontradas nesse espaço. Convencionalmente, desenhos feitos por uma criança não têm lugar dentro dessa instituição. Enquanto as obras tradicionais são criadas por artistas profissionais e assim possuem uma forma tecnicamente mais sofisticada e impressionante, refletindo a *expertise* do artista, as artes criadas por uma criança são por natureza menos refinadas e complicadas. Esse fato tornou-se uma convicção comum de que o trabalho artístico de uma criança é sinônimo de trabalho malfeito. Para criticar uma obra de arte, as pessoas usam em geral frases como “Até uma criança conseguiria fazer isso”. Essas atitudes acabam prejudicando a autoestima da criança, por minimizarem as capacidades dela, tanto quanto em relação a seu potencial artístico como ao de atingir outras conquistas. Mas, na verdade, em uma criança encontramos uma imaginação pura e verdadeiramente sem limites. Como explica Tec, até os 8 anos, a criança pinta com uma “liberdade incrível” por causa de sua capacidade de se aprofundar completamente e até se perder nos mundos de sua imaginação.

**Figura 3:** Mural de Tec inspirado nos desenhos infantis na exposição *Tec: Urbana*



**Fonte:** Acervo dos autores.

Por conta dessa imaginação, a criança consegue enxergar a magia no mundo, o que a agracia com uma visão infinitamente mais colorida. Entrar na perspectiva de uma criança por meio das suas artes é um exercício muito valioso, em que podemos não somente aprender muito sobre ela, mas muito sobre o mundo. Assim, Tec explica que, em cada uma das escolas que visitou, ele aprendeu muito com cada criança que encontrou. Inclusive, diferentemente das suposições sobre a inferioridade da arte infantil, ele compartilha que, na verdade, os desenhos das crianças tão únicos foram muito difíceis de reproduzir e levaram muito mais tempo para que pudessem ser completados do que os próprios trabalhos do artista argentino.

O artista, enquanto reproduzia esses desenhos, encantou-se com o trabalho das crianças, enxergando em cada uma “um Basquiat”. Fato é que os trabalhos de arte infantis raramente foram dignos de adentrar o espaço do museu.

Por conta disso, fica evidente o quão inovador acaba sendo o mural exposto por Tec, que genuinamente traz o trabalho da criança a essa instituição. Por meio disso, ele não só utiliza as crianças como inspiração para as obras, como também as considera verdadeiras artistas.

Assim, quando uma criança entra em um museu, ela não só se identifica com o estilo da obra, mas também com o artista que a produziu. Isso, além de levar as crianças a acreditar que elas poderiam criar uma obra parecida, abre a oportunidade para acreditarem que também possam ser artistas. Sendo essas obras realmente de crianças e não uma simples imitação, Tec, por sua vez, alcança o ápice da representatividade perante o grupo infantil no âmbito artístico.

Com isso, a representatividade incentiva a participação da criança no meio artístico, tanto por criar a arte e ser reconhecida por isso, mas também por visitar as obras

em galerias. Dessa forma, a diversidade artística das obras no museu é diretamente proporcional à diversidade de seu público. As obras infantis no museu são cruciais para uma inclusão do público infantil acompanhado por familiares como frequentadores e apreciadores dessas instituições, o que Tec afirma ser muito importante, visto que “o objetivo do museu é trazer mais pessoas para o museu”.

Em um contexto educativo, essa inserção das crianças em ambientes artísticos como o museu é fundamental para uma iniciação não somente no meio das artes, mas também no aprofundamento cultural. No Brasil, apesar de uma riqueza cultural abundante, existem muitas escolas onde o ensino das artes continua sendo muito limitado. Considerando isso, o mural de Tec tem um significado bem maior do que uma simples obra de arte; o artista não somente traz a criança ao museu simbolicamente por meio da representação, mas também de forma física, como visitantes desse espaço. Com isso, um mero muro tem um poder transformador na educação infantil brasileira, estabelecendo as artes e culturas na vida das crianças, não como um privilégio, mas como um atributo imprescindível em seu desenvolvimento tanto educacional como pessoal.

Após 30 minutos de entrevista, encerramos nossa conversa com Tec e percebemos o quanto havia sido enriquecedor aquele encontro com o artista e com sua arte. A valorização das diversas produções artísticas é fundamental para a consolidação de um espaço urbano democrático, tolerante e acolhedor para com todos os habitantes da cidade. Metrópoles como São Paulo reúnem pessoas de todos os lugares do mundo com histórias surpreendentes a serem contadas. Tec, um argentino que escolheu essa cidade para viver, é apenas mais uma dessas pessoas que, com o seu trabalho artístico e social, engradem a sociedade paulistana. Deixamos aqui nosso sincero agradecimento ao artista que aceitou nos conceder uma entrevista que rendeu tantas reflexões.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- CRIMP, D. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GOMBRICH, E. H. *O sentido da ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- GOMPERTZ, W. *Isso é arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- HUSKINSON, L. *Arquitetura e psique: um estudo psicanalítico de como os edifícios impactam nossas vidas*. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- JACOBS, J. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LYNCH, K. *A imagem da cidade*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

- MATUCK, C. *Nox São Paulo Grafitti*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2013.
- PEIXOTO, N. B. *Paisagens urbanas*. 4. ed. São Paulo: Senac, 2009.
- READ, H. *A educação pela arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SENNETT, R. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- SILVA, R. J. R. *Grafite em São Paulo: entre a comunicação a céu aberto e a contemplação nas galerias de arte*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2014.

**Recebido em:** novembro de 2022.

**Aprovado em:** abril de 2023.