

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

BEATRIZ BASILIO

MURALISMO NOTURNO  
Da subversão da arte à sua permissividade

São Paulo  
2021

BEATRIZ BASILIO

MURALISMO NOTURNO  
Da subversão da arte à sua permissividade

Trabalho Final de Graduação da  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de São Paulo  
Orientador: João Carlos de Oliveira Cesar

São Paulo

2021

## Resumo

Esse trabalho tem como objetivo a realização de uma intervenção de obra-mural na República da Miragaia na cidade de São Paulo, contemplando a dualidade da permissividade e submissão da arte quanto espaço público, onde autorização prévia e execução subversiva são encaradas como elementos fundamentais a compor o caráter crítico da obra. É visado com este mural construir através da prática uma conexão da espontaneidade de uma obra com sua intenção crítica, onde a autorização da obra se torna a sanção da crítica e domesticação do protesto.

O muralismo, o controle da paisagem urbana e a domesticação da contracultura foram investigados como performances recorrentes nos centros urbanos. Foi realizado também um estudo preliminar dos materiais, equipamentos, técnicas e lugar, resultando na execução de 2 murais com caráter de crítica sócio-política e em homenagem aos entes queridos falecidos durante a pandemia do Covid-19, no qual esse projeto foi realizado.

Palavras-chave: Street Art, Grafite, Intervenção, Arte Efêmera, Arte de Protesto

## Abstract

This project has as its objective the realization of a mural intervention at República da Miragaia in the city of São Paulo, contemplating the duality of permissiveness and submission of art as a public space, where prior authorization and subversive execution are seen as fundamental elements to compose the critical character of the work. The aim of this mural is to build through practice a connection between the spontaneity of a work and its critical intention, where the authorization of the work becomes the sanction of criticism and the domestication of protest.

Muralism, the control of the urban landscape, and the domestication of the counterculture were investigated as recurrent performances in urban centers. A preliminary study of materials, equipment, techniques and place was also carried out, resulting in the execution of 2 murals with a socio-political criticism character and in honor of loved ones deceased during the Covid-19 pandemic in which this project was carried out.

Keywords: Street Art, Graffiti, Intervention, Ephemeral Art, Protest Art

## **Sumário**

<b>Introdução</b>	<b>6</b>
<b>O contexto sócio-político</b>	<b>8</b>
<b>Investigação preliminar sobre muralismo</b>	<b>10</b>
Grafite e o controle da paisagem urbana	12
A domesticação da contracultura	15
<b>Proposta</b>	<b>19</b>
<b>Experimentação de ateliê</b>	<b>21</b>
<b>Desenhos e intenções</b>	<b>25</b>
O elefante	25
A bailarina	27
O balanço	32
<b>Local</b>	<b>34</b>
<b>Ensaio da intervenção</b>	<b>39</b>
<b>Execução</b>	<b>43</b>
<b>Conclusão</b>	<b>49</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>50</b>

## Introdução

A cidade é um organismo vivo em constante transformação, impregnado de memórias construídas por seus habitantes. Ela, enquanto campo de significações, faz uma narrativa de sua história e da constituição do espaço público, indicando quais são seus usos e relações políticas, econômicas, culturais e sociais, cujos sentidos transpassam sua materialidade. A velocidade das informações e a resposta aos estímulos frequentemente expostos aos habitantes é vertiginosa, assim como a urgência da comunicação ligada ao consumo, gerando o apagamento das sobreposições de mensagens que remontam percursos da cidade ao longo da história. Sendo a cidade um espaço condicionante (porém não determinante) do comportamento social, a performance urbana fomenta a luta pelo direito à cidade, da dialética lefebriana, e faz parte de um manifesto identitário legitimador do habitante como cidadão, suscitando questionamentos participativos, acessíveis e estéticos em obras de intervenção. Por sua vez, estas obras nos espaços urbanos são caracterizadas pela indiscernibilidade entre a obra e o lugar, ou, nas palavras de Zalinda Cartaxo: “Denotam a imperceptibilidade da obra de arte como tal, o artista-anônimo, a efemeridade da obra e a sua dissolução na estrutura-cidade.” (CARTAXO, 2014, pág.01). Como arte pública, inserida no cotidiano, sua dimensão comunicacional é assinalada na simplicidade e discrição, evidenciando os seus mecanismos constituintes.

Esse trabalho tem como objetivo a realização de uma intervenção de obra-mural na República da Miragaia na cidade de São Paulo, onde há intenso rodízio de moradores vivendo coletivamente em uma única residência e onde se mantém muitas das relações encontradas nas cidades, presentes numa escala comparativa a um pequeno vilarejo.

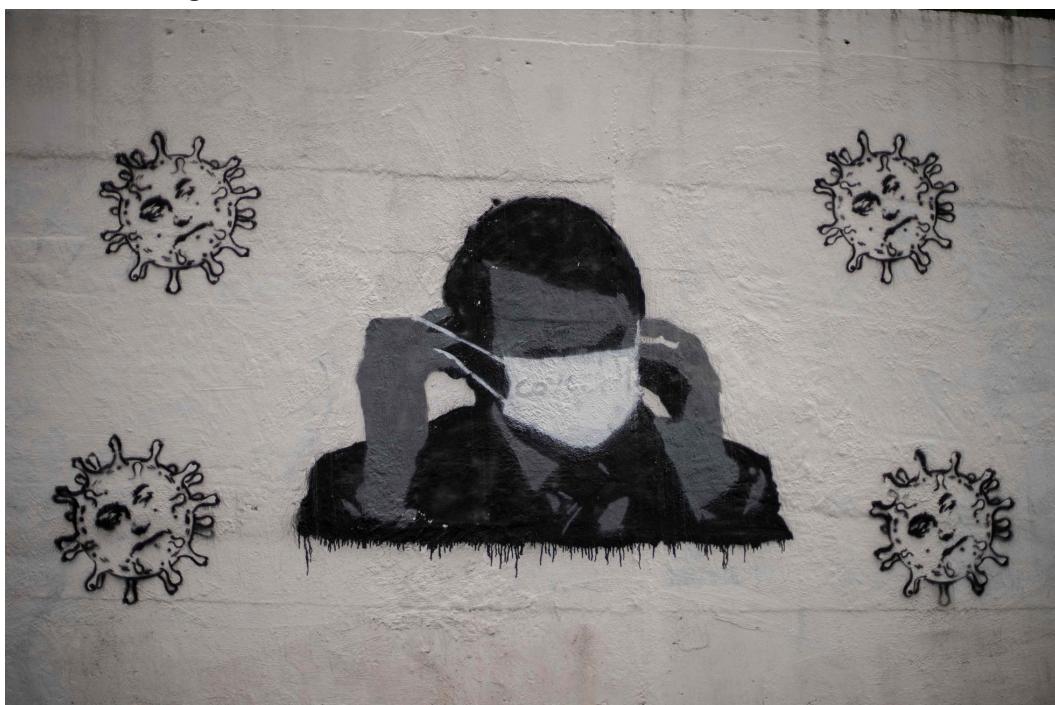
A tinta fosforescente, apenas observada quando há ausência de luz, é um subterfúgio para a execução de uma arte do qual consegue existir independente de permissões e censura, seu público deve expô-la a uma fonte de luz para que a reemissão aconteça. Portanto, a tinta permite a livre expressão por sua natureza oculta, trazendo para a obra a dualidade da permissividade das obras legais e a crítica das obras de denúncia e protesto, dentro da dicotomia de repressão e representação comum às obras de intervenção.

Para entender quais questões envolvem a criação e execução de uma obra-mural, foi investigado o muralismo iniciado com teor crítico e subsequente decorativo quanto aos mosaicos brasileiros, o controle da paisagem urbana e a domesticação da contracultura. Para o projeto foi necessário o estudo preliminar para a execução de 2 murais na República da Miragaia. Os desenhos representados nos murais possuem caráter de crítica política, social e homenagem aos entes queridos falecidos nesse período turbulento de crise sanitária no qual esse projeto foi redigido. Como método de estudo, foi realizado experimentos com o material, técnicas e equipamentos, o estabelecimento de critérios para o mapeamento de lugares de interesse da intervenção e seu contexto, ensaio de desenhos com a tinta

fosforescente, execução sem autorização e posteriormente com autorização para que fosse possível estabelecer conexão com a obra criada em caráter espontâneo e consequente com restrições, e a organização final do material produzido. Todo o processo é apresentado com fotografias e descrição minuciosa do desenvolvimento.

## O contexto sócio-político

**Figura 1 - Grafite com o rosto de Bolsonaro em muro do Rio de Janeiro**



**Fonte:** Fotografia de Mauro Pimentel (AFP) utilizada pelo Jornal El País<sup>1</sup>

Esse trabalho tem como objetivo o desenvolvimento de uma arte mural, mas para além de sua materialidade como o entendimento de muralismo, esse trabalho propõe-se a entender a criação e o desenvolvimento da obra, seus processos criativos, desenvolvimentos, dificuldades, saídas inusitadas e suas diversas formas de conclusão em um período de exceção. Faz-se necessário uma breve análise do contexto social e político no qual ele é redigido, pois as influências externas têm papel fundamental, desde a escolha da temática até sua execução. Neste diálogo contemporâneo entre obra e momento presente, toma-se como ponto de partida para as obras a Pandemia da COVID-19, crise sanitária essa que culminou na morte de mais de 600 mil pessoas apenas no Brasil e, mais de 4,5 milhões no mundo até o presente momento. O surgimento do coronavírus na Ásia no final do segundo semestre de 2019 e sua disseminação pelo mundo (sendo o início do crescimento epidêmico no Brasil datado para março de 2020) trouxe consigo um novo cenário e uma nova realidade muito diversa da qual não havia preparo ou planejamento prévio.

---

<sup>1</sup>Disponível  
<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-07-13/imagem-do-brasil-derrete-no-exterior-e-salienta-crise-etica-e-de-falencia-de-gestao-com-bolsonaro.html>. Acesso em 16/10/2021.

Com um quadro de milhares de óbitos, a previsão otimista de controle rápido e curta duração da pandemia foi frustrada. O Brasil teve uma das maiores taxas de óbitos de todas as nações globais, registrando em maio de 2021 mais de 4 mil mortes diárias. Mesmo havendo dificuldade na adesão, o isolamento social trouxe uma necessidade de readaptação das relações humanas e readequação de atividades de trabalho, descanso e lazer para um único espaço: a habitação privada (a exceção sendo os trabalhos essenciais que não poderiam ser interrompidos devido às suas particulares funções).

E este é o panorama do desenvolvimento deste trabalho final de graduação, cuja pretensão inicial foi entender como era desenvolver uma arte-mural em um espaço público dentro do centro urbano da cidade de São Paulo; mas viu as cores e conexões se fixarem nas paredes da residência da própria autora, ressignificando esse espaço de estar e sentir.

## Investigação preliminar sobre muralismo

A arte é aqui entendida como processo social e comunicacional onde é representada a sensibilidade e a história intrínseca a um povo. Ela traduz as mais profundas vontades do povo, criando o espaço projetivo de anseios e utopias; mas também retrata como uma sociedade produz, se organiza politicamente e economicamente, suas hierarquias, religiões e ritos. Mandel expressa em seu ensaio que:

“O imaginário social se expressa por meio de ideologias e utopias e, também, por símbolos, alegorias, rituais, mitos e práticas socioculturais (monumentos, comemorações, museus, obras de arte etc.), elementos que configuram visões de mundo, modelos de comportamento e modos de vida.” (MANDEL, 2007, pág. 38, livre tradução da autora)

A arte da pintura em mural remonta tempos primitivos, onde eram expressados crenças e ideias nas superfícies das paredes, como a arte rupestre. Perpassa os povos mesopotâmicos, egípcios e cretenses como decoração de palácios e monumentos funerários, e é expressada na idade média em afrescos e absides nas igrejas com figuras religiosas, como veículo de comunicação e ferramenta didática. No México houve o movimento muralista em 1920, sendo o primeiro movimento com caráter social e crítico, fazendo-se pilares da arte articulada ao espaço urbano com a necessidade de modernizar o país e de construir uma identidade cultural nacional. Com uma população marcada pelo analfabetismo, a arte muralista teve caráter pedagógico com elementos para a compreensão da guerra e alcance social, sendo resultado da Revolução Mexicana (1910-1920) com a insurreição armada de caráter social e popular. É uma arte política, didática e populista, e como sintetizado por Rivera: “*a arte é uma arma*, *um instrumento revolucionário de luta contra a opressão*”<sup>2</sup>. Portanto, o muralismo é um movimento formulador de críticas sociais, promotor da identidade nacional, exaltando a cultura pré-hispânica e popular, sendo também uma arte acessível e contrária à pintura de cavaletes, vista como aristocráticas e burguesas.

Para além da ponte de centenária de 1920 para 2020, a passagem do México ao Brasil se dá através de um contraponto entre muralismo mexicano e o muralismo brasileiro ainda como arte moderna: Enquanto o muralismo mexicano advém então de uma arte consagratória, usufruída pelo Estado em seu processo de legitimação e homogeneização nacional (tomando aqui a interpretação de Mandel), o muralismo brasileiro (em destaque para as grandes obras realizadas em São Paulo) apresentou um viés ideológico ligado à construção e consagração das narrativas históricas estabelecidas pelo próprio Estado para o controle do povo. Na contemporaneidade,

<sup>2</sup> DI Cavalcanti. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/di-cavalcanti>>. Acesso em: 24/06/2021.

tal natureza do muralismo brasileiro resulta numa domesticação dos movimentos de contracultura, onde o grafite é julgado ou como arte mural favorável à narrativa ou como expressão dissonante a ser apagada pelo Estado.<sup>3</sup>

No Brasil temos o movimento muralista notadamente marcado com os mosaicos na primeira metade do século XX, se destacando Di Cavalcanti e Cândido Portinari, com painéis de grandes dimensões como o do Teatro Cultura Artística, projetado por Rino Levi, e de grande visibilidade em obras arquitetônicas icônicas, como a Igreja São Francisco de Assis na Alvorada, de Oscar Niemeyer. Ainda que as obras em mosaico possuam muitas conotações históricas, além da preocupação puramente estética, essa modalidade não condiz com a essência do muralismo desdobrado no México. Sua vertente decorativa contradiz com o espírito inquisidor, o espaço de denúncia e crítica social, a democratização e didática acessível que o muralismo no México propõe<sup>4</sup>. Eliane Serrano, ao entender o painel do Teatro Cultura Artística, encomendado pela Sociedade de Cultura Artística e inaugurado em 1950, inicia seu artigo com o panorama do muralismo mexicano como “O programa de pinturas de murais, narrando a história do país e exaltando o fervor revolucionário do povo, adquire lugar destacado no projeto educativo e cultural do período” (SERRANO, 2008, pág. 1085) e contrapõe que “no séc.XX, o Brasil , com artistas modernos principalmente Di Cavalcanti, recupera e atualiza a técnica utilizando-a como decoração de fachadas arquitetônicas.” (SERRANO, 2008, pág. 1085).

---

<sup>3</sup>A domesticação da contracultura pode ser datada à segunda metade do século XX; contudo ela não foi uma ação uníssona do Estado e ocorre em diferentes escalas com especificidades e particularidades.

<sup>4</sup> Mesmo que considerado o conflito com a Igreja Católica com o mural de Cândido Portinari para a Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha (1943), o conflito antes se estabelecia como uma disputa sobre a representação tradicional e a moderna a um conflito voltado à dimensão social. Basta uma comparação com o conflito gerado com o mural “Man at the Crossroads” de Diego Rivera em 1933, que resultou não somente num debate político como na subsequente destruição do próprio mural.

## Grafite e o controle da paisagem urbana

Figura 2 - Grafite de Beijo entre Trump e Bolsonaro no Ceará



Fonte: Sem autor para a fotografia, grafite realizado por Bad Boy Preto (Yuri Souza), Ceará, 2018. Imagem reproduzida pelo jornal Folha de São Paulo.<sup>5</sup>

Com a inclinação de subversão da arte de rua, o grafite como arte mural contemporânea surgiu com o spray e a técnica de stencil por volta dos anos 1980 nas grandes metrópoles, em consequência das questões raciais enfrentadas pela população, onde os muros das ruas viraram locais de protesto. Coelho Netto introduz a temática do grafite, no livro *O que é Ação Cultural*, com os *bombers*, nome dado aos grafiteiros em Nova York por suas ações serem tidas historicamente como de “rebeldia, agressão e negação da ordem vigente” (COELHO NETTO, 1989, pág.46), e por essa arte danificar a propriedade pública e privada. Ele relata um programa patrocinado pela administração da região Sul do Bronx em 1987, chamado MAGIC - *More American Graffiti in Control*.

“Os “artistas” são convocados a assinar um contrato pelo qual concordam em não “desfigurar” {sic} propriedades públicas ou privadas em troca de receberem material artístico, lugar para trabalhar e agenciamento para o trabalho. Pretende-se que a comunidade passe a respeitar os artistas e que eles mesmos se deem mais respeito - em outras palavras, quer-se transformá-los em cidadãos úteis: menos desocupados poluindo as ruas e menos gastos para a segurança social.” (COELHO NETTO, 1989, p. 48)

<sup>5</sup>

Disponível

em:

<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/12/grafite-com-beijo-entre-bolsonaro-e-trump-e-apagado-no-ceara.shtml>. Acesso em: 01/04/2021

Coelho Netto critica essa instrumentalização da cultura, onde a coletividade pretende resolver seus problemas de modo “artístico” ou “cultural”, sendo a arte e a cultura de negação, pois a arte é quase sempre feita contra alguma coisa de acordo com o autor, e segundo ele *“sejam oferecidas como privilégio aos filhos das camadas abastadas que se alimentam dos grandes museus; óperas e teatros, enquanto o ‘povão’ é levado, por uma ‘ação cultural’, a transformar seus grafites em decoração de oficina mecânica ou em artesanato fuleiro.”* Verano possui um posicionamento semelhante ao Coelho Netto, defendendo que “Museu a céu aberto” é um clichê largamente empregado para “o conflito pela ocupação do espaço a grafitar pela previsibilidade e o controle.” (VERANO 2018, pág. 72)

*“São Paulo ganhou seu primeiro Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU) — com essa pompa oficial e real desejo de domesticação —, nas pilas que dão sustentação ao metrô, na Avenida Cruzeiro do Sul, Zona Norte da cidade, em outubro de 2011. Foi uma iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura, com finalidade apaziguadora, uma vez que em abril do mesmo ano a prisão de 11 grafiteiros que por ali agiam causou comoção na imprensa. “Nas pilas públicas não vai incomodar ninguém” (GRANJEIA, 2011), diria à época o então secretário Andrea Matarazzo. Em março de 2017, foi a vez de surgir em São Paulo outro museu a céu aberto: o Museu de Arte de Rua (MAR), dessa vez pelas mãos de outro gestor, o prefeito João Doria. Mas a finalidade apaziguadora era a mesma, embora o estopim houvesse sido outro: uma espécie de reparação da imagem de sua gestão em relação ao graffiti da cidade, desgastada por tê-lo combatido de modo espetacular (DEBORD, 1997) em janeiro de 2017, numa ação que confundiu grafite com pichação criminalizando ambos e definindo o que é um e o que é outro por meio do gosto.”* (VERANO, 2018, p.72)

Verano elenca o binômio que marca a relação da cidade com o grafite e a pichação em incompreensão política, seguida de repressão policial, e o flerte com as galerias de arte “e tudo o mais que representa assimilação cultural e sua incorporação à lógica de mercado.” (VERANO, 2018, pág. 73). Ele aponta como o Beco do Batman se tornou uma espaço dedicado ao grafite nos anos 1980, período de ditadura militar e criminalização da liberdade de expressão, por ser uma região nobre de São Paulo e afastado das perseguições cometidas ao spray ilegal. O anonimato era uma forma de se assegurar em relação às formas opressoras e dado pelo seu caráter pseudo-artístico, ficando no plano da suposta marginalidade.

Em 2007, entrou em vigor a lei Cidade Limpa na Cidade de São Paulo, redigida pela administração de Gilberto Kassab, almejou-se a regularização da paisagem urbana, com a retirada de outdoors e grandes painéis de propaganda. As empenas cegas de São Paulo, outrora os lugares de maior destaque e maior valor comercial para as propagandas, se tornam telas brancas sem possibilidades de comunicação visual. Desse modo, o centro de São Paulo passa a ter novo caráter estético de existência quanto a monetização da imagem privada. Em 2011 há a

flexibilização dessa lei restritiva e entende-se que as empenas podem ser apropriadas por arte que não se conecte diretamente a uma empresa ou produto. Nasce então um novo perfil urbano e um novo mercado de consumo dessa paisagem urbana. Como exemplo desse movimento, há o Mural da Luz concebido em 2011 e que é uma porta de entrada para o centro da cidade pela Avenida Tiradentes vindo da zona norte da cidade. Esse movimento é a síntese de “os produtores são contratados por empresas que desejam associar sua imagem à questão da ocupação criativa do espaço urbano” (“Prado e Assis, 2019)<sup>6</sup>, uma vez que essa é sua modalidade de expressão quanto espaço público e de grande visibilidade.

---

<sup>6</sup> Publicado em VEJA SÃO PAULO de 20 de novembro de 2019, edição nº 2661. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/capa-murais-lateriais-predios/> Acesso em: 18/07/2021

## A domesticação da contracultura

O processo de institucionalização por parte do Estado do grafite, em suas mais distantes iniciativas, resultou em um processo de domesticação efetiva da contracultura (mesmo não sendo ainda hegemônica), onde o grafite marginalizado é elevado à categoria artística de *street art* através da perspectiva curatorial de museus e instituições dedicadas à arte. Para ilustrar esse panorama é possível tomar como exemplo OsGemeos (os irmãos gêmeos Otávio e Gustavo Pandolfo), que iniciaram suas atividades com a street art em 2002, sendo atualmente referência no grafite, tanto em São Paulo quanto internacionalmente, e repercutem em um grande paradoxo em ter sua arte vinculada a apropriação e institucionalização, onde sua narrativa é uma expressão contracultural, mantendo uma instância de oposição à narrativa hegemônica imposta pelo Estado. Kuttner aponta que mesmo sendo comissionado por trabalhos públicos em larga escala e se envolvendo em exibições em galerias e museus com frequência crescente, eles não pararam de produzir obras não comissionadas e não autorizadas de *street art*.

“OSGEMEOS, assim como outros grafiteiros paulistas dialogam e se contrapõem à hegemonia do meio urbano modernista, restaurando a interação humana a espaços vazios ou não-lugares por conta de planos de desenvolvimento urbano estrategicamente implantados para reforçar as divisões sociais e exercer o controle.” (KUTTNER, 2015, pág.49, livre tradução da autora)

O estudo de Kuttner é entender o que acontece quando a cultura dominante, não apenas cessa sua resistência a esse movimento, mas também fomenta ele. A questão é a perda da autenticidade do movimento, uma vez que a promoção e disseminação da contracultura é inerente à subversão e banalização. Derivando de sua leitura de Peter Bengtsen, Kuttner difere a arte pública e a *street art*, sendo que esta pode incorporar uma “estética urbana”, iconograficamente ou estilisticamente de *street art*, que não é sancionada por sua natureza, e a arte pública domesticada e sancionada, que possui caráter de arte comercial realizados por artistas associado com a *street art*.

“Apesar da presença de tais conexões visuais, a maneira como a obra encomendada por um artista de rua interage com o espaço público é fundamentalmente alterada devido às circunstâncias que cercam a criação dessa obra, e sua remoção também.” (KUTTNER, 2015, pág.50, livre tradução da autora)

Figura 3 - Grafite realizado pela dupla OsGemeos em protesto à administração de João Dória<sup>7</sup>



Fonte: foto oficial publicada no Facebook dos OsGemeos em 27 de janeiro de 2017<sup>8</sup>

Kuttner aponta que a street art passa a fazer parte de um discurso codificado público quando uma obra é encomendada e executada em um contexto público e sendo assunto de reflexão, crítica e debate, podendo ser usada para obter uma visão sobre o relacionamento entre a street art e a cultura dominante. Ele cita Neil E. Schlecht sobre os três estágios de dominação cultural: Inicia-se com a rejeição da arte à sua oposição à cultura dominante, tanto a níveis simbólicos quanto linguísticos; passa-se à domesticação, onde a arte é reposicionada em contextos da cultura hegemônica; segue-se com a reabilitação da arte em um objeto não nocivo à cultura hegemônica, codificando-a como produto comercial e cultural e resultando numa decadência social e moral.

<sup>7</sup>O Prefeito João Dória adotou uma política anti-pichação e foi responsável por pintar importantes pontos grafitados da cidade de São Paulo como a Avenida 23 de Maio, onde tinha o maior mural de arte urbana a céu aberto da América Latina. O grafite de protesto realizado pela dupla não teve a localização divulgada.

<sup>8</sup>Disponível em:  
<https://www.facebook.com/osgemeos/photos/parab%C3%A9ns-sp-ganhamos-mais-uma-vez-o-desrespeito-com-a-arte-prefeitura-prefeitura/1093841677410144/>. Acesso em 16/10/2021.

Castellanos aponta a manipulação do imaginário coletivo construídos pelas imagens no exercício do poder do Estado, onde o espaço urbano passa a ser um território com ferramentas de manuseio e resistência, usado de forma estratégica através de concessões e negociações através de um sistema regrado pelas instituições do próprio Estado. Assim, intervenções no espaço público são submetidas aos “critérios institucionais ou individuais dos responsáveis pelas infraestruturas públicas e até mesmo a serviço dos mercadores do capitalismo.” (CASTELLANOS, 2017, p.146, livre tradução da autora)

“O espaço público também é definido como um campo de batalha precisamente por causa de quanto estratégico ele representa, um campo de batalha no qual as armas são as imagens, e também a obra de arte, do discurso, e não apenas da questão estética”. (CASTELLANOS, 2017, p.146, livre tradução da autora)

Com essa chave, Castellanos aponta que o Estado inicia sua apropriação das manifestações sociais e culturais, reciclando-as e as devolvendo à sociedade como modas e criações originais, com novos discursos que obliteram seu significado e conteúdo sócio-político.

“Assim, por exemplo, grafite, que é um ato de resistência, na maioria dos casos vandalismo e clandestino, agora, graças aos curadores e galerias do capitalismo, torna-se uma obra de arte, uma mais mercadoria do mercado de arte e até uma tendência artística baseada no individualismo mais feroz que foi visto nos últimos tempos”. (CASTELLANOS, 2017, p.146, livre tradução da autora)

Castellanos defende que esse grafite torna-se vazio de conteúdo e deixa de ser grafite, uma vez que esse movimento seja além da técnica de aerossol empregada, não tendo assim legitimidade ou funcionalidade social. Há aqui um grafite apenas como estética consagrada como mercadoria, esvaziado de seu ethos clandestino e de resistência. Portanto, o grafite como mercadoria contribui para as estratégias culturais destinadas a desvincular toda participação ou gestão coletiva, comunitária, solidária e humanitária, indo em sentido contrário ao que grafite clandestino via como sentidos de identidade e pertencimento dos povos, memórias e tradições, sendo um espaço coletivo, definido pela coexistência de infinitas individualidades, com sua própria dinâmica e diversidade cultural.

O grafite, visto como produto comercial e cultural seguro, também faz oposição à proliferação de pichações, uma vez que usa-se essa técnica para manter as paredes livres de São Paulo “sob controle” de seus proprietários (embora muitos grafiteiros, incluindo Osgemeos, incorporarem a pichação em suas obras de grafite). Esse movimento pode ser visto como uma forma de impulsionar a imagem e o valor da obra a ser vendida em galerias, sendo a street art ilegal um meio de promover a

vinculação ao trabalho comercial de acordo com Petter Bngtsen, na leitura de Kuttner.

Fernanda Bueno, produtora cultural que participa de diversos empreendimentos nas empenas de São Paulo, possui outro entendimento sobre esse movimento e sinaliza que a street art é muitas vezes patrocinada pelos próprios artistas, onde levar suas obras para galerias e comercializá-las pode não mudar a tratativa do artista ou seu diálogo; mas é um modo de conseguir novos alcances de visibilidade e forma de financiar a produção de obras não comissionadas pela cidade, concretizando seu intento de cidadão ativista e a democratização da arte e luta pelo direito à cidade.

## Proposta

Esse trabalho têm como objetivo o desenvolvimento de um projeto capaz de dialogar com duas frentes distintas debatidas no levantamento teórico e crítico: a permissividade e submissão da arte quanto espaço público e com autorização prévia de sua execução (como observado nos projetos regulamentados e elitizados), e a subversão e crítica das obras de denúncia e protesto (geralmente marginalizadas e censuradas, não tendo espaço de existência), para que fosse possível estabelecer conexão com a obra criada em caráter espontâneo e consequente com restrições.

Com esse intuito fez-se necessário a pesquisa de diferentes métodos artísticos capazes de executar a obra mural e de traduzir em sua materialidade essa urgência do posicionamento crítico, mas com a sutileza de uma arte decorativa e branda. Com o ideário de se trabalhar com uma técnica que tivesse uma “face oculta”, optou-se pela tinta fosforescente, que exibe sua efetividade apenas em ambientes escuros, reemitindo a luz que foi a ela previamente exposta, sendo possível visualizar sua faceta transgressora e subversiva. Essa técnica também é encontrada nos trabalhos do coletivo artístico espanhol Reskate Stúdio, que usa esse subterfúgio para contar as histórias e fatos da cultura local que estão por trás das imagens feitas com tintas comuns.

Figura 4 - Harreman project no Museu del Calçati i la Indústria em Mallorca, Espanha. Ano de 2020



Fonte: imagem publicada no site do Reskate Stúdio<sup>9</sup>

Essa homenagem feita a Mallorca no museu Inca em 2020 pelo Reskate Studio exprime a importância da indústria de calçados para a região, onde se cria seu contexto econômico, nas palavras do Studio: “Se as máquinas são o corpo da indústria, os humanos são sua alma.” (Reskate, livre tradução da autora). Mas entendido aqui também pelo contexto social, formando uma comunidade entrelaçada

<sup>9</sup>Disponível em: <https://www.reskatestudio.com/harreman-exhibition-inca.html>. Acesso em: 16/10/2021

pelo seu trabalho e por seus grupos constituintes. Traz também a reflexão de que atrás dos produtos que consumimos cotidianamente, existem diversas mãos para os executarem. O Harreman project traz duas perspectivas diferentes em uma única obra, conseguindo dialogar com clareza e objetividade sobre seu produto final, mas ainda assim, mantendo uma poética forte de modo didático sobre a produção e seu desenvolvimento.

## Experimentação de ateliê

Como já foi visto, a escolha pelo material foi feita a partir da sua subjetividade conectada à expressão visual que viabilizasse esse duplo diálogo. Com o intuito da experimentação do efeito fosforescente, foram compradas duas opções disponíveis no mercado: o pigmento fosforescente e o spray. O pigmento fosforescente testado foi o Yellow-Green com 100 gramas, fabricado pela empresa Koihub LTDA - Produtos Químicos.

Figura 4 - Mesa de materiais para Teste



Fonte: foto realizada pela autora

Figura 5 - Pigmento fosforescente: com luz (esq.) e sem luz (dir.)



Fonte: foto realizada pela autora

Esse pó é cristalino amarelo-esverdeado e seu fabricante garante não conter qualquer substância radioativa, não ser reagente, explosivo ou inflamável, resistente a temperaturas de até 300°C, inodoro e atóxico. A Koihub caracteriza seu produto como sendo: “proveniente da mistura de sulfeto de zinco e cobre (ZnS:Cu), com 25 µm (micrômetros) de tamanho (pó extremamente fino), que brilham no escuro através da sua capacidade de absorver/armazenar a energia das luzes (naturais ou artificiais) e emitir-la em forma de luz visível no escuro (por até 6 horas de duração), necessitando de luz para carregá-lo novamente.” A porcentagem de pigmento recomendada pelo fabricante é de 10% de pigmento em relação à mistura total, sendo esse material a ser misturado sem restrições, podendo ser a base de água, solvente ou diluente.

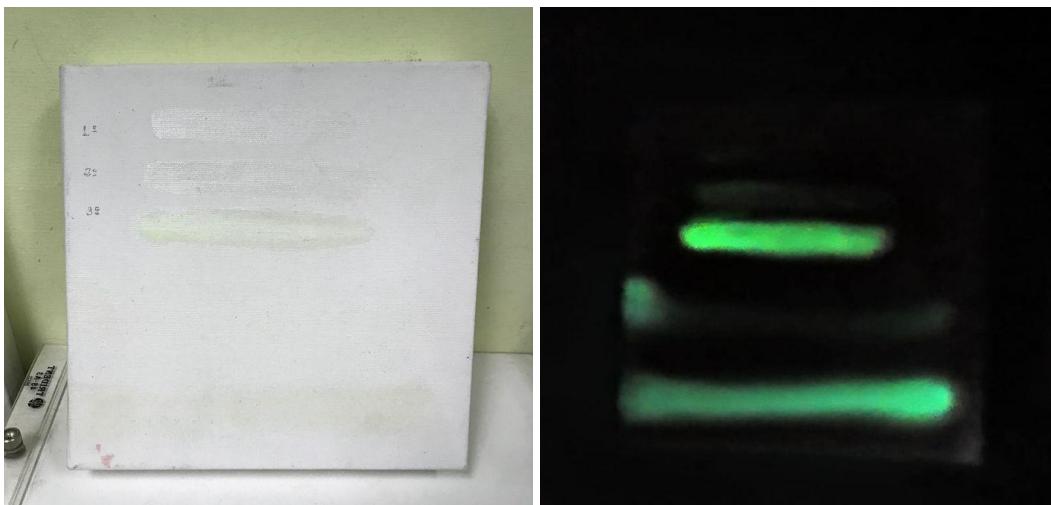
Em uma entrevista que foi realizada com Maycon Phantom, grafiteiro indoor comercial que atua desde 2004 em São Paulo, foi evidenciado que os melhores diluentes para a prática do grafite de rua são produtos como a gasolina e água raz, que tem maior resistência a intempéries. A água raz da Eucatex foi o diluente escolhido para o desenvolvimento desse projeto (fig. 8).

Figura 6 - Composição do diluente e pigmento: com luz (esq.) e sem luz (dir.)



Fonte: foto realizada pela autora

Figura 7 - Teste de concentração de pigmento: com luz e sem luz



Fonte: foto realizada pela autora

Foram testadas três concentrações diferentes de pigmento (fig. 7), as três primeiras marcações são referentes ao experimento do pigmento com o diluente feito a pincel: a primeira com aproximadamente 10% de pigmento, a segunda com 20% e a terceira tem em torno de 50%, sendo o resultado mais satisfatório. As duas últimas marcações são referentes às demãos de spray, sendo a primeira correspondente a uma demão e a segunda, duas demãos.

Figura 8 - Diluente da Eucatex 1 L / Spray fosforescente da Colorart 300 ml



Fonte: foto realizada pela autora

Uma questão que ficou evidente nesse teste foi o traço do spray. Existem no mercado dois tipos mais comuns de “bicos” (conhecidos como “caps”) para o spray, sendo o *fat* que traz o traço mais espesso e o *slim* com o traço mais fino. Foram

testados esses dois tipos, mas os traços foram muito similares e não condizentes com o traço desejado para os desenhos deste trabalho. Na figura 9, o primeiro traço é referente ao cap slim e o segundo traço ao cap fat feitos com o Decor Preto Brilhante da ColorGin indicado para exterior e interior. As outras formas subsequentes são composições entre os caps.

Figura 9 - Teste dos caps slim e fat sobre o papel duplex, com o spray da ColorGin



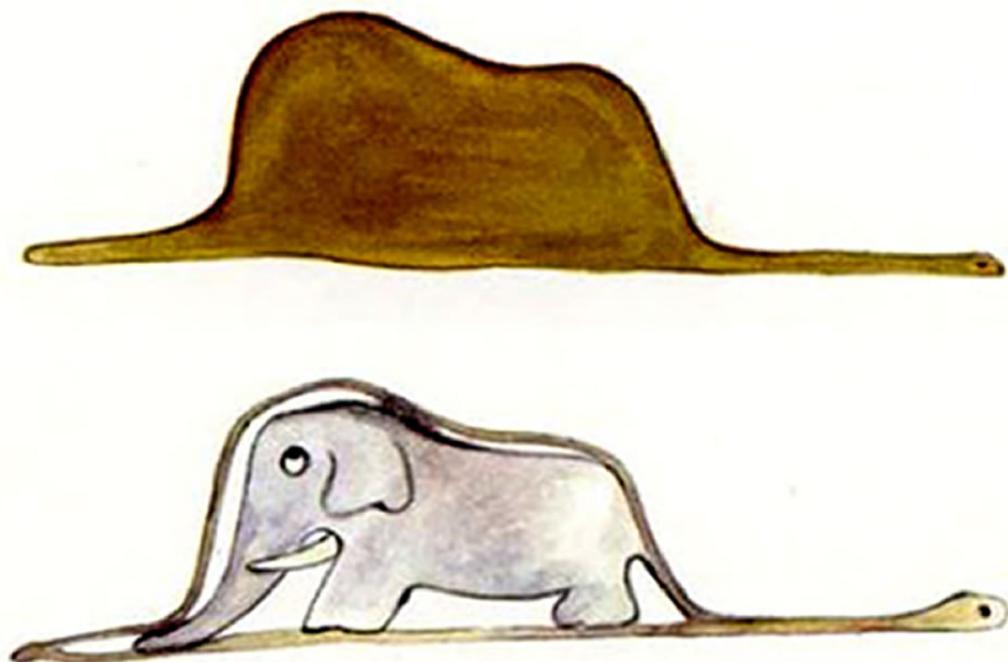
Fonte: foto realizada pela autora

## Desenhos e intenções

### O elefante

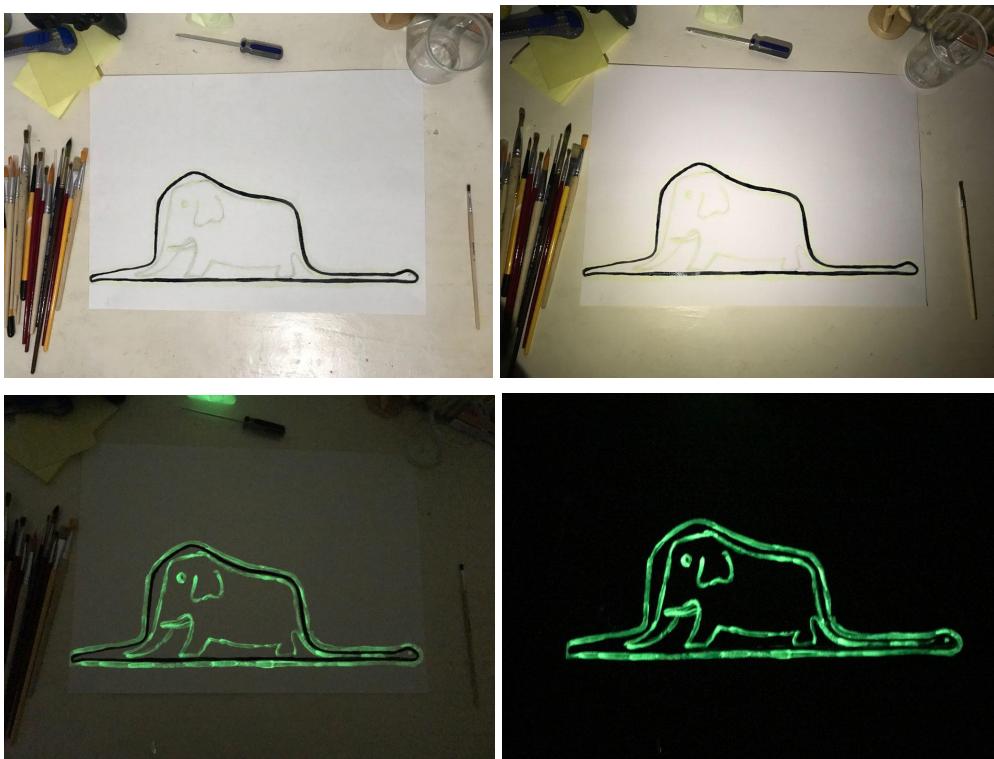
O primeiro objeto de estudo para entender a técnica foi uma imagem retirada do livro "O Pequeno Príncipe" do francês Antoine de Saint-Exupéry, lançado em 1943, e se trata do personagem em primeira pessoa descrevendo uma gravura vista em sua infância de um elefante engolido por uma jibóia em um livro chamado "Floresta Virgem". Ao tentar representar essa gravura com a silhueta da jibóia (fig.10 superior), os adultos diziam ser o desenho apenas um chapéu. O desenho é feito para mostrar "então o interior da jibóia, a fim de que as pessoas grandes pudessem compreender. Elas têm sempre necessidade de explicações" (fig 10. inferior). Apesar de serem duas imagens retratando o mesmo fato, elas retratam, do ponto de vista do personagem-narrador, o mesmo desenho, mas a segunda imagem é quase como uma dissecação para a compreensão que o óbvio para o personagem-narrador seja compreendido pelos "adultos", -pessoas com pensamentos mais práticos e factíveis- daquilo considerado óbvio pelo personagem-narrador .

Figura 10 - Imagens retiradas do livro O Pequeno Príncipe



Fonte: Ilustração retirada do livro "O pequeno príncipe de Antoine de Saint-Exupéry, 1987

Figura 11 - Colagem do teste de intenção com tinta fosforescente



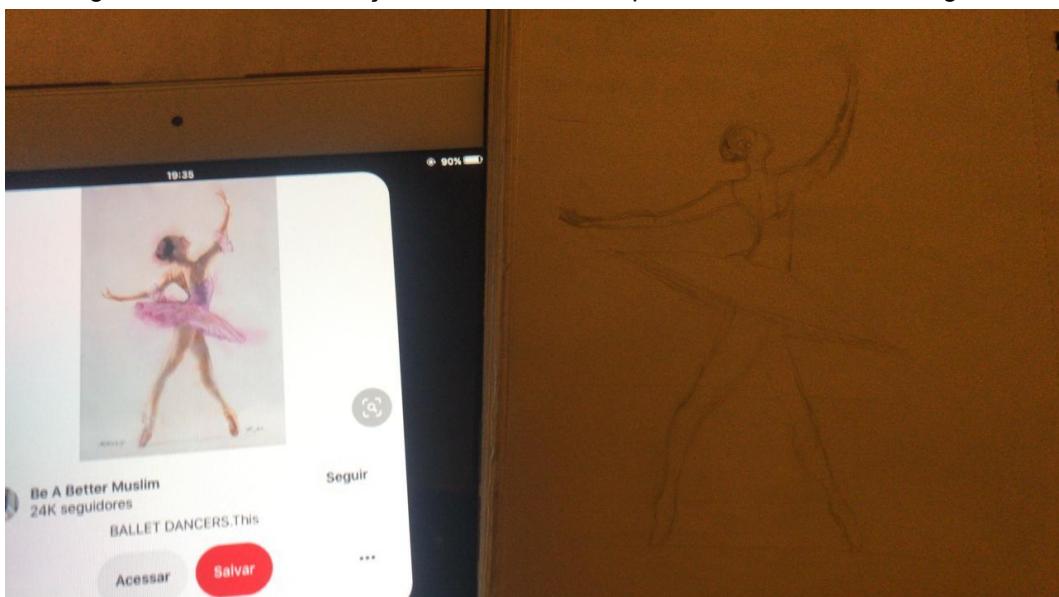
Fonte: Fotos realizadas e organizadas pela autora

O desafio enfrentado aqui era traduzir as duas imagens em apenas uma, onde a ausência ou não de luz fosse um fator fundamental para a leitura do desenho. O resultado obtido nesse teste de intenção foi excelente, ficou evidente o funcionamento ideal da técnica, e houve o cumprimento do objetivo de expor duas imagens com símbolos distintos em um único espaço. Nesse teste o elefante não fica completamente oculto quando ainda há a incidência de luz por conter o grafite usado no esboço. Também é possível ver uma linha suave e visível da pigmentação fosforescente de tom amarelo-esverdeado. Outra questão relevante é a não reemissão de luz quando o pigmento fosforescente é colocado em cima da cor preta. O primeiro teste (Fig. 11, foto superior esquerda) foi feito com a mistura fosforescente em cima da silhueta da jibóia, que foi pintada com tinta acrílica brilhante preta, e não havia nenhum sinal do brilho no escuro. A segunda tentativa (Fig. 11, foto superior direita e as duas inferiores) foi refazer toda a silhueta com a mistura fosforescente contornando a primeira em tinta preta, para que não competissem. Portanto, para fazer a reemissão funcionar plenamente, fez-se necessário uma base clara para a captação da luz pelo pigmento.

## A bailarina

A arte da bailarina, projeto piloto deste trabalho, surgiu a partir de um entendimento de tradução em imagem do trecho da música “Sereníssima” da banda Legião Urbana: “Consegui meu equilíbrio cortejando a insanidade”, lançada no álbum “V” em 1991(LEGIÃO URBANA. **Sereníssima**. Rio de Janeiro: EMI: 1991. 4:03). A proposta era fazer uma bailarina se equilibrando na pontas dos pés em sua primeira faceta, e na segunda, com a mistura fosforescente, a mesma bailarina se equilibrando, mas trajando uma máscara e cilindro de gás segurando uma flor com a mão da frente e um molotov com a detrás. Entendendo o contexto político-social do Brasil de 2021, essa proposta traz uma figura de protesto que representa a insatisfação e a emergência de mudança para esse momento controverso do país a partir desse trecho da música. O objetivo era mostrar que para se entender uma mensagem mais sensível seria necessário separar em duas imagens um único desenho, uma imagem que traga a simplicidade de um desenho decorativo, ocultando a imagem visível somente ao cessar as luzes, sendo então transgressora e crítica, e somente assim tendo seu espaço de existência, uma vez que, como identificado neste trabalho, o street art tem sua permanência atrelada aos desejos do Estado quanto espaço público.

Figura 12 - Primeiro esboço da Bailarina feita a partir de uma referência digital

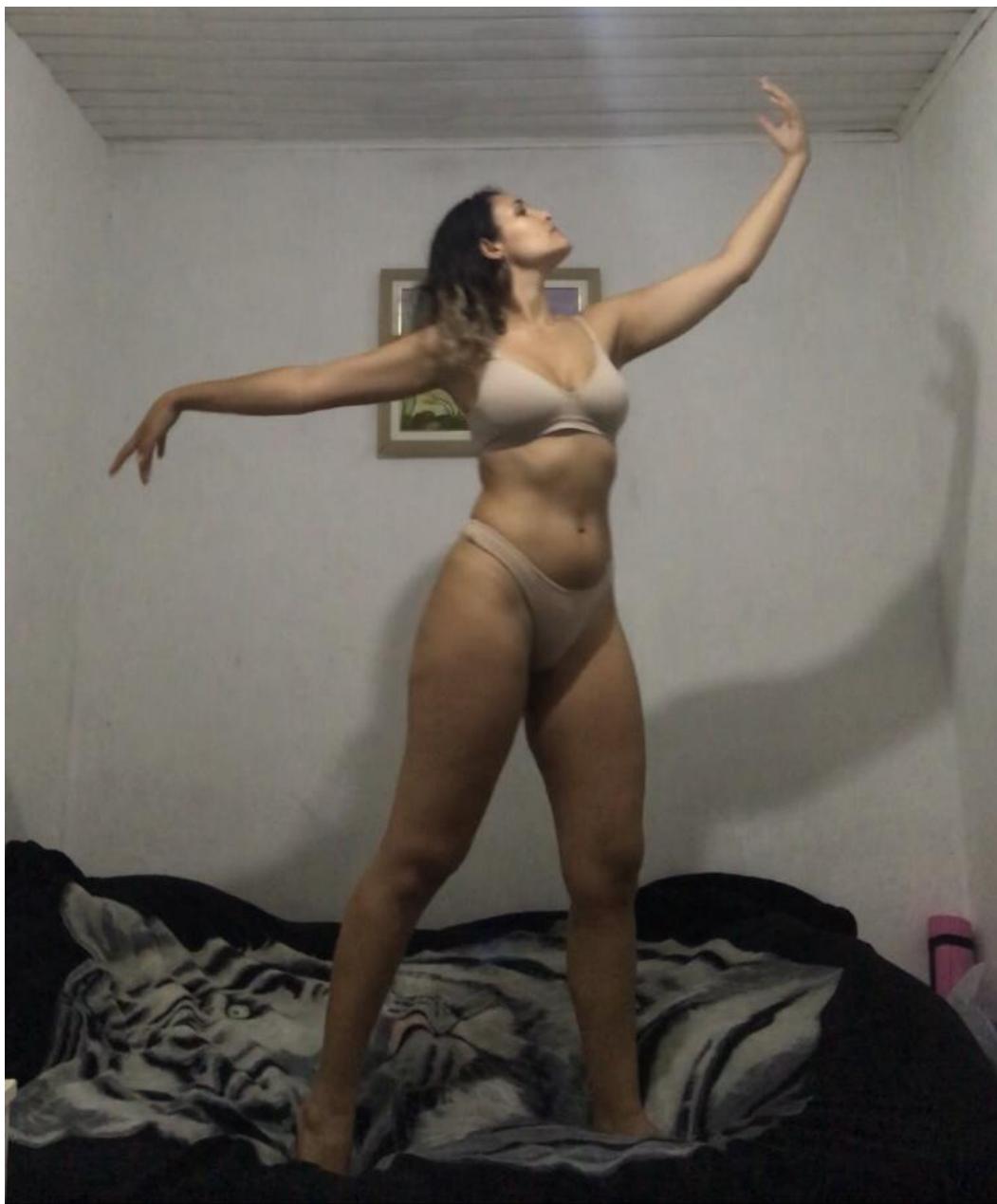


Fonte: foto realizada pela autora com o desenho junto da referência digital. A referência digital foi retirada do site Pinterest; contudo, a conta e a imagem não mais existem.

A figura 12 foi o primeiro esboço com a ideia de se retratar uma equilibrista, mas com a suavidade de uma bailarina, compreendendo o cenário como um estudo à parte. Para alcançar a essência desse sentimento particular, foi realizado um ensaio (fig. 13) onde o corpo real para entender a espacialidade e o movimento para

a arte. A partir da figura 13 foi feito o estudo de silhueta para a projeção na parede e assim desenhá-la.

Figura 13 - Fotografia de modelo vivo (autora) para o movimento de leveza e equilíbrio para “A Bailarina”



Fonte: Fotografia realizada pela autora

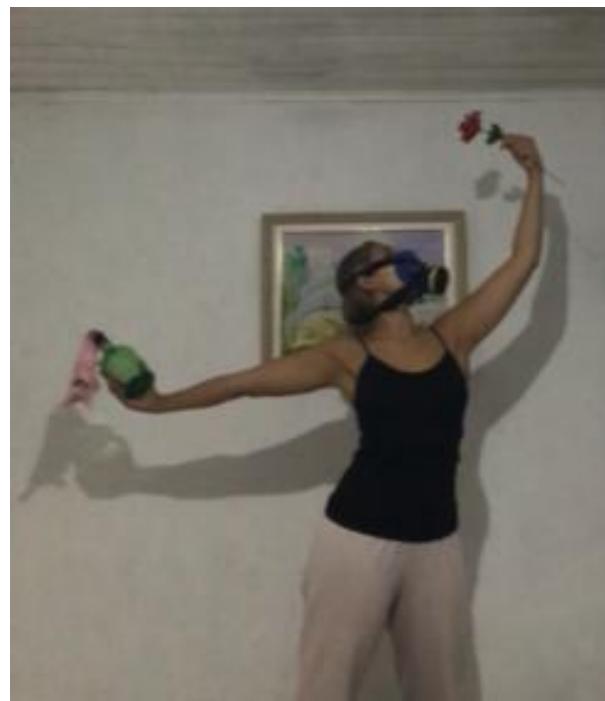
Com a particularidade dos pés ficarem parcialmente ocultos pelo base de apoio, nesse caso o cobertor em cima do colchão, fez-se necessário uma segunda fotografia apenas dos pés (fig. 14), para que fosse possível essa correção no programa Photoshop, da Adobe (fig. 16).

Figura 14 - fotografia de modelo (autora) para detalhe da posição dos pés



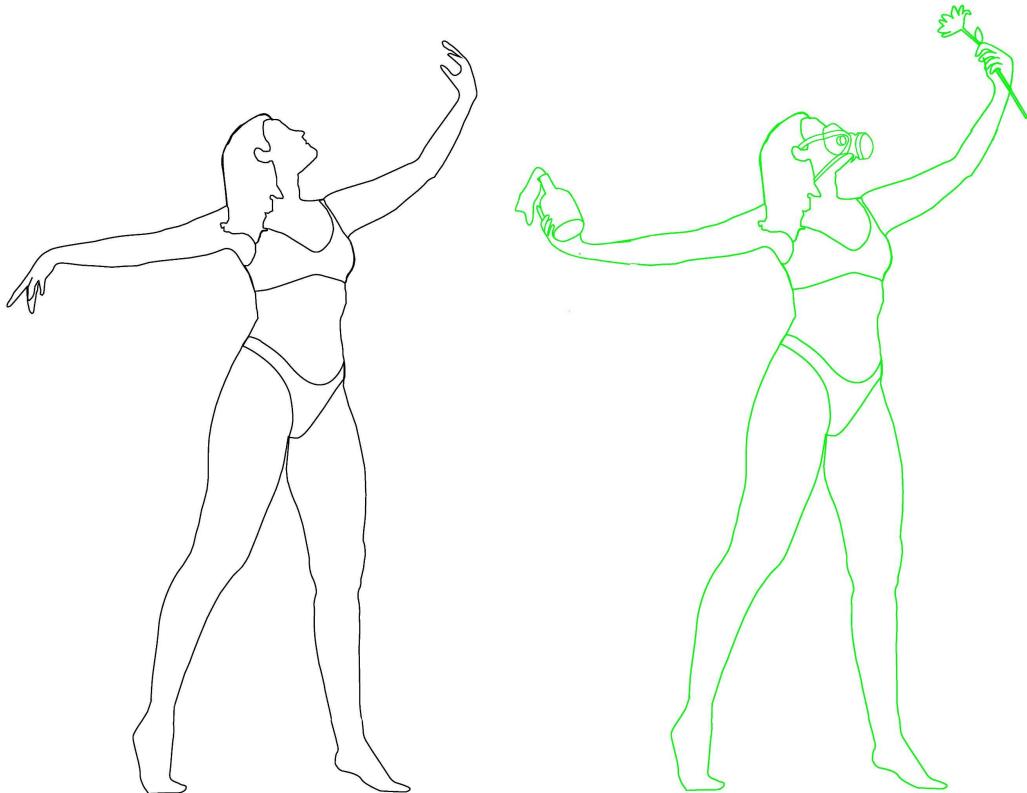
Fonte: Fotografia realizada pela autora

Figura 15 - fotografia de modelo (autora) com os acessórios para a parte em tinta fosforecente de “A Bailarina”



Fonte: Fotografia realizada pela autora

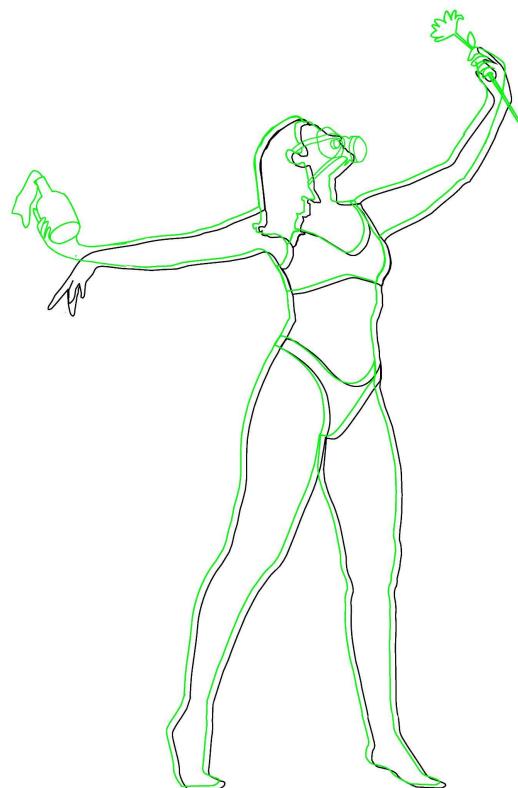
Figura 16 - Desenhos realizados no photoshop. À direita o desenho visível durante o dia. À esquerda, o visível com exposição inicial da luz e seu cessar conseguinte.



Fonte: Desenhos realizados pela autora

A figura 15 é a representação da faceta transgressora da “A bailarina”, com acessórios posteriormente vetorizados e inseridos no primeiro desenho (fig.16 da esquerda), sendo o resultado final das sobreposições das técnicas na parede a figura 17.

Figura 17 - Sobreposição dos dois desenhos digitais realizados pela autora



Fonte: desenhos realizados pela autora

## O balanço

O projeto do balanço foi uma homenagem que partiu de uma inspiração dos resultados obtidos nos ensaios com a tinta fosforescente. Como era possível a leitura distinta das duas situações realizadas em um único mural, essa dualidade foi testada também quanto a representação da perda dos entes queridos pela crise sanitária vigente, deixando nítida a solidão da separação, nesse objeto de estudo identificado pela mudança de técnica. Uma vez que ambas coexistem, mas tem necessidades diferentes para sua efetiva visualização, podendo ser compreendida aqui como existência.

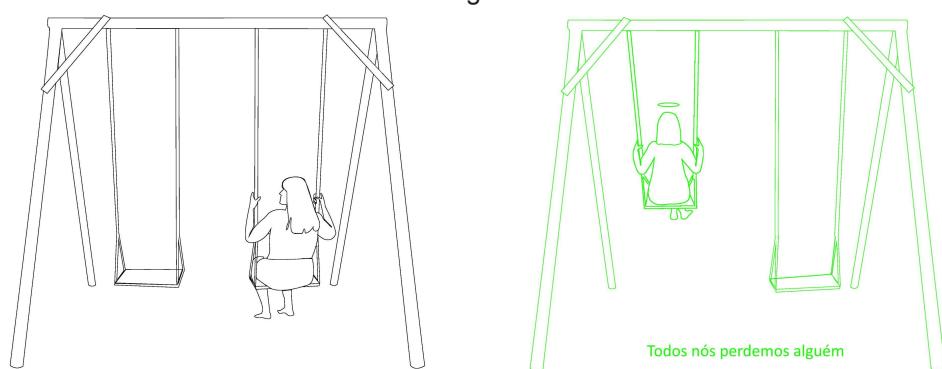
Figura 18 - Imagens da mãe da autora de referência para desenho digital



Fonte: Fotografia realizada pela autora

A perda sintetizada neste projeto foi revelada quando no período diurno é visível um balanço com dois assentos, sendo o da direita ocupado por uma mulher contemplativa (fig.19, esq.), e no período noturno esse mesmo balanço é ocupado somente no assento da esquerda por uma pessoa caracterizada por uma auréola e uma frase abaixo escrita: “todos nós perdemos alguém” (fig 19, dir.).

Figura 19 - Desenho digital realizado com vetorização no photoshop. Desenho visível ao dia da esquerda e o visível no período noturno somente se exposto inicialmente à uma fonte de luz e seu cessar consequente na direita



Fonte: desenho digital realizado pela autora

Figura 20 - Sobreposição dos dois desenhos digitais

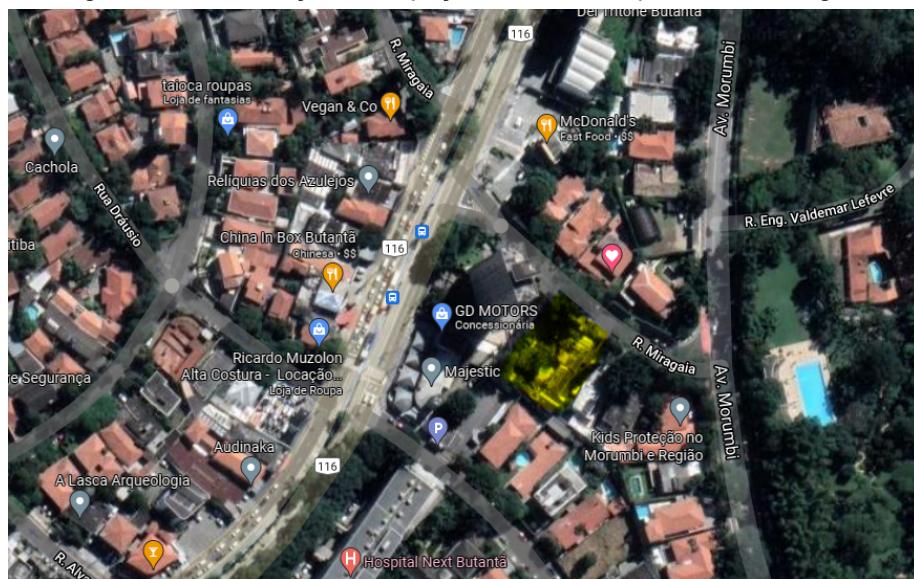


Fonte: Desenho realizado pela autora

## Local

O local escolhido para a intervenção foi a República da Miragaia, residência da autora, por dispor de um ambiente que mantém muitas das relações encontradas nas cidades, tal qual um pequeno vilarejo pelo intenso rodízio de moradores de diferentes culturas, religiões e profissões diversas.

Figura 21 - Localização no espaço urbano da República da Miragaia



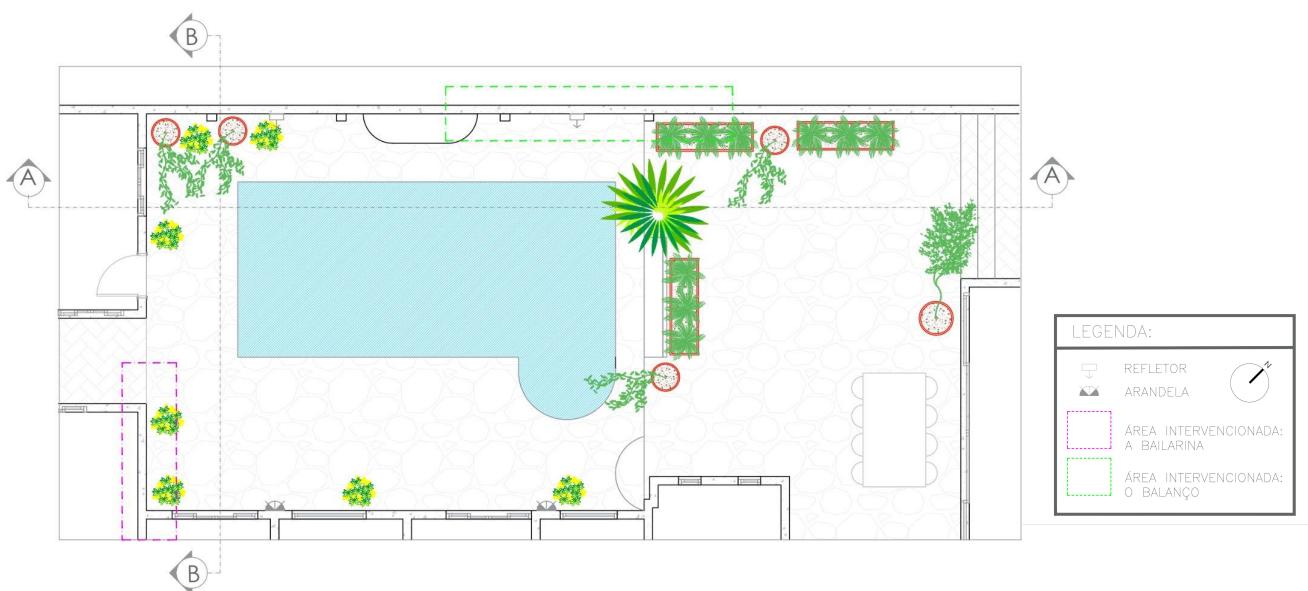
Fonte: Google Maps

A República é localizada no Morumbi, zona oeste da cidade de São Paulo, e possui 16 quartos individuais, separados entre a casa principal e os quartos remanescentes localizados no fundo do terreno, sendo a piscina a área principal de fluxo e confraternização de pessoas. As paredes escolhidas para a execução das obras foram paredes sem aberturas ou acessórios. Elas também possuem pontos de iluminação próximos e direcionáveis, sendo integradas ao projeto pelo efeito causado pela tinta fosforescente.

Figura 22 - compilado de fotos do local



Fonte: fotografias realizadas pela autora



Planta de Locação  
Sem escala

Desenvolver os dois murais em uma república, da qual a autora faz parte integrante, suscita dois apontamentos de Lefebvre, no livro “O direito à cidade”; o primeiro da apropriação da casa pela moradora com a arte-mural. Poder ser agente de criação e transformação de uma área não privada, nesse caso um espaço comunitário, remete diretamente ao sentimento de pertencimento, liberdade de expressão e questionamento. Traz individualidade e uma marca de existência nesse lugar, que tem a premissa de ser passageiro.

Entendendo que a maioria dos moradores da residência da Miragaia vieram de outros estados brasileiros, se conectar com o lugar de se “habitar” traz contexto e experiência ímpares, principalmente quando imerso em uma crise sanitária com isolamento social e restrições de acesso aos lugares públicos da cidade.

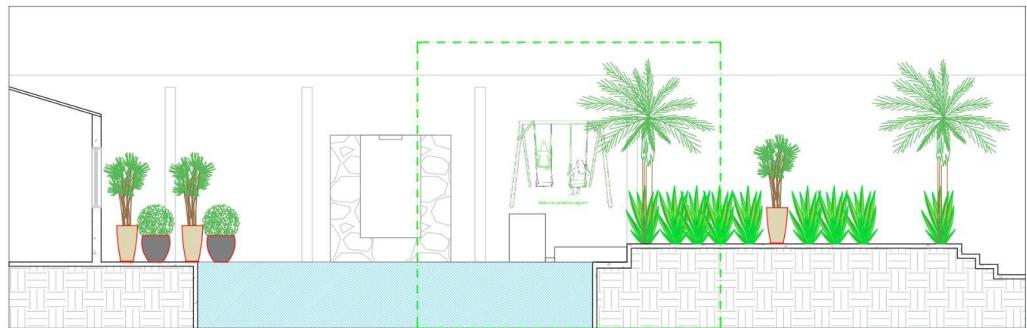
Necessária como a ciência, não suficiente, a *arte* traz para a realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição. Além do mais, e sobretudo, a arte restitui o sentido da obra; ela oferece múltiplas figuras de tempos e de espaços *apropriados*: não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorfoseados em obra. A música mostra a apropriação do tempo, a pintura e a escultura, a apropriação do espaço. (Lefebvre, 2001, pág 116)

O segundo apontamento é o de que essa arte vista em uma cidade se transformaria em valor de uso, trazendo benefícios monetários para a burguesia, no nosso caso em particular, para a proprietária.

A própria cidade é uma *obra*, e esta característica contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, na direção do comércio, na direção das trocas, na direção dos *produtos*. Com efeito, a obra é valor de uso e o produto é o valor de troca. ( Lefebvre, 2001, pág.12)

Como já foi mencionado, a primeira faceta da “A bailarina” havia sido executada sem autorização prévia para que se pusesse em teste a hipótese de que técnica conseguisse existir “invisível” aos olhos do Estado restritivo e punitivo: a proprietária da república da Miragaia no nosso caso em particular.

Quando a hipótese se viu confirmada, a segunda etapa era a realização do mural remanescente e a finalização do primeiro em execução, e ao autorizar as pinturas nas paredes da área comum, a proprietária viu nessa oportunidade de usar as artes-murais como atrativo para novos moradores.



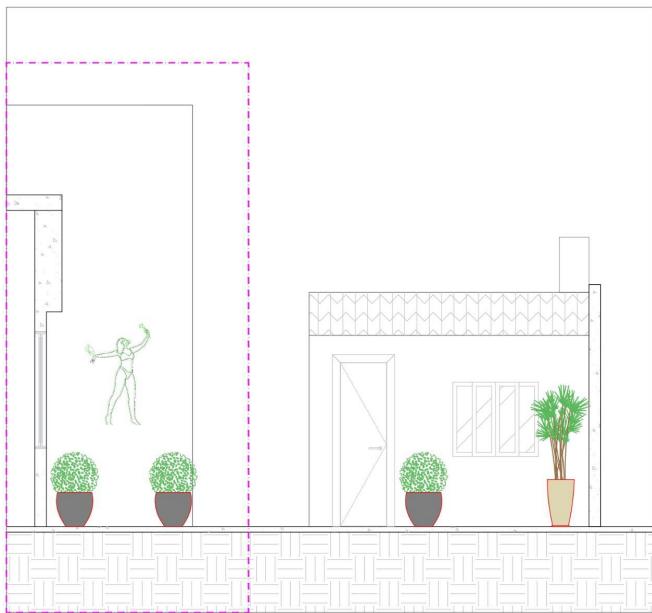
Corte A-A

Sem escala

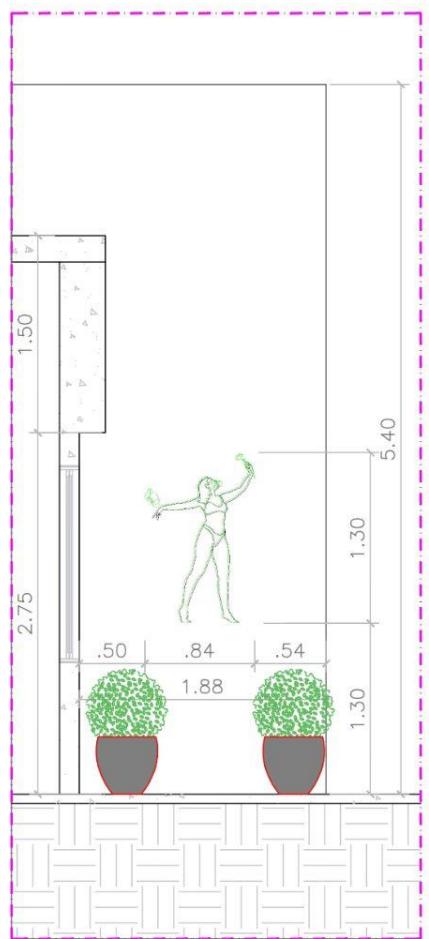


Detalhe A-A

Sem escala



Corte B-B  
Sem escala

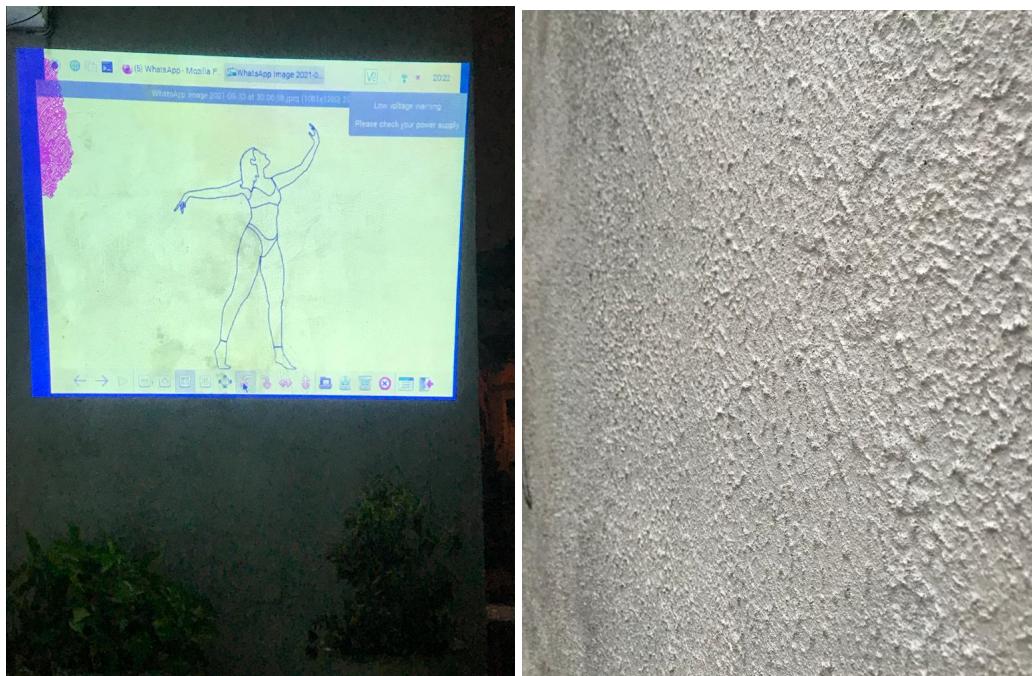


Detalhe B-B  
Sem escala

## Ensaio da intervenção

Foi realizada a primeira faceta da bailarina nas dependências da piscina, um lugar de intenso trânsito dos condôminos da república da Miragaia e também de permanência, uma vez que é o lugar de encontros e relações sociais dos moradores. A execução foi feita sem o consentimento inicial da proprietária da casa para testar a hipótese da tinta fosforescente para tornar a obra oculta (ou no mínimo discreta), onde sua existência não estivesse condicionada por autorizações prévias, podendo ser criada de forma espontânea e transgressora.

Figura 23 - Projeção do desenho digital sobre a parede (esq.) e detalhe da textura da parede (dir.)



Fonte: Fotografias realizadas pela autora

A concretização desse mural foi realizada no período noturno, onde não haveria a monitoria da proprietária da casa, projetando a arte vetorizada sobre a superfície da parede. O projetor foi o meio de possibilitar a reprodução dos desenhos sem haver distorções, permitindo uma execução com alta eficiência e rapidez. Uma dificuldade encontrada no processo da pintura foi a textura da parede, demasiadamente rugosa, e foi preciso muito cuidado para manter o delineamento e clareza dos traços.

Figura 24 - Foto do processo de execução do ensaio “A Bailarina”



Fonte: Fotografia realizada pela autora

Como a execução da arte foi feita com a mistura fosforescente, ao passar na parede não deixava visível os lugares pintados. Uma vez que a própria luz do projetor alimentava a reeluminescência do pigmento, a cada cinco minutos o projetor passou a ser desligado para permitir a visualização da obra. A duração total da pintura foi de 1 hora e foram necessárias duas demãos com o pigmento em 50%. O produto final teve três resultados notáveis:

Primeiro, a tinta utilizada para o grafite reemitiu a obra realizada de forma adequada (fig. 25). A intensidade e duração do brilho está atrelado a quantidade de luz que o desenho é exposta. A reemissão não dura mais do que poucos minutos após a exposição da luz.

Segundo, como esperado pela natureza da tinta, o mural não se tornou claramente visível durante o dia, sendo minimamente visível alguns de seus traços (fig. 26).

Terceiro, o resultado inesperado, o desenho tornando-se visível após algumas semanas. Depois de exposto às intempéries, houve uma mudança efetiva da cor do pigmento, irremediavelmente afetando o funcionamento da fosforescência e reduzindo a eficiência na reemissão da luz.

Esse ensaio não foi notado pela proprietária da residência da Miragaia e quando começou a ficar demarcado e visível no período diurno, a autora conseguiu autorização para as intervenções como se fossem algo a ser executado num futuro próximo, não ocasionando nenhuma repreensão ao projeto.

Figura 25 - Intervenção fotografada com a reemissão de luz



Fonte: Fotografia realizada pela autora

Figura 26 - Intervenção vista durante o dia, sendo minimamente visível em ambas as fotos



Fonte: fotografias realizada pela autora

Figura 27 - fotografia da coloração do grafite 15 dias (esq.) e 45 dias (dir.)



Fonte: fotografias realizadas pela autora

## Execução

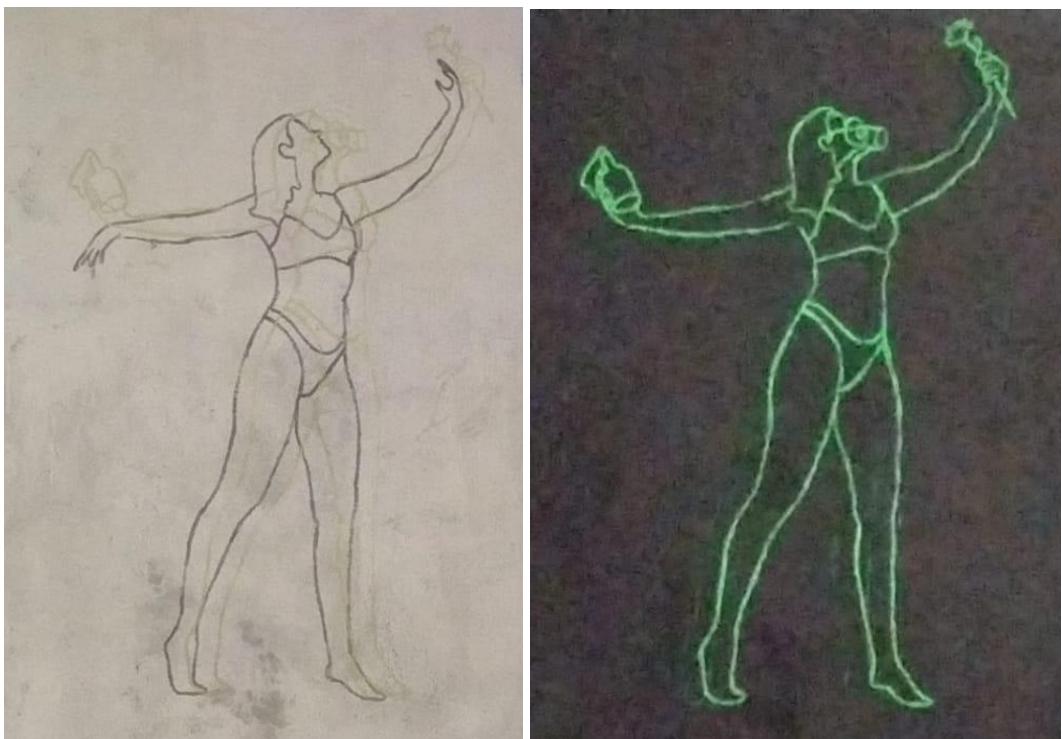
Figura 28 - fotografia da sobreposição do grafite visível no período diurno dá "A bailarina" com exposição direta da luz para a reemissão parcial da tinta fosforescente



Fonte: fotografias realizadas pela autora

A execução do desenho em tinta fosforescente foi realizada à noite, com o auxílio de um projetor com o desalinhamento das figuras pela tinta não reemitir luz quando passado em cima dos contornos em tintas escuras. O tempo de execução foi de 40 minutos, com a pigmentação de 50% e seguiu a técnica de a cada cinco minutos o projetor ser desligado para permitir a visualização da obra, uma vez que a própria luz do projetor alimentava a reeluminescência do pigmento. A silhueta em tinta fosforescente só tem falhas onde há o cruzamento com a tinta escura executada abaixo dela.

Figura 29 - fotografia da obra visível no período diurno (esq.) e no período noturno após a exposição da luz e seu cessar conseguinte (dir.)



Fonte: fotografias realizadas pela autora

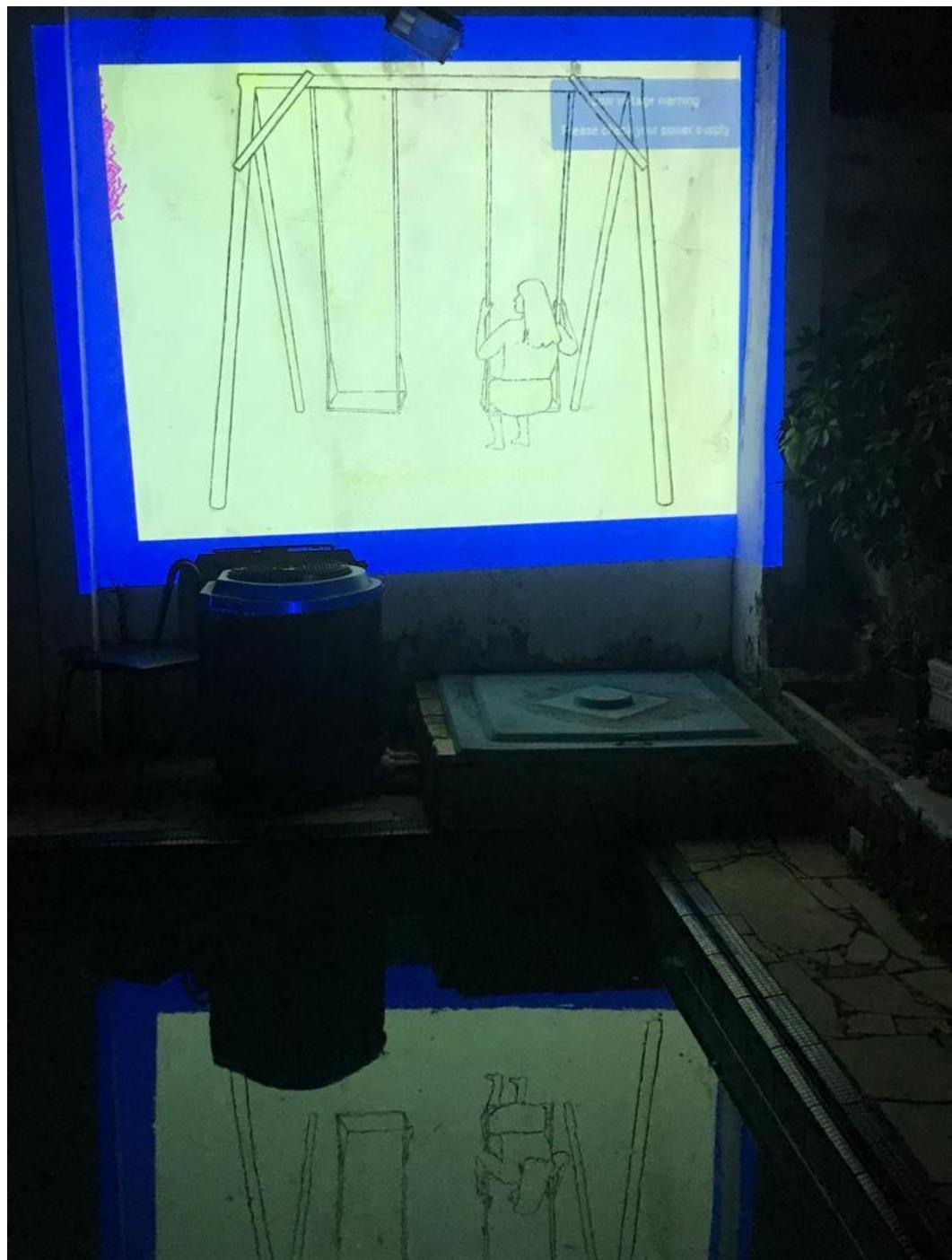
Figura 30 - fotografia da sobreposição do grafite visível no período diurno



Fonte: fotografias realizadas pela autora

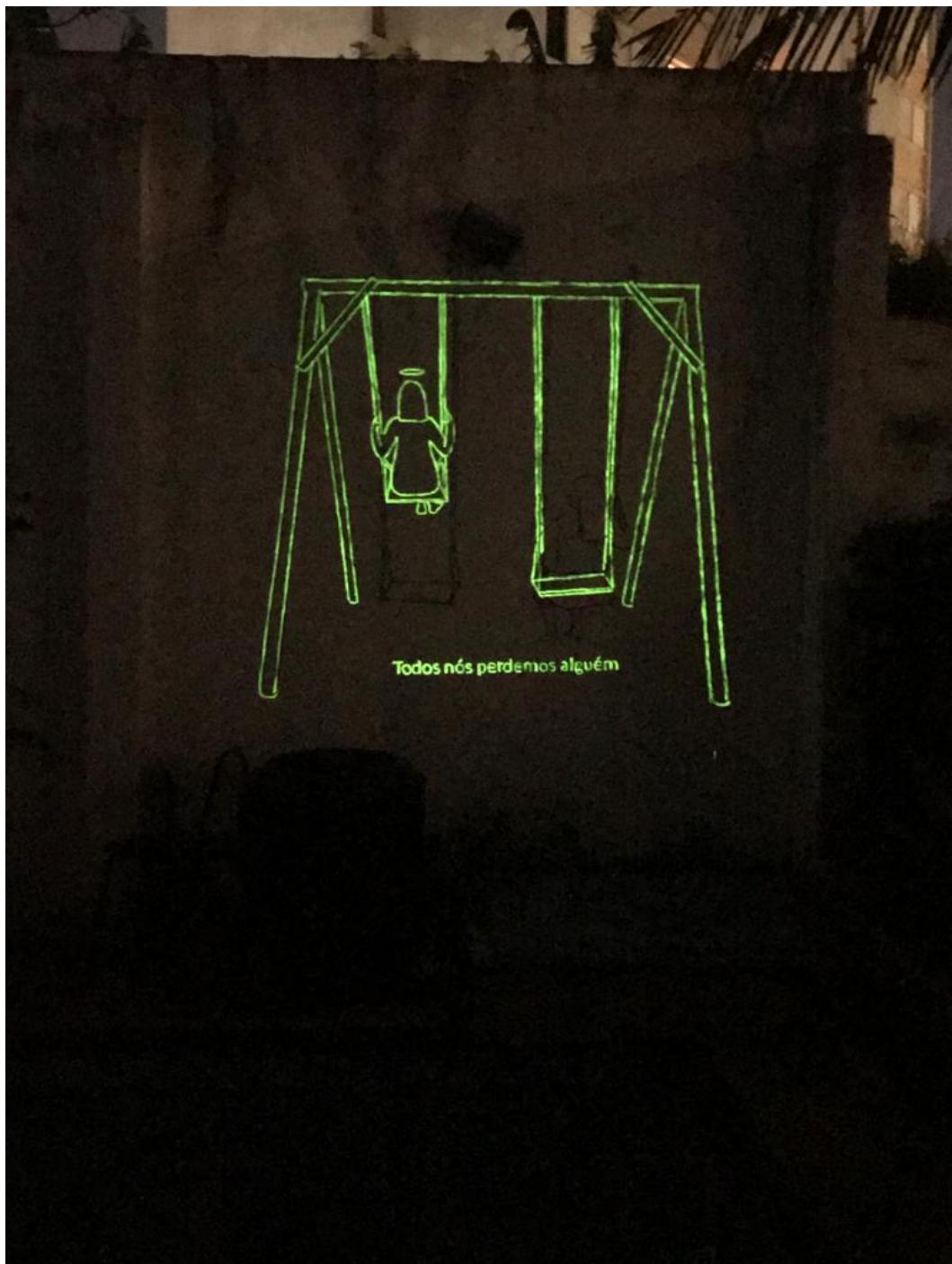
A execução do “O balanço” foi dificultada por dispor de pouco espaço de acesso à parede escolhida pelos sistemas hidráulicos da piscina ocuparem quase 100% desse acesso. A execução durou 2 horas com a tinta acrílica preta e 1 hora e 30 minutos com a tinta fosforescente, possuindo o intervalo de 2 dias para a segunda execução para que a tinta preta pudesse secar e não manchar os contornos da fosforescente. Também foi utilizada a concentração de 50% de pigmento. A implementação das obras-murais reconfigurou a estética existente na residência da Miragaia e trouxeram uma repaginação ao ambiente, agora não podendo mais ser lido sem as intervenções.

Figura 31 - fotografia da alimentação com a luz do projetor do “O balanço”



Fonte: fotografias realizadas pela autora

Figura 32 - fotografia do “O balanço” com a reemissão da luz no período noturno



Fonte: fotografias realizadas pela autora

Figura 33 - fotografia da vista da piscina com a implementação das execuções das obras-murais nas paredes



Fonte: fotografias realizadas pela autora

## Conclusão

O trabalho desenvolvido teve como objetivo a realização de uma intervenção de duas obras-murais na República da Miragaia na cidade de São Paulo. Ele partiu da premissa da possibilidade de realização de uma obra-mural subversiva e sem censura ou restrição em ambientes não autorizados, reforçando a liberdade de expressão e o sentido de pertencimento ao espaço intervencionado como cidadão ativista.

A técnica da tinta fosforescente se mostrou eficiente ao dar caráter “oculto” à faceta transgressora da pintura, e contrapondo ao desenho visto no período diurno, o resultado foi o almejado: duplo diálogo no mesmo mural, o último decorativo e o primeiro como de protesto.

Primeiro foi executada a parte fosforescente da “A bailarina” sem autorização prévia da proprietária da República da Miragaia e essa não reparou na intervenção executada, mostrando o resultado positivo na experiência. Depois da execução do mural remanescente e o término da “A bailarina” com autorização da proprietária, essa usou as intervenções como atrativo da casa para locação dos quartos, apontando que a arte só é aceita quando domesticada e lucrativa, uma vez que ela teve acesso somente às pinturas diurnas.

A efemeridade das pinturas fosforescentes foi um apontamento inusitado, inclusive quanto a seu tempo de brilho após a exposição e cessar das luzes, mas deixou evidente a necessidade de se trabalhar com agilidade e com a proposta bem delineada para execução e exposição. Assim, esse projeto demonstrou que é possível realizar intervenções de obra-mural de caráter espontâneo e subversivo por criar um contexto onde ele possa existir e se expressar através da essência oculta da tinta fosforescente.

## Bibliografia

- ANDRADE, E., MARQUES, C.A., BARROS, J.C., VILLAC, I., e CAEIRO, M. (2010). *Arte Pública e Cidadania: Novas leituras da cidade criativa.* CALEIDOSCÓPIO. Sintra.
- CARTAXO, Z. 1. **ARTE NOS ESPAÇOS PÚBLICOS:** a cidade como realidade. *O Percejo Online*, 1(1). 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.9789/2176-7017.2009.v1i1.%p>> Acesso: setembro de 2019.
- CASTELLANOS, P. **Muralismo y resistencia en el espacio urbano.** URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales, 7(1), 145-153. 2017.
- COELHO NETTO, José Teixeira. **O que é ação cultural.** SP: Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1989.
- DI Cavalcanti. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/di-cavalcanti>>. Acesso em: 24 de jun de 2021.
- KUTTNER, T. **OSGEMEOS and the Institutionalization of Street Art: Cyclical Narratives.** Hamburg. p. 10, 2015.
- LASSALA, G. **O Mural da Luz. Vitruvius.** São Paulo. Setembro de 2016. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/17.194/6195>>. Acesso em: 27 maio de 2021.
- LEFEBVRE, H. **O direito à cidade.** Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo : Centauro, 2001 Título original: Le Droit à la Ville.
- MANDEL, C. **Muralismo mexicano:** arte público/identidad/memoria colectiva. ESCENA. Revista de las artes, v. 61, n. 2, 2007.
- MURALISMO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3190/muralismo>. Acesso em: 24 de jun de 2021.
- SERRANO, E. P. G. **A CULTURA MURALISTA NA AMÉRICA LATINA: OS PAINÉIS DE DI CAVALCANTI E A TÉCNICA DO MOSAICO.** São Paulo, p. 8, 2008.
- Prado, M. e Assis, T. **Telas gigantescas em laterais de prédios custam até 200 000 reais.** VEJA SÃO PAULO. São Paulo. Edição nº 2661. Novembro de 2019. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cidades/capa-murais-laterais-predios/>>. Acesso em: 18 jul. 2021.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno princípio.** 31.ed. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1987.98 p.
- VERANO, P.N. **Cidades Temporárias:** Brechas e contra brechas na cidade. Dissertação em ciência da informação - USP. São Paulo, p. 244. 2018.