

**ANA CAROLINA BRASIL**

**DOS MUROS À INTERNET**

**OS USOS DO *FACEBOOK* PELO GRAFFITEIRO PAULO NOIA (2012 E 2014)**

**FLORIANÓPOLIS - SC**

**2019**

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO - FAED  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - PPGH  
CURSO DE MESTRADO  
LINHA DE PESQUISA: LINGUAGENS E IDENTIFICAÇÕES

**DOS MUROS À INTERNET**

**OS USOS DO *FACEBOOK* PELO GRAFFITEIRO PAULO NOIA (2012 E 2014)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) na linha de pesquisa Linguagens e Identificações como requisito para obtenção do título de Mestra no Curso de Mestrado.

**Orientador:** Prof. Emerson César de Campos, Dr.

FLORIANÓPOLIS - SC

2019

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da  
Biblioteca Setorial do FAED/UDESC,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Brasil, Ana Carolina  
DOS MUROS À INTERNET : OS USOS DO FACEBOOK  
PELO GRAFFITEIRO PAULO NOIA (2012 E 2014) / Ana  
Carolina Brasil. -- 2019.  
115 p.

Orientador: Emerson César Campos  
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa  
Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de  
Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2019.

1. História do Tempo Presente. 2. Facebook. 3. Graffiti. 4. Paulo  
Noia. I. Campos, Emerson César . II. Universidade do Estado de  
Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação,  
Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

**ANA CAROLINA BRASIL**

**DOS MUROS À INTERNET**

**OS USOS DO *FACEBOOK* PELO GRAFFITEIRO PAULO NOIA (2012 E 2014)**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do título de Mestra no Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) na linha de pesquisa Linguagens e Identificações.

**Banca Examinadora:**

Orientador: \_\_\_\_\_

Professor Emerson César de Campos, Dr.  
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Membro: \_\_\_\_\_

Professora Daniela Queiroz Campos, Dr<sup>a</sup>.  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Membro: \_\_\_\_\_

Professora Caroline Jacques Cubas, Dr<sup>a</sup>.  
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Florianópolis, 10 de Julho de 2019.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) pela infraestrutura e pela qualidade da formação proporcionada, ao Centro de Ciências Humanas e da Educação (FAED), ao Programa de Pós-graduação em História (PPGH) pelo excelente curso de mestrado, juntamente a sua equipe de corpo docente, à secretária do PPGH, em especial ao Piter, por ser sempre solícito e atencioso. Agradeço também à CAPES, pela bolsa de pesquisa concedida e a tantas outras fornecidas à pesquisa científica no Brasil, lamento os cortes realizados pelo atual governo.

Agradeço ao professor Emerson César de Campos, pela orientação nesta pesquisa de mestrado, pela liberdade criativa e de escrita concedidas e por toda a atenção. Estendo os agradecimentos às professoras Caroline Jaques Cubas e Daniela Queiroz Campos, por dedicarem seu tempo à leitura do meu trabalho e por terem aceito participar da banca de defesa. Agradeço também ao professor Reinaldo Lohn por ter lido meu trabalho em suas fases iniciais e pelas sugestões e apontamentos feitos durante a banca de qualificação.

Aos meus companheiros de jornada, que estão junto comigo desde o início da graduação em 2013 e me acompanharam também nestes dois anos de mestrado, Christian Fonseca, Isadora Muniz e Nathália Hermann, a amizade, o companheirismo e o amor de vocês foram fundamentais para que eu chegasse até aqui. Obrigada pelos risos, perrengues, alegrias e dores que compartilhamos juntos, mas principalmente pelas loucuras, amo vocês demais.

Agradeço profundamente aos meus pais, sem vocês eu não estaria aqui. Obrigada por toda forma de apoio e incentivo que vocês me concederam. Cleusa e Rogério, a vocês, a mais profunda gratidão e meu amor eterno, obrigada por tudo, vocês são o porto seguro para onde sei que sempre posso voltar.

Não poderia deixar de agradecer a ela, que anseia por seu nome escrito em qualquer folha de papel, a ela que está descobrindo o mundo, quem infernizou meus momentos de escrita com sua fala incessante, mas também que sempre se mostrou solícita e curiosa para com este

trabalho, Maria Augusta. Um dia tu irás entender o que tanto a tua irmã mais velha ficava escrevendo no computador e lendo nos livros, apesar de tudo e por tudo, eu te amo.

Agradeço a toda e qualquer forma de arte, em especial a dança, por me proporcionar alegrias e transformações pessoais que repercutem em inúmeros campos da minha vida, agradeço a Elisa, por me inserir nesse universo e a Sílvia, por me mostrar toda a beleza, profundidade, espiritualidade e poder da arte em sua forma dançante.

Agradeço aos amigos, de dança, faculdade, yoga e muitos outros, sozinhos não somos nada. Agradeço especialmente à Nina, por sua parceria e amizade, agradeço também à Monik, pelo carinho, amor e energia positiva, és luz!

Agradeço à Karinn, pelas informações sobre Paulo Noia concedidas em conversas informais, obrigada por dividir algumas de suas memórias comigo. Ao Gabriel Pereira dos Santos, por ter me apresentado a arte de Paulo Noia e que sem saber contribuiu decisivamente para o meu interesse em relação ao universo do graffiti.

Agradeço a todos os grafiteiros e grafiteiras de Florianópolis, obrigada pelo ímpeto, resistência e transgressão.

Agradeço ao Paulo Ricardo da Rosa pelo Noia, por sua arte e pela invasão bestial de seus graffiti na “minha” cidade.

Agradeço ao meu grande amigo, parceiro e confidente, Leonardo. Amor, obrigada por todo carinho, atenção, energia trocada e principalmente por me proporcionar outros pontos de vista. Com você a vida fica ainda mais colorida, leve e tranquila, obrigada pela parceria, por todo incentivo e por todos os momentos que estive ao meu lado, amo a dupla que formamos e espero poder viver muitas outras aventuras ao teu lado.

Aqueles que entram de forma extremamente rápida e inesperadas em nossas vidas e que desaparecem na mesma proporção, mas que as viram de ponta cabeça, proporcionando novas perspectivas, meu muito obrigada.

Por fim, a todos aqueles que me acompanham desde sempre, fornecendo todo o amparo, sorte, luz, amor e sabedoria, meu sempre muito obrigada!

*aqui*

*nesta pedra*

*alguém sentou  
olhando o mar*

*o mar  
não parou  
pra ser olhado*

*foi mar  
pra tudo quanto é lado*

*Paulo Leminski*

## RESUMO

Através do crescente acesso da população à internet, em meados dos anos 2000 e com o surgimento das redes sociais on-line, a comunicação e a troca de conhecimentos e informações se expandiram em larga escala, com isso, as redes sociais on-line acabaram por servir enquanto referencial de estudo tanto para graffiteiros em suas práticas quanto para quem deseja pesquisar sobre o assunto. Este trabalho tem como objetivo analisar os usos que o graffiteiro Paulo Noia realizou enquanto artista, da rede social digital *Facebook*, suas possíveis intencionalidades para com algumas publicações e respectiva relação com a fotografia, ao publicar imagens de sua arte na internet. As análises são feitas tendo como aporte as perspectivas da História do Tempo Presente. Entre as fontes, estão prints de tela obtidos a partir de algumas imagens publicadas por Noia em sua página no Facebook, juntamente com suas respectivas descrições feitas pelo artista. São analisadas publicações do graffiteiro referentes a imagens de graffitiis, telas e desenhos feitos pelo mesmo e que nos possibilitam ao mesmo tempo, suporte para entender um pouco mais sobre a prática do graffiti em Florianópolis, entre os anos de 2012 e 2014, em um contexto de aceleradas transformações digitais, em que o acesso e alcance da internet aumentaram gradativamente e em grandes proporções, reverberando ainda hoje.

**Palavras-chave:** História do Tempo Presente, Graffiti, Facebook.

## **ABSTRACT**

Through the increasing access of the population to the Internet in the mid-2000s and the emergence of online social networks, communication and the exchange of knowledge and information expanded on a large scale, with online social networks for serving as reference for study both for graffitisers in their practices and for those who wish to research about the subject. This work aims to analyze the uses that graffiti artist Paulo Noia made as an artist, from the digital social network Facebook, his possible intentions for some publications and his relation with photography, when publishing images of his art on the Internet. The analyzes are made based on the perspectives of the History of Present Time. Among the sources are screen prints obtained from some images published by Noia on his Facebook page, along with his respective descriptions made by the artist. Graffiti's publications related to images of graffiti, canvases and drawings made by him are analyzed, and they allow us, at the same time, support to understand a little more about the practice of graffiti in Florianópolis, between the years of 2012 and 2014, in a context of accelerated digital transformations, in which the access and reach of the internet increased gradually and in great proportions, reverberating still today.

**Key-words:** History Of Present Time, Graffiti, Facebook.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Muro grafitado no bairro Balneário do Estreito em Florianópolis .....	35
Figura 2: Graffiti do Vejam em porta de estabelecimento comercial.....	36
Figura 3: Graffiti Star Wars feito por Gugie na Coloninha.....	38
Figura 4: Graffiti de Mofas e Jefsu na Rua Vidal Ramos.. .....	46
Figura 5: Graffiti do Pasma na Rua General Eurico Gaspar Dutra. ....	48
Figura 6: Graffiti do Vejam na Rua Araci Vaz Callado.....	50
Figura 7: Graffitis em construção abandonada no Centro de Florianópolis.....	51
Figura 8: Graffiti de Paulo Noia na Rua Silva Jardim.....	55
Figura 9: Graffiti Inseto Monocromático, Campus UFSC. ....	56
Figura 10: Boitatá. Nanquim sobre papel.....	57
Figura 11: Graffiti Isca Ilusão, Centro de Florianópolis.. .....	58
Figura 12: Graffiti Metallic Beast, Rua Silva Jardim.....	60
Figura 13: Graffiti Criatura Espinhostil, em pista de skate. ....	61
Figura 14: Print da página de Paulo Noia no Facebook com informações sobre a mesma.....	75
Figura 15: Print de tela do graffiti Reptiliano mutante.....	78
Figura 16: Graffiti Reptiliano Mutante.....	79
Figura 17: Print de tela do graffiti Aracnóia.....	79
Figura 18: Graffiti Aracnóia.....	80
Figura 19: Print de tela do graffiti Iron mutant. ....	81
Figura 20: Print de tela do graffiti Space cyborg.....	83
Figura 21: Print de tela referente a uma tela pintada por Paulo Noia.....	84
Figura 22: Print de tela dos álbuns de fotos da página. ....	86
Figura 23: Print de tela do desenho Um velho polvo mutante. ....	88
Figura 24: Print de tela do desenho Marine elephant. ....	89
Figura 25: Print de tela do desenho Aranha sorrateira. ....	89
Figura 26: Print de tela do graffiti Peixe lagarto palhaço.....	90
Figura 27: Print de tela do graffiti Criatura espinhostil.....	91
Figura 28: Print de tela do graffiti Criatura pré-histórica. ....	92
Figura 29: Print de tela do graffiti Criatura espinhostil em São José. ....	92
Figura 30: Print de postagem no Instagram com a hashtag noia eterno.....	96
Figura 31: Print de uma publicação de Rodrigo Teodosio no Facebook.....	97
Figura 32: Print de tela de uma publicação no Facebook referente a um graffiti de Noia. ....	98
Figura 33: Print de uma publicação no Facebook referente a Paulo Noia. ....	99
Figura 34: Print de uma publicação de Rodrigo no Instagram. ....	100
Figura 35: Graffiti feito em homenagem a Paulo Noia. ....	102

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1: A PRÁTICA DO GRAFFITI EM FLORIANÓPOLIS .....</b>	<b>26</b>
1.1. GRAFFITI: INTERVENÇÃO URBANA E ARTE .....	26
1.2 GRAFFITI E CIDADE: .....	42
1.3 PAULO NOIA .....	51
<b>CAPÍTULO 2: A PRÁTICA DO GRAFFITI E A INTERNET .....</b>	<b>64</b>
2.1: IMAGEM, FOTOGRAFIA, INTERNET E A PRÁTICA DO GRAFFITI.....	64
2.2: USOS E INTENCIONALIDADES DE PAULO NOIA PARA COM O FACEBOOK	74
2.3: NOIA ETERNO, IMAGEM E MEMÓRIA DE PAULO NOIA .....	94
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>103</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>112</b>

## INTRODUÇÃO

*A história é a reconstrução sempre problemática  
e incompleta do que não existe mais  
(Pierre Nora)*

O graffiti despertou minha atenção e curiosidade de forma mais significativa há cerca de cinco anos, quando no trajeto diário de casa para a universidade passei a perceber estranhas e intrigantes figuras coloridas (ou não) nos muros pelos bairros em que passava. Aos poucos fui percebendo que em alguns lugares a incidência destas figuras era consideravelmente maior que em outros, com o tempo e um olhar cada vez mais atento, pude perceber também que os estilos eram variados e que estavam diretamente associados aos diferentes locais em que eram praticados.

A cada vez que eu me familiarizava com estas figuras presentes no meu cotidiano, novas surgiam da noite para o dia, por vezes na mesma proporção em que outras desapareciam de forma “misteriosa”. Passei então a me questionar sobre seus autores, quem eram eles e em quais momentos agiam. Ao tentar decifrar possíveis códigos e intencionalidades acabei por criar os meus próprios, cada um desses graffiti despertava em mim um sentimento diferente, de forma que quando eram apagados, por diferentes motivos, isso despertava em mim uma sensação de angústia e incômodo. Por conta da impermanência de alguns graffiti e observando a brevidade destas obras nos espaços da cidade, passei a registrá-los por meio da fotografia, montando um pequeno arquivo pessoal, no intuito de preservar de alguma forma estas intervenções.

A cidade então se fez outra, singular, ela sempre muda, se transforma, mas agora em minha mente os pontos de referência eram outros, as percepções eram outras, a cidade se transformava diante dos meus olhos, cercada de códigos e mensagens intrigantes que prenderam minha atenção justamente pela forma invasiva e incompreensível com a qual se apresentavam. Percebi então, que a “minha” cidade, era também a cidade de outros, de estranhos, pessoas que faziam outros usos da mesma, que a olhavam com outros olhos, outras realidades sendo apresentadas em formas e cores pelos muros e paredes.

Os graffiti produzidos nas cidades estão diretamente relacionados com as particularidades destas, não só o seu produto final, mas também a forma como são produzidos. As políticas governamentais, culturas locais, aspectos geográficos e redes de sociabilidade interferem diretamente nos conteúdos e nas intencionalidades de um graffiteiro, o que torna de

suma importância atentar para estes fatores antes de qualquer reflexão comparativa, porém, cabe considerar no contexto do final do século XX e, principalmente, início do XXI, a influência das novas mídias e redes sociais acessíveis por meio da internet como fortes influências para a expansão do graffiti (MOREIRA, 2001).

Hoje, Florianópolis conta com um cenário cultural da prática do graffiti bastante rico e plural, que conta também com um grande e crescente número de grafiteiros, entre estes alguns de destaque internacional, como Thiago Valdi e Rodrigo Rizo<sup>1</sup>. Diante dessa pluralidade cada vez mais crescente de artistas, um especificamente me chamou mais atenção, não só pelo seu traço único, mas pelo cuidado por parte de outros artistas em preservar suas obras.

Paulo Noia foi-me apresentado por um amigo e parceiro artístico deste, o também grafiteiro Gabriel San<sup>2</sup>, que ao me mostrar um trabalho<sup>3</sup> recém finalizado em parceria com outros artistas locais renomados, falou-me sobre o cuidado que tiveram em criar essa recente obra preservando uma antiga de Noia que havia no local. Os artistas criaram uma nova obra naquele muro preservando um antigo graffiti de Paulo Noia que havia sobrevivido às intempéries do tempo, fazendo com que o novo graffiti se moldasse ao antigo, por respeito e carinho à memória de Paulo Noia.

Paulo Ricardo da Rosa, conhecido como Paulo Noia, foi um importante artista na cena do graffiti da cidade de Florianópolis, faleceu em julho de 2014, aos 27 anos e no auge de sua produção artística, vítima de um suicídio. Frequentemente lembrado como um artista dedicado e talentoso, entre outras qualidades pessoais, sua memória e sua obra são fortemente respeitadas e até mesmo veneradas no universo do graffiti em Florianópolis. Estes fatores, somados à sua morte precoce, contribuíram para o respeito e preservação das obras do artista, dentro de um estilo marcado pela inconstância em relação à permanência e valorização de suas produções, fazendo das obras de Paulo Noia uma exceção dentro do graffiti florianopolitano, não só em relação ao seu estilo artístico, mas pela constante preocupação por parte de outros artistas e admiradores em preservar sua obra.

Ao me aprofundar nas pesquisas sobre a obra de Paulo Noia, a internet se mostrou como o principal veículo de pesquisa, em primeiro lugar porque considerando a proximidade temporal do falecimento do artista e diante de toda a gravidade em torno das causas que levaram a sua

---

<sup>1</sup> Thiago Valdi e Rodrigo Rizo são dois importantes grafiteiros da cidade de Florianópolis que conquistaram renome internacional através de suas artes, Rizo é responsável pelos camaleões coloridos que tomaram conta da capital do estado de Santa Catarina.

<sup>2</sup> Gabriel Pereira dos Santos, natural da cidade de Florianópolis, conhecido grafiteiro local que assina suas obras como San, em parceria com Paulo Noia formaram o grupo Sanoia.

<sup>3</sup> A imagem deste graffiti se encontra em anexo, vide anexo 1.

morte, assim como o fato de lidar com memórias traumáticas e dolorosas daqueles que eram próximos do artista, o silêncio se fez mais presente. Em segundo lugar porque através da internet eu tinha acesso as postagens do próprio Noia e de outros artistas e admiradores sobre a obra de Paulo Noia, foi por meio da internet que consegui juntar algumas peças deste quebra cabeças e entender um pouco mais sobre a vida e a obra do artista, cujos graffitiis são, por essência, vulneráveis e com pouquíssimas informações em relação à datação e localização.

Tendo como auge de suas produções artísticas os anos entre 2010 e 2014, concomitante ao “boom” das redes sociais da internet, como por exemplo, o *Facebook*<sup>4</sup>, Paulo Noia tinha um perfil artístico nesta rede social, criado em outubro de 2012, voltado para a divulgação de seu trabalho e desvinculado de sua vida privada. Nesse perfil o artista divulgava fotos de alguns de seus trabalhos, tanto os comerciais quanto os graffitiis produzidos pelos espaços públicos da cidade. Noia separava suas postagens por álbuns específicos, por exemplo, o álbum voltado para a publicação dos graffitiis é intitulado de *invasão bestial* onde cada obra possui um título específico e original. Observando tais fatos, resolvi analisar os usos e intencionalidades do artista para com a internet, mais especificamente da rede social Facebook, através de seu perfil digital.

A problemática deste trabalho se constitui, portanto, em analisar quais os usos que o graffiteiro Paulo Noia fazia enquanto artista da rede social Facebook, suas intencionalidades para com as publicações e relação com a fotografia. É grande o número de publicações do artista nesta rede social, mais de 100 fotografias de seus trabalhos artísticos, todos nomeados e divididos em álbuns específicos. Considerando o grande número de publicações, o que tais postagens nos permitem descobrir sobre o artista? E mais ainda, o que podemos inferir sobre a própria prática do graffiti? São questões que pretendo discutir ao longo deste trabalho com o auxílio e suportes teóricos e metodológicos da História do Tempo Presente e da História pública.

Por meio do perfil público de Paulo Noia no Facebook<sup>5</sup>, que ainda permanece ativo, mesmo passados mais de quatro anos do falecimento do artista, podemos ter acesso a parte de sua obra, ainda que não em sua totalidade, afinal não podemos considerar que todas as produções realizadas pelo artista foram registradas por meio da fotografia e postadas em sua página. A maioria dos graffitiis produzidos por Noia já foram apagados, seja pela ação do tempo ou pela ação humana, de forma que a fotografia se constitui no único meio de preservação dos

---

<sup>4</sup> Importante mídia social e rede social virtual, lançada em fevereiro de 2004.

<sup>5</sup> A página do artista está disponível no seguinte link: <<https://www.facebook.com/paulonoiabestiarly/>> (último acesso em 20/11/2012).

mesmos, ainda que não em sua essência, considerando a perda de sentidos e significados na passagem dos muros para a internet. Para além do acesso aos graffitiis do artista, podemos observar sua relação com os mesmos, de forma que a página de Paulo Noia se configura enquanto uma importante fonte de pesquisa.

Através da página do artista no Facebook podemos também ter uma noção em relação à datação de suas obras, ainda que não de forma precisa, assim como a oportunidade de acessar os comentários do próprio artista sobre suas produções. A página, através das publicações contidas nela, juntamente com suas descrições e comentários, possibilita, entre outras coisas, realizar um mapeamento dos graffitiis produzidos por Paulo Noia pela região da grande Florianópolis.

Em minhas pesquisas não encontrei registros de publicações diretas do artista no *Instagram*<sup>6</sup>, porém, encontrei publicações de outras pessoas sobre o artista nesta rede social, alguns se utilizando da *hashtag*<sup>7</sup> “Noia eterno” (#noiaeterno) em homenagem ao artista. Diante destes dados e informações, observamos que alguns graffitiis já não existem nos muros da cidade, mas continuam sendo acessados e visualizados através da reprodutibilidade da obra de arte, por meio da fotografia e da internet, apesar das trocas e perdas de sentidos entre um e outro. A fotografia se apresenta como uma forma de “preservar” os graffitiis antes existentes nos muros, assim como expandir a veiculação e acesso aos mesmos para diversos públicos.

Entre as fontes usadas nesta pesquisa estão os registros da página pessoal do artista Paulo Noia no facebook, como fotografias e comentários publicados pelo mesmo, através de prints tirados da página e de algumas publicações, juntamente com postagens de outras pessoas na internet referentes diretamente ao artista e também fotografias de alguns graffitiis de Noia. Parte destes registros fotográficos foram realizados por mim antes mesmo de pensar a pesquisa em si. Desde que passei a me interessar por Arte Urbana e, mais especificamente, por graffiti, pude observar a vulnerabilidade a que estas expressões estão submetidas, tanto por ações climáticas, quanto por razões diversas causadas pelo homem, podendo ser rapidamente apagadas ou sofrer com as mais diversas formas de interferência, aspectos que fazem com que muitas das obras de grafite permaneçam por pouco tempo em um espaço físico.

---

<sup>6</sup> Rede social online para compartilhamento de fotos e vídeos entre seus usuários.

<sup>7</sup> “Hashtags são compostas pela palavra chave do assunto antecipada pelo símbolo cerquilha (#). As hashtags viram hiperlinks dentro da rede, indexáveis pelos mecanismos de busca. Sendo assim, outros usuários podem clicar nas hashtags (ou buscá-las em mecanismos como o Google) para ter acesso a todos que participaram da discussão.” Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Hashtag>> (último acesso 21/11/2018).

São usados nas análises da página do artista no Facebook prints<sup>8</sup> tirados da mesma, tendo em vista que são comuns a desativação de contas e perfis cujo responsável vem a óbito, não bastando a referência digital da página para consulta e verificação da veracidade dos conteúdos aqui mencionados. Por isso considero importante o uso dos prints, considerando que somente o link não se faz suficiente, além de ser extremamente vulnerável.

Entre as fotografias analisadas neste trabalho se encontram também as que foram feitas por Paulo Noia e publicadas em sua página pessoal, assim como outras postadas na internet que dizem respeito diretamente ao artista, das quais eu me proponho analisar considerando o fato de que ao tornar a fotografia pública por meio de uma postagem em rede social esta transmite uma mensagem e relaciona-se de diferentes formas com o público, estando relacionada também a uma construção de memória. Seriam, portanto, as fotografias de graffiti uma forma de escrita da história?

O graffiti pode ser visto como um retrato da sociedade na medida em que possibilita pensar sobre os diferentes modos de vida, costumes e visões de mundo em um determinado espaço temporal e geográfico. Mesmo quando os elementos utilizados na composição de um graffiti se baseiem apenas em símbolos e formas ilustrativas que não remetem diretamente à escrita, este é uma forma de linguagem e comunicação que, como toda forma de linguagem, é passível de distintas interpretações.

Enquanto uma forma de manifestação artística, o graffiti se faz fortemente presente na atualidade e o formato em que esta arte ganhou maior notoriedade, força e espaço nos meios artísticos se deu no século XX, durante a década de 1970, nos cenários contraculturais de Nova York e Paris. Com a globalização, as técnicas, assim como os estilos artísticos, se difundiram mundo afora, sem deixar de abrir espaço para as particularidades e influências de seus diferentes contextos, o que propicia a cada país, estado e cidade, estilos próprios, variados e singulares entre si. Esta forma de expressão artística desde sua emergência vem passando por constantes ressignificações e em alguns casos, ela consegue romper com a visão e os estereótipos de uma prática exclusivamente marginalizada e criminalizada.

O conceito de graffiti ainda é muito discutido nos meios artísticos e por quem o produz, hora sendo visto como prática artística, hora distanciado desta, tal conceito também é visto e discutido de formas distintas por alguns estudiosos da área, como historiadores, antropólogos e arquitetos por exemplo. Alguns graffiteiros consideram graffiti única e exclusivamente as manifestações artísticas realizadas ilegalmente (sem autorização prévia) em locais públicos

---

<sup>8</sup> Print nada mais é do que uma captura em forma de imagem de tudo o que está presente na tela do computador ou celular em um determinado momento.

e/ou de visibilidade pública, outros já são mais maleáveis em relação a este conceito, definindo o mesmo de acordo com um estilo artístico específico e não expressamente voltado ao âmbito da ilegalidade ou não da prática, ou seja, considerando graffiti também as intervenções realizadas com autorização pelo proprietário do imóvel ou em alguns casos a própria prefeitura do local, definindo o conceito de graffiti muito mais pelo estilo artístico empregado do que pelo contexto de sua produção em si.

Neste trabalho compreendo a prática do grafite como uma espécie de experimentação gráfica realizada de forma livre e espontânea em diferentes espaços públicos da cidade, tal experimentação pode contar com um planejamento anterior à sua execução, porém, pode ser realizado também de forma rápida e improvisada. Os suportes, técnicas e ferramentas utilizadas na prática do grafite podem ser os mais diversos, incluindo a escrita, ilustrações, uso de giz, marcadores, compressores e o famoso spray, comumente associado à prática do grafite, mas que se configura apenas enquanto uma das variadas ferramentas que podem ser utilizadas.

As inscrições realizadas no espaço urbano expressam desejos, sentimentos, posicionamentos e questionamentos de pessoas que se relacionam de forma mais “natural” com a cidade em que habitam, de forma que possam dialogar através de seus espaços com outros cidadãos. O grafite ao passo em que rompe barreiras sociais e geográficas, abalando estruturas de poder, é uma forma de radicalização da experiência artística, na qual a arte não se limita apenas aos espaços habituais que lhes são dedicados, como galerias e museus e passa a invadir as ruas de forma “gritante”. Talvez a maior radicalidade do grafite se configure no questionamento da legitimação das tradições e no rompimento com padrões artísticos estabelecidos, assim como com o próprio mercado da arte (ALMENDRA, 2017).

Paralelo à passagem natural do tempo, o imaginário popular e as percepções humanas se transformam, atrelados também aos sucessivos acontecimentos diretamente ligados às memórias individuais e coletivas de um determinado grupo social, porém, transformam-se também as técnicas e estilos que dão suporte à necessidade humana de registrar parte de seu cotidiano. Dentre constantes transformações culturais emerge a prática do graffiti, que se reinventa e se transforma constantemente em uma espécie de reação em cadeia, oriunda das mais diversas demandas sociais.

Entre as sucessivas transformações sociais e culturais das quais a prática do graffiti se molda ou acompanha está a do constante aumento das mídias digitais em nossas vidas, e foi observando como esta prática passou a interagir com a internet e redes sociais através de seus praticantes e usuários das mesmas, que a problemática deste trabalho se pauta em

entender/analisar os usos que um grafiteiro específico (Paulo Noia) faz do Facebook ao postar fotografias de seus graffitiis nesta rede social.

Durante a primeira década dos anos 2000 a internet sofreu significativas transformações, passando a dispor de uma estrutura da informação mais voltada ao social, mais “intuitiva” e caracterizada por um alto grau de concentração digital. A internet possibilitou aos seus usuários deixarem seus tradicionais papéis de consumidores de conteúdo para se tornarem os próprios produtores. É nesse cenário em que surge o fenômeno dos blogs e de redes sociais como o *Orkut*<sup>9</sup> e *Facebook*<sup>10</sup>. Os “sujeitos-autores” dessa reformada internet produzem e disponibilizam os mais diversos tipos de conteúdo, incluindo os históricos (MAUAD; SANTHIAGO; BORGES, 2018).

Através do crescente acesso da população à internet, em meados dos anos 2000 e com o surgimento das redes sociais on-line, a comunicação e a troca de conhecimentos e informações se expandem em larga dimensão. Com isso as redes on-line acabaram por servir enquanto referencial de estudo para alguns artistas da área do graffiti, considerando as trocas que eram propiciadas através destas formas de interação.

Aqueles que tinham acesso à internet podiam interagir com grafiteiros de diversas partes do mundo, incluindo os de grandes metrópoles como Nova York, de forma que estilos e técnicas artísticas podiam ser compartilhadas mundo afora e, cabe destacar, que nesse segmento tem papel importante a divulgação de imagens por meio da fotografia, que também será analisada neste trabalho. Baseada nas discussões de Walter Benjamin (2012) sobre o a reproduzibilidade técnica de obras de arte por meio da fotografia, analiso o papel da fotografia e como esta interfere nas produções de graffiti, através da reproduzibilidade artística.

Estes fatores contribuíram para a chamada expansão do graffiti em Florianópolis, embora já houvesse a realização de obras com esse formato no espaço público da cidade anteriores à virada do século. Segundo Moreira (2001), a partir dos anos 2000, o cenário cultural da prática do graffiti em Florianópolis se transformou significativamente, sobretudo no final da primeira década deste século. Isto se dá pelo fato de os artistas da cidade, com seus distintos objetivos, se utilizarem da internet para a divulgação das suas obras. Por meio da internet um admirador da arte urbana pode ter acesso a obras que não fazem parte da sua cidade, ou até mesmo estas, mas que não estão inseridas pelos locais de passagem utilizados pelo admirador em seu cotidiano, sem que para isso precise se deslocar até elas: basta rolar a tela de seu celular, por exemplo (MOREIRA, 2001).

---

<sup>9</sup> Foi uma rede social filiada ao Google, criada em janeiro de 2004 e desativada em setembro de 2014.

<sup>10</sup> Rede social virtual.

Marshall Berman (1986) entende a modernidade como uma espécie de experiência vital compartilhada por inúmeras pessoas em todo o mundo, fazem parte dessa modernidade propostas de experiências sedutoras, ao mesmo tempo em que ameaçadoras, pois põem em xeque tudo o que detemos no campo abstrato do ser e do saber. Ao passo em que a modernidade propõe romper com as fronteiras espaciais geográficas e unir a espécie humana, ela nos despeja em meio a lutas e contradições ideológicas de um contexto histórico em que a arte se volta para as grandes massas, buscando não a permanência no sentido de arte consagrada em uma determinada época, mas sim, a expansão de uma arte que exercita a comunicação e faz propostas ao meio de forma interativa e, dentro dessa lógica exposta por Berman, as cidades deixam de ser apenas o simples suporte de comunicação para a arte urbana e passam a ser as diferentes tonalidades de tintas e movimentos do que Celso Gitahy<sup>11</sup> chama de surpreendente imaginário humano.

Paralelo à passagem natural do tempo, o imaginário popular e as percepções humanas se transformam, atrelados também aos sucessivos acontecimentos diretamente ligados às memórias individuais e coletivas de um determinado grupo social, porém, transformam-se também as técnicas e estilos que dão suporte à necessidade humana de registrar parte de seu cotidiano. Dentre constantes transformações culturais emerge a prática do graffiti, que se reinventa e se transforma constantemente em uma espécie de reação em cadeia, oriunda das mais diversas demandas sociais. Entre as sucessivas transformações sociais e culturais das quais a prática do graffiti se molda ou acompanha está a do constante aumento das mídias digitais em nossas vidas.

Impossível desassociar a expansão do graffiti nos moldes de um movimento contracultural, assim como as diferentes técnicas empregadas e sua valorização, entre outras questões artísticas, da globalização e de todo o contexto em que esta se insere no século XX e sobretudo no XXI. Podemos observar aceleradas transformações em diversos campos sociais, econômicos, culturais, políticos etc. Atualmente, para além das letras coloridas, características do graffiti norte-americano, temos no Brasil inúmeros outros estilos e técnicas, alguns desenhos traduzem o universo Hip-Hop em suas mais variadas nuances, mas, apesar de toda a referência norte americana, assim como em outros países, o graffiti brasileiro não se prendeu a apenas esta referência, desenvolvendo também estilos e linguagens próprias.

---

<sup>11</sup> Celso Mendonça Gitahy, nascido na cidade de São Paulo-SP, em 11 de janeiro de 1968, interessou-se durante a década de 1980 pelo movimento PUNK, no momento em que este atingia seu auge no Brasil. Formado em artes plásticas pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo, tornou-se um graffiteiro reconhecido no país, tendo seu estilo marcado pela prática de *stencil-art*.

Quando optamos por analisar uma fonte tão rica quanto o graffiti, logo percebemos a necessidade de contextualização desta com o meio urbano em que se faz inserida, nunca como um objeto isolado deste, sendo apenas a arte pela arte. Ao se ver a imagem criada sobre uma parede ou um muro isoladamente, não pensamos como e em que circunstâncias ela foi parar ali, justo naquele local específico e ilustrando determinadas figuras. Para além das seleções incumbidas ao artista referentes às formas, estilos e cores, este deve pensar no local de prática sem poder se dar ao luxo de uma escolha livre, mas sim, pautada nas restrições que se atribuem às práticas tidas como marginais. Não é qualquer espaço “público” que permite ao artista de rua a liberdade de praticar sua arte, e mesmo quando se consegue brechas dentro das restrições impostas, não é qualquer ilustração que se torna aceita pela população.

As distintas representações artísticas presentes no espaço urbano se apropriam deste para emanar o que Guilherme Grad<sup>12</sup> chama de “alerta” de uma minoria cada vez mais maioria, que quer ser ouvida, exercer seu direito de existência e questionar a cultura de uma sociedade industrializada, excludente e massificadora. Ainda para o autor, tais linguagens conferem dinamismo à cidade, fruto do contexto da globalização, onde somos constantemente bombardeados com informações sem o tempo necessário para suas análises e assimilações. Fatores como estes justificariam então o constante aumento de manifestações artísticas como o graffiti, que se apropria do espaço urbano público e privado com o objetivo de que parte da esfera pública possa se fazer ouvir, expressar seus ideais, críticas e expor, de forma intencional ou não, parte da realidade social em que se encontra. De acordo com Grad, ainda sobre a prática do graffiti, o autor considera que “estas linguagens visuais problematizam a questão de como o espaço urbano atual pode ser praticado, construído” (GRAD, 2007).

Segundo Katia Canton<sup>13</sup>, a arte nos ensina justamente a desaprender sobre as obviedades que são atribuídas aos objetos e coisas. A arte parece esmiuçar o funcionamento dos processos que fazem parte da vida, desafiando-os e criando novas possibilidades, de forma que necessita de um olhar curioso, livre de “pré-conceitos”, mas repleto de atenção (CANTON, 2009). Considerando então o graffiti enquanto uma forma de expressão artística, tal prática estaria imersa nas propostas e no papel da arte no sentido de provocar e estimular nossos sentidos, afastando-nos de uma ordem pré-estabelecida e sugerindo novas percepções de mundo e, por que não, de espaços?

---

<sup>12</sup> Guilherme Freitas Grad: Arquiteto e Urbanista, mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

<sup>13</sup> Katia Canton é PhD em artes interdisciplinares pela Universidade de Nova York e livre-docente em teoria e crítica de arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É professora do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) e também curadora de arte.

Conforme aponta o historiador Castillo Gómez<sup>14</sup> (1997), o graffiti surge como uma espécie de “termômetro social”, que nos possibilita perceber através de suas narrativas, o que se passa com determinada parcela da população, suas formas de ver e interpretar o mundo. De caráter comunicativo, democrático e subversivo, a arte é capaz de dotar um lugar de sentido ou atribuir-lhe novos sentidos, é capaz também, de transformar mapas mentais de cidade. Cada pessoa possui um mapa de cidade na cabeça, a partir do momento que registramos por meio da fotografia os grafites ou paramos para observá-los, construímos um novo mapa mental e individual de cidade, onde espaços que antes não estavam inseridos passam a fazer parte no momento em que atribuímos sentidos a este.

De acordo com Michel de Certeau, a cidade constitui-se no campo do macro e do micro em um ambiente plural e que comporta uma infinidade de pluralidades, no que diz respeito aos espaços, sujeitos, saberes, ideias e comportamentos. Porém, os projetos urbanísticos pensados para a cidade acabam por não contemplar de forma democrática toda a pluralidade presente nestas e acabam por criar políticas excludentes, incluindo o que diz respeito à arte pública, sendo assim, surgem manifestações às margens do que se é pensado e proposto pelo poder público para com as cidades (CERTEAU, 2002). Entre as muitas formas de manifestações marginais se encontra o graffiti, cujas discussões referentes ao seu conceito artístico ainda são extremamente controversas.

O graffiti, inserido no campo expandido da Arte Pública, se configura muito mais como uma prática marginal em contraponto à arte institucional, embora ambas sejam capazes de tornar visível o vazio de significados antes existentes, gerando novas relações com o espaço praticado, o que supera uma função meramente decorativa, ou que assim deve ser. Considerando o caráter marginal do graffiti, a própria permanência deste no espaço se configura como um questionamento sobre o lugar da arte em seu sentido próprio na cidade (GRAD, 2007).

A escolha pela vinculação teórica e metodológica com a História do Tempo Presente e a História pública se deu pelo fato de que ambas possibilitam e exigem uma maior interlocução da história com outras áreas de conhecimento, considerando que as temporalidades históricas, através de temas diversos e por vezes divergentes, entre eles, experiências de pesquisas e de narrativas produzidas pelo público não acadêmico, como memórias e blogs, discutindo questões importantes como os procedimentos, as linguagens e os próprios limites da história acadêmica, fatores consonantes com as demandas sociais e políticas do tempo presente (MAUAD; SANTHIAGO; BORGES, 2018).

---

<sup>14</sup> Antonio Castillo Gómez: doutor em História e professor titular de História da Cultura Escrita na Universidade de Alcalá-Espanha.

Ainda são poucas as pesquisas voltadas para a prática do graffiti enquanto movimento artístico e político na área de História, considerando que esta forma de expressão e comunicação já vem sendo praticada há muitos anos no país e em suas mais variadas nuances, o que, entre outros fatores, impõe a esta pesquisa o auxílio da interdisciplinaridade, beneficiando-se de trabalhos e ideias produzidos em outras disciplinas, como antropologia, arquitetura e urbanismo e artes visuais, por exemplo, ultrapassando tradicionais fronteiras disciplinares.

Tanto a História do Tempo Presente quanto a história pública visam discutir questões conceituais relacionadas ao tempo presente, como as múltiplas temporalidades, diversidades temáticas, pluralidade documental e se abrem à novos procedimentos de pesquisa, em que distintos processos sociais, regimes de historicidade, memórias e vivências, tanto individuais como coletivas, são entendidos como parte fundamental da construção do conhecimento histórico.

Em diálogo com Henry Rousso, entende-se a História do Tempo Presente como um domínio da historiografia e não apenas um marco temporal cronológico. Sua singularidade “está em que ela se interessa por um presente que é o seu, em um contexto em que o passado não está nem acabado e nem encerrado, em que o sujeito de sua narrativa é um ainda aí” (ROUSSO, 2016). Considerando o contexto francês, essa denominação está associada à criação do instituto de História do Tempo Presente (IHTP), criado entre 1978 e 1980 e que tinha por objetivo trabalhar com o passado próximo e sobre a História Contemporânea no sentido etimológico do termo, ou seja, uma História na qual o historiador investiga um tempo que é o seu próprio tempo, com testemunhas vivas e com uma memória que pode ser a sua.

A História do Tempo Presente teria como particularidade, segundo Henry Rousso, o fato de se atentar para o seu próprio presente, em que o passado não se encontra acabado e o sujeito da narração ainda vivência este presente (ROUSSO, 2016). O historiador do tempo presente exercita a compreensão sobre um período que não é o de um passado distante, mas sim o dele próprio, o que faz com que o historiador analise um período com experiências das quais ele participa junto com outros indivíduos. Estes e outros fatores ainda hoje repercutem em uma tensão por parte de historiadores de outros períodos no que diz respeito às amarras relacionadas às pesquisas contemporâneas, presos na ideia de que não se é possível investigar o período contemporâneo justamente pelas dificuldades que este implica, entre elas a de que não se pode compreender um processo inacabado.

Segundo Rousso, aquele que se dispõe a trabalhar com o tempo presente, ou seja, a produzir uma história do tempo presente, realiza uma história inacabada, uma história daquilo que se encontra inacabado, assumindo o fato de que as análises produzidas sobre o tempo

contemporâneo estarão sujeitas a transformações ao longo do tempo e se tornam reféns dos acontecimentos futuros (ROUSSO, 2016).

“Navegar é preciso, viver não é preciso”, já diria Fernando Pessoa se utilizando do sentido de precisão, “viver não é preciso”, podemos partir desta colocação para lidar com os desafios impostos à toda ciência que se diz humana. A colocação de Pessoa se faz ainda mais pertinente quando adentramos no campo da História do Tempo Presente, na qual diante de uma infinidade de contextos, desvincula-se o historiador de um caráter total e estritamente preciso, para entrar no campo das infinitas possibilidades, questionamentos e sentidos, que fazem com que determinada produção historiográfica não seja um ponto final, mas sim uma espécie de vírgula, que abre margem para a continuidade, para novos questionamentos e desdobramentos.

Foram muitas as dificuldades em concluir esta pesquisa, por diferentes fatores, entre eles a questão de lidar com memórias e nesse caso com uma memória muito recente e com todo o peso de uma morte trágica, fator que me impossibilitou de trabalhar com a oralidade por exemplo, aqueles que em um determinado momento se mostraram solícitos e abertos a indagações, alimentando minhas esperanças e imaginação, em outros momentos se calavam, mas aprendemos que o silêncio também diz muito. Controlar os próprios impulsos e emoções não é tarefa das mais fáceis, nos envolvemos com nossas pesquisas, uns mais, outros menos, a questão é saber equilibrar paixão e profissionalismo, colocando esse equilíbrio poético no papel em forma de escrita.

Por falar em vírgula, em tempos diferentes a própria história se transformava diante dos meus olhos, Paulo Noia nunca foi o mesmo desde o início da minha pesquisa até o presente momento, assim como ainda irá assumir novas formas, os olhares são constantemente outros. Brinco que essa pesquisa parece uma caixa de pandora<sup>15</sup>, em que a cada hora saem novas informações e indagações, o que parece ao alcance do historiador em um momento noutro se mostra inalcançável, tive que constantemente reformular minhas análises, na medida em que surgiam novas perguntas e limitações.

---

<sup>15</sup> Caixa de Pandora é um artefato da mitologia grega, tirada do mito da criação de Pandora, que foi a primeira mulher criada por Zeus. A "caixa" era na verdade um grande jarro dado a Pandora, que continha todos os males do mundo. Pandora abre o Jarro, deixando escapar todos os males do mundo, menos a "esperança". A esperança pode ser vista como um mal da humanidade, pois traz uma ideia superficial acerca do futuro. Este artefato aparece na literatura em português como Caixa de Pandora, termo mais utilizado, ou também como Jarro de Pandora, utilizado em algumas partes do Brasil; Disponível em:< [https://pt.wikipedia.org/wiki/Caixa\\_de\\_Pandora](https://pt.wikipedia.org/wiki/Caixa_de_Pandora)> (último acesso em 20 de maio de 2019).

Assim como na frase de Pierre Nora presente no início desta introdução, “a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais”, o que resta desta pesquisa, portanto, mais do que reticências de uma história que não chegou ao fim, é uma vírgula, que abre margem para infinitas possibilidades de continuidade, contestação, discordância, concordância, novas perguntas, novas fontes, o silêncio quebrado. A mim resta apenas a certeza de que dentro das minhas limitações e das limitações impostas ao andamento da pesquisa, fiz o que estava ao meu alcance, não exatamente aquilo que esperava e gostaria, mas sei também que tudo isso pode um dia vir a ser reescrito, considerando que minhas narrativas não estejam isentas de equívocos e deslizes.

Nem tudo são flores no caminho do historiador do tempo presente. São muitos os embates e tensões que se impõem a este, porém, são plurais também as possibilidades e ferramentas que este dispõe. Dentre os fatores positivos, podemos citar o fato de que a História do Tempo Presente nos permite lidar com questões antes não abordadas, ou que não obtiveram destaque, como a história dos tidos como ordinários, ou às margens, não necessariamente de forma inédita, mas sim mais aprofundada.

Segundo François Dosse (2012) em suas reflexões sobre a História do Tempo Presente, faz-se necessário ao historiador renunciar a uma antiga postura de domínio, a qual o levava a acreditar que detinha o poder definitivo de “fechar” os registros históricos. A mudança historiográfica resultou em uma ampliação do conceito de “tempo presente”, deixando este de ser considerado meramente um período temporal próximo, passando a remeter, segundo Dosse, àquilo que é do passado, mas que ainda se faz contemporâneo, o contemporâneo não contemporâneo.

Esta pesquisa se insere no recorte temporal do chamado tempo presente na medida em que discute sobre algumas das identificações que são geradas por distintas formas de linguagem, nos possibilitando observar as diferentes articulações pensadas com o objetivo de expressar as variadas representações de mundo ligadas ao contemporâneo. Linguagens estas que buscam ler e traduzir cidades, identificações culturais, discurso das mídias, músicas, entre outros fenômenos contemporâneos, como por exemplo o graffiti.

Entre as principais características do tempo presente está a diversidade e a quantidade de vestígios do passado disponíveis para o historiador, em seus mais variados suportes, do papel à internet, do texto à imagem em movimento. As mudanças ocorridas no final do século XX, entre elas o crescente avanço da tecnologia, trouxeram novos desafios e possibilidades para o trabalho do historiador. As novas tecnologias possibilitaram o acesso a documentos sem a necessidade de se deslocar até eles, a possibilidade de pesquisas com novas metodologias fez

emergir novas linguagens, além de propiciar novos usos. Com o advento da internet, surgiram também novos documentos até então inexistentes, como blogs, sites, redes sociais, fora as novas formas de relações de trabalho e sociabilidade (JANOTTI, 2005).

Dentro da linha de pesquisa Linguagens e Identificações, na qual estou inserida no programa de Pós-graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina, um conjunto significativo das pesquisas realizadas trata de questões relacionadas ao tema história da cidade e urbanização. A maioria é constituída de estudos sobre as transformações urbanas ou a ocupação dos espaços públicos de cidades do estado de Santa Catarina, em sua maioria da capital Florianópolis, o que me influenciou significativamente na escolha do programa e da linha de pesquisa, tendo em vista toda a experiência do corpo docente com o tema e visando o enriquecimento que pode ser proporcionado pelas trocas de experiências e conhecimento.

Os capítulos que compõem esta dissertação, centram suas análises na prática do graffiti e em como este interage com os diferentes espaços, físicos e virtuais. No primeiro capítulo deste trabalho será abordado o conceito de graffiti e as constantes discussões entre arte e vandalismo que permeiam essa prática, assim como os usos do espaço público. Irei apresentar minhas considerações sobre arte urbana e o recorte específico do graffiti dentro desta, o que eu entendo por graffiti e de que forma trabalho teoricamente com este, quais são as bases e influências teóricas que permeiam minhas análises. Nesse primeiro momento pretendo relacionar o local, ou seja, a prática do grafite em Florianópolis com o nacional e o global e de que forma estes segmentos interagem entre si, juntamente com a influência e os usos da internet e da fotografia pelos produtores de graffiti.

Reconheço que o graffiti cada vez mais ganha atenção e espaço em pesquisas acadêmicas de diferentes áreas, mas reconheço também que essa conquista ainda é muito recente, posto isso e considerando o grande déficit relacionado aos estudos dessa importante forma de manifestação cultural, realizo uma abordagem histórica mais abrangente, intencionalmente colocada com o intuito de pôr o leitor a par do contexto e breve histórico desta prática, comumente relegada a segunda instancia assim como é feito com diferentes assuntos relacionados as artes. No primeiro capítulo, abordarei também a emergência da prática do grafite na cidade de Florianópolis através de algumas pesquisas feitas sobre o assunto, a partir de então, irei apresentar o artista Paulo Noia enquanto grafiteiro na cidade durante o início do século XXI e sua relação com a obra de Franklin Cascaes<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Franklin Cascaes foi um importante artista plástico, escritor e folclorista catarinense, natural de Florianópolis, Cascaes através de sua arte retratou todo um imaginário popular da capital catarinense e seus arredores em meados do século XX.

Já no segundo capítulo será discutida a influência da internet por meio de sites, blogs e redes sociais, no processo de divulgação dos graffitis, não apenas os de Paulo Noia, onde será discutido sobre os usos da internet. Será abordado um pouco da relação entre a internet e a fotografia, assim como o conceito de reprodutibilidade técnica das artes para o teórico Walter Benjamin. As abordagens sobre os usos da internet por artistas e admiradores na divulgação e compartilhamento de ideias e imagens, servirão como suporte neste segundo capítulo para pensar como Noia se utilizava da internet para a divulgação de suas obras e como ele enquanto artista permanece nela. Através dos vestígios deixados pelo artista, serão analisados os possíveis usos que o mesmo fazia da rede social online intitulada Facebook.

## CAPÍTULO 1: A PRÁTICA DO GRAFFITI EM FLORIANÓPOLIS

### 1.1. Graffiti: intervenção urbana e arte

*... que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.*

*(Manoel de Barros)*

Afinal, o que é a arte se não uma forma de expressão e comunicação? Para Ernest Gombrich<sup>17</sup>, “o que chamamos ‘obra de arte’ não é fruto de uma atividade misteriosa, mas objeto feito por seres humanos para seres humanos” (GOMBRICH, 1993). Com esta afirmação o autor torna democrático o conceito de arte, tratando estas como produções que contam com recursos distintos para a expressão do imaginário, ideias, emoções e percepções de quem as produz. Desde os primórdios da humanidade, o ser humano vem demonstrando sua necessidade inerente de manifestar e registrar seus pensamentos e ideias, sendo toda arte uma forma de expressão.

De acordo com a historiadora Renata Almendra<sup>18</sup>, ao traçar um panorama histórico da prática do graffiti, esta remonta sua origem ao período pré-histórico, a exemplo de um regime de historicidade moderno, ressaltando as diferenças nos propósitos e técnicas dessas manifestações ao longo do tempo, mas que teriam origem na necessidade inerente ao ser humano de se expressar (ALMENDRA, 2017). Almendra não é a única a remontar a origem da prática do graffiti ao período tido como pré-histórico, outros estudiosos do assunto também realizam a mesma associação, como a pesquisadora Célia Maria Antonacci Ramos<sup>19</sup>, que afirma

<sup>17</sup> Importante historiador da arte no século XX e autor do clássico *A História da Arte*.

<sup>18</sup> Renata da Silva Almendra é historiadora, doutoranda em História pela Universidade de Brasília na linha de pesquisa de História Cultural, Memórias e Identidades. Possui mestrado em História (UnB, 2006) e especialização em Artes Visuais (Senac, 2012). Atualmente Renata Almendra atua como servidora pública de nível superior no Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), atua também como educadora na Coordenação de Museologia Social e Educação, é Professora de História na Faculdade Icesp e Professora Tutora do curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Aberta do Brasil. Atuando nas áreas de História Cultural da Arte, Patrimônio, Educação e Museus (Texto informado pela autora na Plataforma Lattes, Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6681229913897007>>).

<sup>19</sup> Celia Maria Antonacci Ramos é mestra e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, 2000. Desde 1990 é professora titular da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina), nos programas de graduação e pós-graduação em Artes Visuais. Pesquisa os processos artísticos contemporâneos, com ênfase nas

que o grafite é o registro gráfico mais antigo feito pelo homem, ressaltando que outros historiadores documentam o retorno das práticas de grafite em outros períodos da Antiguidade, como na Grécia antiga e em Pompéia (RAMOS, 1994).

Segundo o dicionário Houaiss da língua portuguesa, para além do significado de bastão de *grafita* utilizado em lápis e lapiseiras, a palavra *grafite* significa “escrito ou desenho artístico sobre rochas, paredes, monumentos etc., ger. feito com tinta spray” (HOUAISS; VILLAR, 2008). Neste segundo sentido a palavra teria origem etimológica no italiano *graffitto*, que significa desenho ou escrita sobre pedra, onde *graffiti* seria o plural de *graffitto*, porém, o idioma inglês teria adotado *graffiti* sem a distinção entre singular e plural.

Celso Gitahy, artista plástico e um dos pioneiros da prática do graffiti no Brasil (enquanto movimento artístico), em seu livro *O que é graffiti*, aponta que de origem italiana, *Graffiti* é o plural de *graffito* e que no singular a palavra é usada para significar a técnica, “pedaço de pintura no muro em claro e escuro”, enquanto que no plural refere-se aos desenhos, os *graffitis* em si. Gitahy ressalta que apesar das outras grafias adotadas para tratar do assunto, incluindo as dos dicionários, o autor opta por utilizar a de origem italiana, pois segundo o mesmo, há palavras que devem permanecer em sua grafia original, por conta da “intensidade significativa com a qual se textualizam dentro de um contexto” (GITAHY, 2012).

Aproveito para ressaltar que como veremos posteriormente, a escrita *graffiti* também foi adotada por graffiteiros mundo a fora, entre outros motivos, por estar associada às práticas de graffiti realizadas em Nova York por volta da década de 1970, como as relacionadas ao movimento *hip-hop* por exemplo, muitos remontam a origem do graffiti enquanto movimento artístico urbano nos moldes em que temos hoje, ao movimento *hip-hop* nos Estados Unidos, por isso neste trabalho será utilizado a palavra *graffiti* para se referir as inscrições de cunho artístico ou não realizadas nos espaços urbanos das cidades, por ser tratar da nomenclatura utilizada pelos próprios praticantes dessa arte, penso que seria extremamente controverso falar sobre graffiti em uma pesquisa acadêmica que visa justamente o estudo e o entendimento de tal prática, sem levar em consideração, ou usando uma grafia diferente da que de fato é utilizada por aqueles que a praticam.

Apesar das comparações e referências dos graffitis atuais com práticas muito mais antigas, o que conhecemos como graffiti no século XXI se difere muito das pinturas em muros e cavernas do passado, simplesmente pelo fato de que toda e qualquer ação humana se insere em um determinado contexto histórico e cultural. Portanto, as diferentes intervenções em

---

manifestações urbanas dos grafites, tatuagens e os códigos de intolerâncias políticas e sociais, especialmente artistas africanos.

espaços urbanos sob as paredes se distinguem de acordo com seus respectivos momentos históricos e suas culturas vigentes, tendo como semelhanças, talvez, o fato de que expressões gráficas em paredes carregam “a necessidade humana de comunicação pública de pensamentos e emoções, que têm se traduzido, ao longo do tempo, em diversas formas de produções estéticas e manifestações de ideias e posições ideológicas” (RINK, 2013).

Mas o que é graffiti afinal? Celso Gitahy aponta que Maurício Villaça, um dos precursores da arte do graffiti no Brasil, compartilhava da opinião de que as “garatujas” que fazemos desde criança, até os mais variados rabiscos que são feitos em bancos de praça, portas, paredes de banheiros e até aqueles que rabiscamos no papel enquanto falamos ao telefone, são graffitis. Assim como os graffitis que surgem e se propagam de forma intensa pelos centros urbanos das cidades, que significa “riscar”, documentar, de forma consciente ou não, fatos e situações das mais diversas ao longo do tempo, configurando-se enquanto parte de uma necessidade humana básica, assim como falar, dormir e comer. (GITAHY, 2012).

Anita Rink<sup>20</sup> compreende o graffiti enquanto um tipo de expressão plástica que não é planejada no espaço acadêmico, também não sendo estruturada para fazer parte das organizações urbanas, tornando-se assim, “um elemento vital e vitalizador do corpo social, por estimular novos saberes e fazeres para a vida coletiva”. Tal prática seria portadora de uma tendência que provoca uma ruptura na estética de cultura dominante, rompendo com a lógica de ordenação e controle do sistema social (RINK, 2013).

Neste trabalho, compreendo a prática do graffiti como uma espécie de experimentação gráfica realizada de forma livre e espontânea em diferentes espaços públicos da cidade, desvinculada do sentido literal e etimológico do termo, mas associada ao movimento artístico urbano e aos diferentes movimentos culturais que se utilizam das impressões sobre os muros para exercer suas expressividades, onde tal experimentação pode contar ou não com um planejamento anterior a sua execução. Os suportes, técnicas e ferramentas utilizadas na prática do graffiti são os mais diversos, incluindo a própria escrita, ilustrações, uso de giz, marcadores, compressores e o famoso spray, comumente associado a prática do graffiti, mas que se configura apenas em uma das variadas ferramentas que podem ser utilizadas.

A partir das considerações acima, neste sentido o termo graffiti em sua essência se faz mais abrangente e abarcaria também a pichação ( ou pixo), o que difere uma coisa da outra? Segundo Célia Maria Antonacci Ramos, sendo anterior ao graffiti, a pichação seria um “*protografite*”, resultante de um processo essencialmente mais anárquico de formação, onde

---

<sup>20</sup> Doutoranda em Psicologia, Mestre em Psicologia, Psicóloga, Arteterapeuta, Arte-Educadora e Artista Plástica.

as intenções se voltam para a ideia de transgressão e até mesmo de agressão, “marcar a presença, provocar, chamar a atenção sobre si e sobre o suporte”. Entre tais suportes estariam os muros, paredes, postes, topo de prédios, entre muitos outros suportes presentes na cidade, as contestações feitas pelos pichadores então, se dão aos valores históricos, econômicos, sociais e culturais, justificando com isso, a preferência pelo suporte dos monumentos, instituições bancárias, entre outros espaços culturais da cidade (RAMOS, 1994).

Ainda segundo a autora, a pichação não conta com critérios estéticos obrigatórios relacionados à forma ou conteúdo, apesar de que a autora ressalta que eventualmente isto ocorra. Pelo processo ser aleatório e anárquico, possibilita a qualquer um, com diferentes ferramentas e técnicas, atuar, por tais fatores, esta prática provém na maioria das vezes de grupos marginais que vivem nas periferias das cidades, estando às margens da sociedade e formando sociedades alternativas (RAMOS, 1994). Porém, essa caracterização se mostra extremamente semelhante à prática do que é considerado graffiti, conforme aponta Gitahy, para o autor tanto o graffiti quanto a pichação usam da cidade como suporte e também os mesmos materiais, tal qual o graffiti, a pichação interage com o espaço interferindo neste, subvertendo valores, sendo espontânea, gratuita e efêmera. A diferença, portanto, estaria no fato de que o graffiti advém das artes plásticas, enquanto a pichação provém da escrita, o graffiti, então, estaria mais associado às ilustrações, enquanto a pichação estaria vinculada mais especificamente à técnica escrita (GITAHY, 2012).

Acontece que a escrita também está presente no graffiti e vice versa, assim como critérios estéticos diversos estão presentes nas formas de escrita da pichação, é por isso que reconheço neste trabalho que muitos diferenciam uma prática da outra, tanto as mídias quanto alguns garffiteiros, porém, em minha escrita e pesquisa não faço questão de diferenciá-las, mas reconheço que as diferenciações de uma prática e outra estão muito mais vinculadas à linguagem apresentada por estas, ressaltando também que as práticas aqui analisadas se voltam a uma vertente específica do graffiti, aquele realizado nos espaços públicos da cidade e de caráter livre, desvinculado de relações comerciais.

Anita Rink aponta que na década de 1950, com a propulsão da indústria automobilística e com a fabricação de tintas látex, tanto as tintas automotivas em spray quanto a tinta látex se tornaram produtos amplamente comercializados e consumidos mundialmente. Tendo em vista a expansão de vendas e a facilidade na utilização das tintas em spray, esta foi utilizada para diversos fins, incluindo para a prática de graffiti em paredes. Porém, a autora ressalta que mesmo muito antes de surgirem a tinta látex e o suporte do spray no mundo contemporâneo, já existiam ou eram praticadas intervenções estéticas em muros, onde a utilização do piche era

comum, material de difícil remoção e manuseio, cujo uso para tais fins fez surgir o termo “pichadores”, assim como a expressão pichação (RINK, 2013).

O termo “pichação” teria então, sido associado a atos de vandalismo, onde também o uso do piche passou a servir como material de expressão urbana. Para a autora, o graffiti teria herdado este estigma, sendo reprimido por lei e constantemente apagado dos muros, entre inúmeros outros motivos, pelo fato de que estas inscrições estão passíveis de serem consideradas atos criminosos, de acordo com o Código Penal brasileiro artigo 163<sup>21</sup>, em que destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia, pode levar uma pessoa a sofrer como pena detenção de 1 a 6 meses, ou multa (RINK, 2013).

Em meados de 1960 tem nascimento a expressão “contracultura”, cuja palavra em seu sentido literal representava a oposição que as novas culturas juvenis exerciam à cultura dominante ou hegemônica (CANEVACCI, 2005). Neste mesmo período na Europa, emergem os graffiti como forma de protesto frente aos padrões da sociedade conservadora da época, algumas dessas expressões gráficas de símbolos e palavras de ordem, foram feitas por sob os muros de Paris em Maio de 1968, caracterizando, entre outras coisas, a chamada revolução contracultural, em um período em que multidões protestavam e os muros eram utilizados como suporte para comunicação, servindo de inspiração para movimentos jovens que clamavam por mudanças sociais (RINK, 2013).

Posterior aos eventos de maio de 1968, a “nova onda” surgia em Nova York, ilustrações coloridas e letras misteriosas surgiam dos muros e paredes das periferias da cidade, pegando carona nos trens dos metrô, caminhões e ônibus, percorrendo os espaços da cidade e fazendo história. Esses graffiti surpreenderam a população estadunidense na década de 1970, gerando embates e sendo combatidos pelo poder político vigente, num cenário em que enquanto uns iam para a cadeia por conta de suas manifestações, outros conquistaram espaço nas mais importantes galerias de arte do mundo (RAMOS, 1994).

Alguns pesquisadores afirmam que os graffiti realizados em Nova York nesse período consistiam em sua grande maioria em nomes, sobrenomes, pseudônimos e por vezes endereços, nomes e números de ruas, no intuito de dizer: “Eu existo, eu sou tal, eu habito esta ou aquela rua, eu vivo aqui e agora”. Acontece que no mesmo período abordado, emergiram diferentes estilos e intencionalidades expressas através do graffiti, alguns eram provenientes do movimento hip-hop que também ganhava força no período, outros de cunho artístico diversos. Nova York serviu de modelo e inspiração para outras capitais, um dos exemplos mais

---

<sup>21</sup> Informação coletada do Código Penal brasileiro, disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del2848compilado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del2848compilado.htm)> (último acesso em 29/11/2018).

emblemáticos é o da cidade de Berlim, que teve seu famoso muro, símbolo do autoritarismo, marcado por incontáveis inscrições. Construído em 1961, o muro de Berlim começou a receber as primeiras inscrições por volta de 1980 (RAMOS, 1994).

Conforme já foi abordado, Nova York sofreu influência dos movimentos contraculturais que emergiram na França em 1968, fazendo com que artistas como Jean Michel Basquiat, também se utilizassem dos muros e paredes da cidade para expressar seus pensamentos e ideias. Basquiat foi um dos pioneiros dos movimentos artísticos de graffiti em Nova York, o artista também é considerado precursor do estilo contemporâneo de graffiti dentro da chamada arte urbana, sendo conhecido por expressar com maestria críticas sociais e políticas, cuja singularidade abriu margem para o que alguns chamam de estética da grafiteagem, vendo na figura do grafiteiro aquele capaz de criar conceitos de forte expressão social (RINK, 2013).

Para além dos artistas e estilos citados, existe nos Estados Unidos o que no Brasil alguns chamam de “estilo americano”, que emergiu no final da década de 1970 associado ao movimento *hip-hop*, caracterizado por letras e frases excessivamente coloridas, feitas com o auxílio da tinta em spray. De acordo com Celso Gitahy, tal estilo surgiu, dentre outros fatores, como uma opção de mídia alternativa a população pobre dos guetos, sobretudo os afrodescendentes, precursores dessa linguagem. Devido a tais adversidades, os jovens se utilizavam dos muros e metrô para divulgar ideias, ideais e até óbitos. Entre os pioneiros aparecem *Taki 183*<sup>22</sup>, *Barbara 62*, *Eva 62*, *Lady Pink*<sup>23</sup>, *Zephir* e outros. Esse estilo começou a partir de uma pichação a que chamavam *tag*, onde o pichador assinava seu nome e o número de sua rua, com o passar do tempo essa assinatura foi ganhando cor, brilho e forma, podendo até se transformar em frase, tal estilo por vezes também serviu para demarcar limites entre gangues, mostrando-se extremamente rico, diverso e plural (GITAHY, 2012).

A emergência, no Brasil, das intervenções urbanas de tal cunho teria surgido, segundo Renata Almendra, no período da ditadura militar, como forma de contestar as políticas e imposições vigentes (ALMENDRA, 2017), a autora, porém, não descarta a possibilidade de práticas mais antigas. Tais características também se pode observar em outros países sob tensões políticas e sociais semelhantes, como Espanha, França e Estados Unidos da América (GÓMEZ, 1997). De acordo com Gitahy, “é impossível dissociar essas necessidades humanas da liberdade de expressão”. Para o autor, não existe graffiti ou quem o produza de forma que não seja democrática, ressaltando que o graffiti surgiu com o propósito de democratizar a arte, no compasso em que é realizado de forma arbitrária e descomprometida, em vários sentidos,

---

<sup>22</sup> Segue em anexo (anexo 2) uma imagem ilustrativa de um graffiti de Taki 183.

<sup>23</sup> Idem, (anexo 3).

tanto espaciais quanto ideológicos. O autor ressalta ainda que todos os fragmentos sociais podem vir a ser lidos pelos artistas graffiteiros, assim como os grafittis espalhados pela cidade estão ao alcance de todos (GITAHY, 2012). Relacionado à liberdade artística, Kátia Canton ressalta que:

Nos anos 1960, já dizia o crítico brasileiro Mario Pedrosa que a “arte é o exercício experimental da liberdade”. Acredito que é uma definição poderosa, sobretudo se considerarmos que o conceito de liberdade depende de um contexto para se definir. O que é considerado um ato ou pensamento de liberdade em determinado momento histórico pode não ser em outro. Por isso, em se tratando de arte, é necessário prestar atenção nos sinais dos tempos e em seus significados (CANTON, 2009, p. 11-12).

O graffiti enquanto arte, tem no Brasil durante a segunda metade da década de 1970 técnicas ainda muito limitadas, as quais Gitahy cita como sendo basicamente em preto e branco, marcando sua forma marginal, sendo a questão da proibição, um dos aspectos conceituais mais emblemáticos associado ao graffiti, ao passo em que a proibição está estritamente relacionada ao conceito de propriedade privada (GITAHY, 2012).

Célia Maria Antonacci Ramos em suas pesquisas, também pontua que em São Paulo em meados da década de 1970, podia-se ler nos muros da cidade a inscrição *cão fila*, que anônima e insistente, despertou a curiosidade de boa parte da população até que seu significado fosse desvendado, a inscrição dizia respeito a uma nova raça de cachorro. Ainda na mesma década, a cidade começou a dialogar com poemas inscritos sobre seus muros, “*Ôi Muro! Bi Olhei Gamei Gostei*”, de carona com os poemas vieram as imagens, sendo pioneiras as de Alex Vallauri, como a bota, a televisão e a pantera, em pouco tempo parcerias foram sendo firmadas e as imagens foram se multiplicando (RAMOS, 1994).

Nessa mesma época, destacam-se artistas como Alex Vallauri, Carlos Matuck, John Howard e Waldir Zaider. Levou certo tempo para que esses artistas pudessem consolidar uma produção de rua e contar com os registros fotográficos de seus trabalhos, que por sua vez, contribuem para com a expansão do graffiti historicamente e possibilitam a quebra de barreiras e preconceitos associados a este. A questão da proibição, porém, perpassa o século XX e se mantém, sobre outros pilares, no século XXI, associada a práticas de vandalismo e também a liberdade de expressão e opinião.

No Brasil o estilo americano associado ao *hip-hop* nos Estados Unidos começou a ser difundido e realizado em grande escala na década de 1980, atrelado ao movimento cultural do hip-hop no país, entre os precursores do estilo americano no Brasil estão os gêmeos Gustavo<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Gustavo Pandolfo é um importante artista na cena do graffiti mundial e junto de seu irmão compõe a famosa dupla de graffiteiros conhecidos como Os Gêmeos.

e Otávio Pandolfo<sup>25</sup>, que posteriormente encontraram uma conexão direta com seus universos mágicos particulares e dinâmicos e um modo de se comunicar com o público. Os artistas buscavam explorar com dedicação e cuidado as diversas técnicas de pintura, desenho e escultura, tendo as ruas como seu lugar de estudo. Entre outros artistas que se destacaram nesse período junto dos gêmeos estão Speto, Binho, Tinho e ainda o grupo Aerosol.

Os irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo (*Os Gêmeos*)<sup>26</sup> apresentam um estilo cada vez mais forte e estruturado, que cruzou a passagem do século e impressiona por sua qualidade, originalidade e reconhecimento mundial. Em 1989, o crítico de arte e repórter fotográfico Enio Massei, esteve no Brasil e ficou impressionado com a qualidade dos grafítis que viu, chegando a afirmar que:

São Paulo tem o privilégio de ser a única cidade do mundo a ter um grupo de artistas trabalhando dentro de uma coerência linguística com homogeneidade que não se encontra nem mesmo em Nova York. Conheço todas as capitais do mundo e posso garantir que São Paulo é o centro do graffiti ocidental (GITAHY, 1999. p. 55).

Esta afirmação nos leva a refletir sobre o papel do poder público para com a arte, neste caso específico a arte na forma do graffiti. Recentemente, em janeiro de 2017, presenciamos as discussões referentes as ações do então eleito prefeito de São Paulo para com os grafítis da cidade, mais especificamente os da Avenida 23 de Maio. Dória ficou famoso por mandar apagar de uma importante avenida da cidade vários grafítis, realizados por diferentes artistas e contendo diferentes estilos e técnicas.

Os grafítis, de extrema relevância histórica e cultural para com a cidade foram apagados em nome do slogan de Dória intitulado “cidade linda”, que virou motivo de crítica e piada, sendo chamado pelo trocadilho de “cidade cinza”. Anterior ao governo de Dória a prefeitura era regida por Fernando Haddad, representante do partido dos trabalhadores (PT), Haddad chegou a iniciar e investir em discussões referentes às artes e cultura, apoiando inclusive a prática do graffiti na capital do estado de São Paulo, durante seu mandato Fernando Haddad autorizou as intervenções artísticas realizadas na Avenida 23 de Maio (em 2015), entre outras ações espalhadas pela cidade, onde as pinturas eram reconhecidas como “maior mural de grafite a céu aberto da América Latina” (O GLOBO, 2017)<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> Segue em anexo (anexo 4) a imagem de um graffiti dos Gêmeos para ilustrar o estilo irreverente dos artistas.

<sup>27</sup> O GLOBO, 23 de Jan. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/doria-apaga-grafites-em-avenida-cria-polemica-em-sp-20815081>>

Observamos que a arte oscila entre diferentes discussões e demandas político-sociais e culturais, sendo, por vezes, vulnerável a estas. Durante o incidente em que o prefeito João Dória mandou apagar diversos grafittis espalhados pela cidade de São Paulo em menos de duas semanas a frente do cargo, o mesmo declarou guerra aos pichadores, anunciando que grafittis antigos e “vandalizados” por pichadores seriam apagados. O prefeito anunciou também que a Avenida 23 de Maio a partir de então, teria espaços específicos reservados para a prática do graffiti (PAULO, 2019).

A medida, no entanto, gerou inúmeros protestos e manifestações contrárias, no mês seguinte, em fevereiro, uma decisão do Juiz Adriano Marcos Laroca, proibiu que a Prefeitura de São Paulo apagasse os grafittis presentes na cidade sem autorização prévia, sob risco de multa em caso de descumprimento da Lei, mas a prefeitura recorreu a decisão do Juiz e, em vinte de fevereiro, o então prefeito sancionou uma nova Lei que punia “pichadores” e grafiteiros que pintassem sem autorização, as multas variam entre 5 e 10 mil reais. Em abril, Dória reconheceu que suas medidas foram impulsivas e tomadas sem a devida cautela, mas justificou suas ações afirmando que “todo aprendizado exige um pouco de dor” (PAULO, 2019)<sup>28</sup>.

A Constituição de 1988, em seu artigo 23, nos itens III, IV e V, estabelece como competência comum da União, dos estados e dos municípios, proteger “as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural”, “impedir a evasão, a destruição e a descaracterização de obras de arte e de outros bens de valor histórico, artístico e cultural” e “proporcionar meios de acesso à cultura, à educação e à ciência”. (FERREIRA, 2005).

Mas que arte, ou quais artes estão sendo asseguradas aqui? O desrespeito, desvalorização e descumprimento da lei, podem ser observados em inúmeras esferas culturais, não seria diferente com as artes, a questão é que em parte este se mostra mais perverso e resistente em relação à prática do graffiti, tendo em vista as constantes discussões referentes ao seu caráter artístico.

Em 1998 entra em vigor a Lei de Crimes Ambientais de n. 9.605<sup>29</sup>, que no seu artigo 65, sem estabelecer distinção entre graffiti e pichação, os declarava crime, passíveis de penalidades legais. O que só vai ser reconsiderado anos depois durante o governo de Dilma Rousseff, com a Lei Federal de número 12.408 de 25 de maio de 2011, onde passou-se a distinguir as práticas de graffiti e pichação e inseriu-se no parágrafo 2º do artigo 65 “que a

---

<sup>28</sup> Paulo, Paula Paiva. G1-SP, 26 de Fev. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/02/26/justica-de-sp-condena-doria-e-a-prefeitura-por-remocao-de-grafites-na-23-de-maio.ghtml>>

<sup>29</sup> Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L9605.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9605.htm)> (último acesso em 29/11/2018).

prática de graffiti realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário não constitui crime”<sup>30</sup>.

Alguns tomam a referência do estilo *hip-hop* como a “origem” da prática do graffiti no Brasil, considerando o movimento como propagador e definidor do conceito de graffiti, mas como vimos anteriormente, concomitante ao surgimento das práticas de graffiti vinculadas ao estilo *hip-hop* no país, outras surgiram, com as mais variadas técnicas, estilos e intencionalidades, sendo semelhante entre elas a intenção de se expressar e comunicar com o meio.

Atualmente no Brasil, para além das letras coloridas características do graffiti americano, contamos com inúmeros outros estilos e técnicas, alguns desenhos, por exemplo, traduzem o universo *hip-hop* em suas mais variadas nuances, mas apesar de toda a referência norte americana, a arte urbana brasileira não se prendeu a apenas esta referência, desenvolvendo também estilos e linguagens próprias, a exemplo de Alex Vallauri, um dos precursores no Brasil. Junto de Vallauri, vários outros artistas de peso aderiram e passaram a usar a cidade como suporte para suas artes, entre eles Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, Maurício Villaça, John Howard, Ozéas Duarte, o grupo TupiNãoDá, entre outros, que contribuíram de forma significativa para o desenvolvimento de uma linguagem própria brasileira.

A exemplo das influências que o movimento hip-hop despertou em várias partes do mundo, incluindo o Brasil e seus mais diversos espaços urbanos, temos esses graffitis realizados na cidade de Florianópolis:

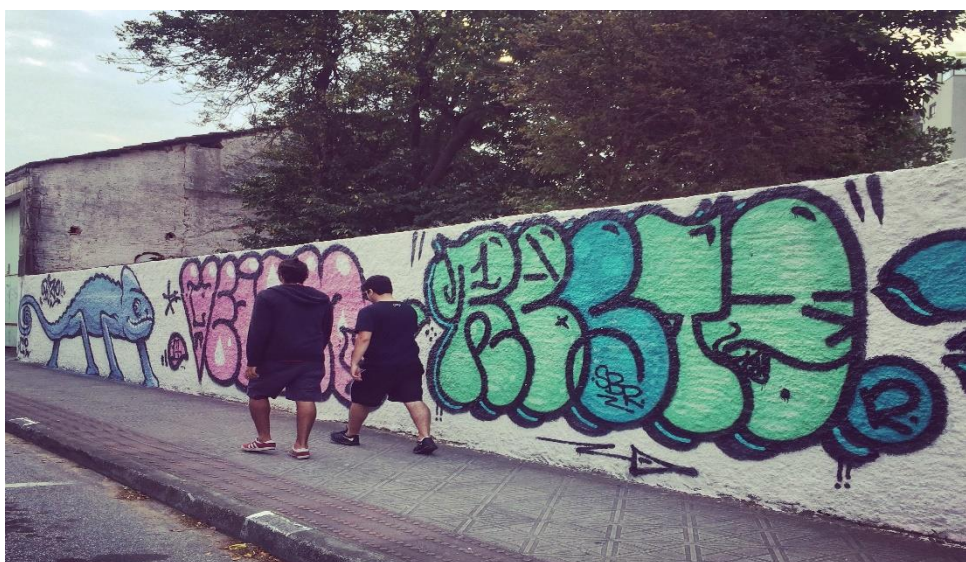


Figura 1: Muro grafitado no bairro Balneário do Estreito em Florianópolis. Fonte: arquivo pessoal da autora.

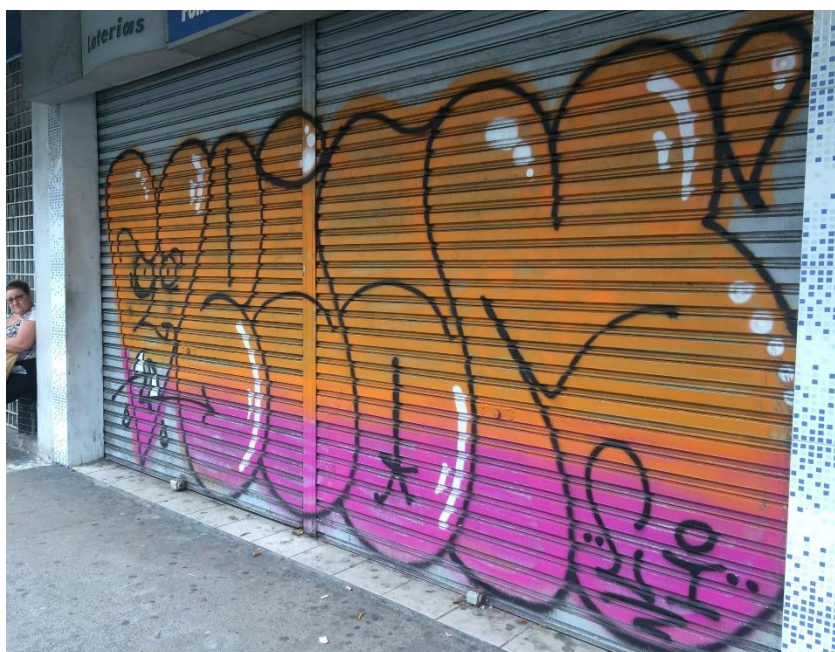
---

<sup>30</sup> Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm)> (último acesso em 29/11/2018).

Respectivamente, nesta primeira imagem podemos observar um muro graffitado por diferentes artistas no bairro Balneário do Estreito, entre os artistas envolvidos estão Rizo e Vejam (da esquerda para a direita), estas intervenções datam do segundo semestre de 2017 e representam uma vertente praticada na cidade de Florianópolis que tem como base e inspiração o movimento *hip-hop*. Podemos afirmar que tais graffiti são de diferentes autorias baseados nos diferentes traços estéticos, conteúdo das mensagens e respectivas assinaturas. As assinaturas normalmente ficam bem próximas de cada graffiti e com o tempo e um olhar atento conseguimos identificar facilmente os diferentes artistas assim como suas respectivas assinaturas.

É fácil identificar a autoria dos graffiti do Rizo pois a maioria de seus graffiti são compostas por camaleões, marca registrada do artista, assim como a sua assinatura (RIZO). Já o graffiteiro Vejam, fez desta palavra de ordem sua marca, ou melhor dizendo, seu próprio nome/assinatura, já o terceiro graffiti da esquerda para a direita, em tons de verde e azul se identifica pelas letras SBR em tamanho menor.

Em relação a associação ao estilo hip-hop, observamos pelo formato das letras em estilo bombing<sup>31</sup>, caracterizados por traços que não exigem muita técnica do artista, mesmo que ele disponha, pois a intenção aqui é deixar sua marca de forma rápida e em grande número, evitando ao graffiteiro ser “prego” por repressores, ou seja, a intenção aqui é imprimir sua marca, nome, assinatura, estilo e etc; em um tempo rápido e em espaços proibidos, não autorizados.



*Figura 2: Graffiti do Vejam em porta de estabelecimento comercial. Fonte: acervo pessoal da autora.*

<sup>31</sup> Estilo marcado por traços arredondados, “letras gordas”, geralmente feitos com duas ou três cores no máximo e de rápida execução.

Na segunda imagem temos um graffiti de Vejam realizado sob as portas de um estabelecimento comercial da cidade, em uma via de grande circulação de pedestres e automóveis, porém, o graffiti só pode ser observado quando o estabelecimento se encontra fechado, ou seja, fora do horário comercial

Assim como foi mencionado anteriormente, cada país, estado e cidade apresentam uma vasta pluralidade cultural da prática do graffiti, sendo distintos os estilos praticados, assim como os suportes e as técnicas utilizadas, como um agente moldante desta, a cidade ao passo em que é marcada e sofre alterações com as inscrições de graffiti, também molda e define os mesmos. Na medida em que busco exemplificar através de imagens os diferentes estilos de graffiti, procuro também apresentar esta diversidade usando como exemplo a cidade de Florianópolis, que se configura enquanto recorte espacial deste trabalho.

Na sequência, segue a imagem de um graffiti que representa um pouco a diversidade de estilos presentes na cidade, realizado pela artista plástica Monique Cavalcanti<sup>32</sup>, que enquanto graffiteira assina com o pseudônimo de *Gugie*. Gugie é uma das poucas mulheres da cena do graffiti na cidade, que se constitui enquanto um espaço majoritariamente masculino, apesar do fato de que vem aumentando o número de mulheres que graffitam em Florianópolis, este número ainda é muito inferior comparado ao dos homens<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Formada em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), atualmente é proprietária do Centro cultural de Artes Urbanas *Agenda*.

<sup>33</sup> Estas informações foram coletadas através de um olhar atento para com o universo da prática do graffiti em Florianópolis, em minhas observações e processos de identificação de autores e obras, pude perceber o quanto a diferença entre o número de graffiteiros homens e graffiteiras mulheres era e ainda é gritante. Estes dados, infelizmente não se estendem apenas a cidade de Florianópolis, mas também a um âmbito nacional e global, apesar da conscientização de movimentos feministas dentro do graffiti e do crescente aumento do número de mulheres graffiteiras.



*Figura 3: Graffiti Star Wars feito por Gugie na Coloninha. Fonte: acervo pessoal da autora.*

De acordo com Celso Gitahy, na medida em que o graffiti vinha sendo realizado e ganhando força para nos anos de 1980 se revelar enquanto linguagem reconhecida, por vezes odiada ou amada, já ocorriam algumas oficinas onde a técnica e os aspectos conceituais eram oferecidos e muitos dos principais nomes na cena do graffiti surgiram tendo como base essas oficinas. Gitahy aponta que o graffiti se insere no design na medida em que se transforma em arte utilitária, correspondendo às necessidades do mercado, ou então quando se coloca a serviço de uma proposta que visa fins educacionais, mostrando-se plurais as áreas de interesse na utilização das técnicas e dos estilos visuais da arte urbana contemporânea (GITAHY, 2012).

Estes fatos fomentaram as discussões referentes ao conceito de graffiti para artistas e críticos de arte. Para alguns graffiteiros, quando a obra se vê cercada por paredes dentro de uma galeria, por exemplo, perde sua essência como graffiti, devendo este ser produzido em espaços públicos, preferencialmente sob caráter ilegal e sobretudo, sendo acessível às grandes massas, públicos distintos socialmente e economicamente.

Desde a sua origem o graffiti passa por constantes ressignificações, rompendo com a visão puramente marginalizada e criminalizada de quando emergiu, ao passo em que vai sofrendo transformações, o mercado artístico vê então um maior valor nesse tipo de arte, de onde surge na década de 1980 algumas das principais galerias de arte voltadas para as linguagens da arte urbana.

Keith Haring e Jean Michel Basquiat, grafiteiros dos metrô nova-iorquinos, são dois importantes artistas que se tornaram conhecidos nos anos de 1980 em consequência de levar o graffiti, que antes era exclusivamente das ruas, becos e guetos, estando nesse sentido às margens da sociedade mais abastada economicamente, para o espaço das galerias, museus e bienais (GITAHY, 2012).

Ricardo Campos<sup>34</sup> afirma que a prática do graffiti converteu-se inicialmente, enquanto expressão transnacional, uma espécie de idioma cultural tendencialmente global, apesar das diferenças regionais e nacionais. O que faz desta prática um produto dos tempos de globalização capaz de converter um fenômeno originalmente restrito em termos geográficos e culturais, em uma manifestação difundida mundialmente e presente em diferentes culturas (CAMPOS, 2012).

Dentro da chamada Arte Urbana estão incluídas diversas e distintas manifestações artísticas, entre elas a arquitetura, esculturas, artesanato, artes cênicas, murais e, para alguns, a prática do graffiti, que por sua vez também abarca diferentes estilos e técnicas, como o uso isolado do *stencil*<sup>35</sup>, este somado a outras técnicas, o uso de pincéis e rolos de pintura, *lambe*<sup>36</sup> e claro, o uso livre do spray. Quando optamos por analisar uma fonte tão rica quanto esta, logo percebemos a necessidade de contextualizar a prática com o meio urbano em que esta se faz inserida e nunca como um objeto isolado deste, sendo apenas a arte pela arte, mas sim, observando a influência que um exerce sobre o outro.

Para melhor entendermos a arte do graffiti inserida na arte urbana, podemos realizar uma analogia ainda que muito simplificada, onde a arte urbana seria o tronco de uma árvore e o graffiti um de seus galhos, uma ramificação também dotada de ramificações menores. A chamada Arte Urbana incluiu diversas e distintas manifestações artísticas, entre elas a arquitetura, esculturas e o próprio graffiti, que por sua vez abarca também diferentes estilos e técnicas, o que faz deste uma riquíssima fonte histórica sobre diferentes culturas.

---

<sup>34</sup> Mestre em Sociologia e doutor em Antropologia Visual. É investigador integrado (Investigador FCT) no CICS.NOVA (Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade NOVA de Lisboa) e Professor Convidado no Mestrado em Relações Interculturais da Universidade Aberta. É membro fundador e co-coordenador da Rede Luso-Brasileira de pesquisa em Artes e Intervenções Urbanas (RAIU), coordenador adjunto do GT de Cultura Visual da SOPCOM (Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação) e co-editor da revista internacional *Cadernos de Arte e Antropologia*.

<sup>35</sup> *Stencil*: Técnica que consiste no seguinte processo: primeiramente um desenho é realizado sobre um suporte, depois os limites do desenho são cortados com estiletes, deixando apenas o corpo da figura vazada. O suporte é então preso de forma efêmera numa superfície e recebe a tinta spray, que deixará marcado o desenho circunscrito no recorte.

<sup>36</sup> *Lambe*: técnica ligada ao graffiti que se utiliza de cartazes (grandes ou pequenos) como forma de intervenção urbana.

Os suportes para a realização do graffiti são múltiplos, não configurando apenas os muros, mas sim a cidade como um todo, com seus distintos e variados objetos, como postes, calçadas, bancos e etc. Herdando por vezes da *pop art*<sup>37</sup> a característica da repetibilidade, muito comum por meio do *stencil*, onde se tem como ferramenta artística um molde de suporte, permitindo a reprodução em larga escala de uma determinada ilustração. Para o artista e pesquisador Celso Gitahy, o graffiti não visa submeter o espectador à posição passiva de mero consumidor, mas sim de propor o encontro e o diálogo entre artista, obra e público (GITAHY, 2012).

O historiador Paulo Knauss (2009) em algumas de suas considerações, nos possibilita observar o poder político (através de políticas públicas) enquanto um dos agenciadores da arte pública, na medida em que a renovação da ordem política e suas consequências reverberam também no cenário da arte nacional. O conceito de arte pública não é unânime e nem sempre é interpretado em seu sentido literal, a partir do momento em que este é gerido pelo poder político, refiro-me aqui, às leis constitucionais referentes ao tema. Na maioria das vezes as ações culturais dos governos municipais restringem-se a uma política de eventos e voltada ao exercício de um papel paternalista e assistencialista em relação aos grupos de artistas, o que contribui para que a arte se estabeleça enquanto privilégio de poucos e não como um direito de todos (FERREIRA, 2005).

Segundo Ferreira (2005), tal perspectiva de ação governamental contribui para que a população tenha dificuldade de compreender a arte como um direito de todos, direcionando assim, suas reivindicações para outras áreas. Essa deficiência de participação da população no campo das artes, abre margem, segundo o autor, para a atuação política de grupos específicos de artistas que encontram no poder público um instrumento de satisfação de seus interesses privados e corporativos.

Ainda segundo Ferreira, a ideia internalizada por muitos da arte como algo supérfluo ou não prioritário, se pauta no entendimento de que num país como o Brasil, marcado por inúmeras desigualdades sociais, onde uma parcela considerável da população sobrevive na miséria, é preciso pensar primeiro em outras questões antes de se pensar na arte. Tal argumento, na maioria das vezes, ganha um *status* de veracidade inquestionável, até mesmo porque somente em 1988 a noção de direitos culturais e artísticos foi incorporada à Constituição (FERREIRA, 2005).

---

<sup>37</sup> Movimento artístico que aborda a temática da sociedade de consumo e que se utiliza de símbolos e estereótipos da sociedade de massa.

A maioria da população e, mais especificamente, da população de baixa renda, diante da carência de serviços básicos, como de transporte, saúde e saneamento, entre outros, tende a não considerar a arte como um direito e dever que deve ser assegurado pelo Estado. A reivindicação imediata dos serviços citados cria um ambiente fértil para argumentos do tipo “a arte não é um artigo de primeira necessidade” e, essa forma de pensar facilmente ganha o respaldo da população, que quando consultada não costuma considerar a arte como uma necessidade premente (FERREIRA, 2005).

Ferreira ressalta ainda, que tal argumento, de que frente a outras necessidades mais importantes a arte não se configura enquanto um artigo de primeira necessidade, quando assumido por dirigentes políticos, deve ser denunciado e combatido, pois se trata de uma visão extremamente conservadora e prejudicial à população. Em primeiro lugar, tal posicionamento se faz prejudicial porque desvia o foco das responsabilidades dos governantes, sendo que os recursos necessários para a solução de problemas nos serviços básicos não devem ser oriundos da transferência dos possíveis recursos que seriam destinados à arte (FERREIRA, 2005).

Os poucos recursos que atualmente são destinados à arte não seriam suficientes para resolver o déficit em outras áreas, seria mais eficiente, segundo Ferreira, o combate à sonegação fiscal, uma nova ordem tributária e, em última instância, uma nova ordem social. E em segundo lugar, o autor ressalta que ao nos aprofundarmos no argumento de que o acesso a arte não é uma questão de prioridade, nos leva a concluir que o acesso à arte, tanto a sua produção quanto consumo, somente se tornaria possível depois de satisfeitas as outras necessidades consideradas básicas. Nessa perspectiva, atualmente só os setores da população economicamente mais privilegiados, cujas necessidades básicas já foram satisfeitas é que poderiam usufruir do direito de acesso à arte (FERREIRA, 2005).

Guilherme Grad, considera a Arte Pública não como um tipo, mas como um campo expandido das artes, configurando níveis de atuação, que permeando os espaços estriados e lisos da cidade, apresentam a possibilidade de trabalhar no espaço que o autor chama “do entre”, atuando também na paisagem cultural das cidades. A arte pública nesse sentido tem o poder de oferecer a possibilidade de dotar um espaço de caráter e significado e, pode ser trabalhada em diferentes níveis de atuação, sendo um deles sua gestão por parte do poder público (GRAD, 2007).

O graffiti enquanto arte institucionalizada se insere no movimento de arte contemporânea. A artista plástica contemporânea Sônia Gomes por exemplo, aponta uma definição sobre o movimento onde deixa evidente a limitação de seu acesso, de forma também

que possibilita um maior entendimento para com as pertinentes divergências quanto ao conceito de graffiti, conforme podemos observar no trecho da entrevista a seguir:

A arte contemporânea tem vários caminhos. Uma parte se abre para as ruas, numa troca de riquezas. Transmite visualmente conhecimentos, manifestações culturais, sentimentos e pensamentos de um povo. Isso é possível graças à liberdade que o artista tem de propor sua própria linguagem, usando da diversidade de técnicas e emprego de materiais para a elaboração de uma obra. A arte contemporânea é livre. Aproxima-se do popular sem perder sua erudição, mas nem por isso se torna pedante - mas o seu produto ainda é para poucos.<sup>38</sup>

Interpreto as considerações da autora em relação às limitações da arte contemporânea pensando sobre quem pratica a arte na forma do graffiti, ou melhor dizendo, em quem pode praticar, afinal de contas se remontarmos aos movimentos contraculturais da prática do graffiti, como os dos metrô novaiorquinos associados ao movimento hip-hop, era muito comum o roubo de tintas, latas de spray e etc; por seus praticantes, tendo em vista os altos valores destes produtos no mercado. Pensando a prática do graffiti em Florianópolis, onde ainda não existem lojas especializadas em produtos voltados para o graffiti, apenas poucas lojas onde se verifica a tentativa de suprir as necessidades dos mais corajosos que se arriscam nesta prática, os preços são muito altos e dependentes das variações do dólar, onde a lata de spray (voltado para a prática do graffiti) mais barata chega a custar entre 15 e 20 reais.

O investimento financeiro necessário para aqueles que desejam se especializar e aprimorar suas técnicas artísticas dentro da prática do graffiti é consideravelmente alto, o que nos leva a refletir sobre quem de fato consegue galgar espaço neste cenário cultural, são importantes os vínculos e as trocas com os mais experientes no ramo, assim como outros fatores, que nos levam a repensar em vários aspectos não só a prática do graffiti em si como sobre seus praticantes.

## 1.2 Graffiti e cidade:

*[...]Um labirinto místico onde os graffitis  
gritam...  
(Criolo)*

<sup>38</sup>

Trecho de uma entrevista de Sônia Gomes concedida a Revista Select, 2006, edição 30, p.34.

Há quem diga que a globalização faz com que as cidades contemporâneas sejam muito parecidas, constituídas em uma homogeneização subjetiva, fruto de uma lógica disciplinar de controle, onde vidas passam a ser monitoradas e supervisionadas por um grande mecanismo de “segurança”. Em contrapartida aos agentes homogeneizantes, multiplicam-se as “polifonias” das cidades, entre elas, formas irreverentes e originais de resistência, pois onde se exerce o poder há também resistência, sendo assim, entre as grandes avenidas, viadutos, arranha-céus, pedestres e filas de automóveis, emergem os grafittis (CANEVACCI, 2004).

Segundo Foucault (1979), respostas autênticas e criativas expressam formas de resistência ao que se chama de *status quo*, podemos afirmar que entre as intencionalidades daqueles que grafitam, está a de se apropriar do espaço urbano, transformando-o e instigando novas formas de ver e praticar a cidade.

Para a definição de espaço e lugar, utilizo-me da apresentada por Michel de Certeau em sua obra *A Invenção do Cotidiano*, onde para o autor “um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência”, sendo portanto, “uma configuração instantânea de posições”, implicando em “uma indicação de estabilidade”. O entendimento de lugar conforme a interpretação que Certeau faz deste, torna-se mais palpável na medida em que este define um conceito de *espaço*, que seria, de forma resumida segundo o autor, “um lugar praticado” (CERTEAU, 2002). O lugar é aquele próprio, sem sentido, seco, enquanto o espaço constrói-se na medida em que vivenciamos e atribuímos sentidos a este lugar, ou seja, na medida em que os pedestres subvertem a ordem estabelecida pelas formas geométricas que compõem a cidade. Neste caso, o graffiti é uma forma de transformar lugares, antes sem sentidos em espaços, a partir do momento em que se tornam praticados.

A cidade, não no seu sentido próprio de lugar ou conjunto de lugares, mas no sentido de um conjunto de espaços praticados, abarca junto destes uma infinidade de identidades culturais distintas, contemplando com isso, diferentes tipos de autores e espectadores. Ao passo em que se tem variedade de emissores e receptores, os diálogos se apresentam e se estabelecem em proporções muito maiores, passíveis de um número infinito de combinações. O graffiti aqui não seria um estilo de linguagem única, mas sim um veículo de comunicação contendo diferentes estilos e linguagens plurais, onde nesse ponto, podemos observar a origem do conflito entre o espaço planejado urbanisticamente e os atores que subvertem esta ordem, sendo o graffiti, por exemplo, uma das consequências desse conflito e que contribui para a degradação da cidade conceito.

O projeto de superar e articular as contradições nascidas da aglomeração urbana, ou seja, do acúmulo humano nas cidades, é chamado por Certeau de “atopia-utopia do saber ótico”

e está relacionado ao conceito que se busca estabelecer de cidade. Esta ideia de cidade, implantada pelo discurso utópico e urbanístico é definida pela possibilidade de uma tríplice operação, pautada, sobretudo, na organização através de uma lógica racional pensada e imposta para tratar os mais diversos tipos de poluição, sejam elas físicas, mentais ou políticas, presentes no espaço urbano e que consequentemente interagem com este (CERTEAU, 2002).

Acontece que *práticas microbianas* (e aqui cabe interpretar o graffiti como uma delas) singulares e plurais, as quais um sistema urbanístico deveria administrar ou suprimir, muito longe de serem controladas ou eliminadas pela administração panóptica, reforçam-se na medida em que se proliferam em larga escala, numa trama que envolve táticas, criatividade e regulações cotidianas, entre outros fatores, os quais dispositivos e discursos da organização observadora tentam ocultar (CERTEAU, 2002).

Em contrapartida aos modelos governamentais impostos, Michel de Certeau considera que a cidade se constitui no campo do macro e do micro, em um ambiente plural e que comporta uma infinidade de pluralidades, no que diz respeito aos espaços, sujeitos, saberes, ideias e comportamentos. Porém, os projetos urbanísticos pensados para a cidade acabam por não contemplar de forma democrática toda a pluralidade presente nestas e acabam por criar políticas excludentes, incluindo o que diz respeito à arte pública, sendo assim, surgem manifestações às margens do que se é pensado e proposto pelo poder público para com as cidades e, entre as manifestações às margens, se encontra o graffiti (CERTEAU, 2002).

A arte é dotada da capacidade de subverter ordens e padrões estabelecidos, a arte na forma de graffiti, por estar inserida em locais públicos e em diferentes espaços de uma mesma cidade, traz consigo muito forte esse caráter de subversão e se encaixa no que diz respeito a ideia de não lugares apresentada por Certeau, estando grande parte das obras de graffiti analisadas aqui, inseridas nesses não lugares, ou lugares transitórios nos quais sempre se está de passagem, como aeroportos, rodoviárias e shopping centers, por exemplo, de forma que subvertem a lógica estabelecida à estes, transformando-os em lugares dotados de sentidos e também no sentido de apresentar novas propostas, na medida em que o graffiti se configura em uma prática marginal, este subverte a lógica do padrão de civilidade estabelecido politicamente e socialmente (CERTEAU, 2002).

Os graffitis produzidos nas cidades estão diretamente relacionados com as particularidades destas, não só o seu produto final, mas também a forma como são produzidos. As políticas governamentais, culturas locais, aspectos geográficos e redes de sociabilidade, interferem diretamente nos conteúdos e nas intencionalidades de um graffiteiro, o que torna de suma importância atentar para estes fatores antes de qualquer reflexão comparativa. Quando

inserida em um espaço público, a obra de arte se defronta com outros elementos, não necessariamente artísticos, como elementos sonoros e visuais dos mais variados, pessoas distintas que circulam naquele mesmo lugar, a própria paisagem, entre outros elementos que atribuem um caráter de interatividade à obra, diferenciando a arte pública de uma arte exposta em galerias e museus (DANIEL, 2013).

No jogo cotidiano onde lugares transformam-se em espaços e vice-versa, Certeau atribui aos relatos significativa importância. Ao nos permitirmos traçar um paralelo entre as abrangentes formas de narrativas e consequentes formas de se relatar, entre elas a escrita, a oralidade e até mesmo as artes, nas suas mais abrangentes formas e subjetividades, podemos então, observar os grafittis espalhados pela cidade como formas de linguagens que fazem propostas ao meio e como tais exercem a comunicação, o que faz com que estes tenham significativa influência na construção e entendimento de espaços para uma determinada parcela da população (CERTEAU, 2002). Como um simples exemplo segue a imagem de dois grafittis realizados pelos grafiteiros *Mofas* e *Jefsu*<sup>39</sup> em uma movimentada rua do centro da cidade de Florianópolis, com grande visibilidade e circulação de pedestres, onde os grafiteiros se utilizam da escrita e de ilustrações para compor sua obra e atingir seus objetivos com esta:

---

<sup>39</sup> Influyente e ativos grafiteiros em Florianópolis.



*Figura 4: Graffiti de Mofas e Jefsu na Rua Vidal Ramos. Fonte: acervo pessoal da autora.*

Mas se espaços são lugares praticados, quem são seus praticantes e como o ato de praticar se processa? Para Certeau, os praticantes ordinários da cidade são os caminhantes, pertencentes a uma espécie de texto urbano no qual escrevem sem poder lê-lo, como que por instinto e inconscientemente, os seres humanos em suas mais triviais ações compõem a cidade praticada e como resultado temos uma história plural. Como uma espécie de animação exibida em um televisor, onde cada pixel isolado composto por suas particularidades e trajetórias distintas ainda não finalizadas, se fundem uns nos outros formando o que entendemos por cidade, mas esta, não como uma imagem fixa e imutável, mas sim constantemente outra.

Por isso se faz muito comum o uso dos termos macro e micro, onde a cidade vista de uma perspectiva afastada seria o macro, formado através de unidades micro, que se fundem em um jogo de combinações únicas e passíveis de transformações ao longo do tempo. Essas considerações possibilitam compreender o quanto as práticas complexas de cidade podem se complexificar ainda mais sob o contexto da globalização, que por sua vez age como uma espécie de catalisador, não só em relação a velocidade das transformações, mas principalmente em relação a quantidade cada vez mais plural.

Certeau disserta também sobre a relevância dos nomes próprios, os mesmos que dão nome às ruas por exemplo, no sentido destes serem dotados do poder de impulsionar movimentos e de dar sentido ou direções a estes, transformando um não-lugar em lugar, de forma que o transforma em passagem. Os nomes próprios que compõem a cidade são comparados a uma geografia secundária, “poética”, aplicada a geografia do sentido literal, podendo subverter a ordem funcionalista e histórica da circulação (CERTEAU, 2002).

Outra amiga circula de novo sem saber pelas ruas que são nomeadas e que, por esse fato, “significam” para ela ordens ou identidades à maneira de convocações e classificações; vai andando por caminhos sem nome e sem assinatura. É ainda para os nomes próprios uma maneira negativa de fazê-la andar. O que é que soletram então? Postas em constelações que hierarquizam e ordenam semanticamente a superfície da cidade, operadoras de arranjos cronológicos e legitimações históricas, estas palavras (Borrégo, Botzaris, Bougainville...) perdem aos poucos o seu valor gravado, como moedas gastas, mas a sua capacidade de significar sobrevive à sua determinação primeira (CERTEAU, 2002, p. 184-185).

Conforme o trecho acima, o exemplo mais emblemático que o autor menciona, são os de nomes próprios de ruas, atribuídos à estas de formas das mais distintas e sob critérios também variados, respeitando a uma ordem subjacente. Mas e quando esses nomes próprios são graffitados nos muros espalhados pela cidade por meio de uma espécie de códigos que não são reconhecidos por todos os passantes daquele local, mas que certamente, assim como a exemplo de seu autor, são entendidos por parcela da população? Estes nomes podem ser as *tags* graffitadas sobre os muros, que esboçam na maioria das vezes os pseudônimos que os artistas de rua assumem e grifam com o propósito semelhante ao de demarcação territorial. Segue um exemplo de uma *tag*<sup>40</sup>, graffitada por *Pasmo*<sup>41</sup> em 2017 no bairro Estreito em Florianópolis:

---

<sup>40</sup> Tipo de assinatura graffitada pelos artistas urbanos.

<sup>41</sup> Importante e influente artista na cena do graffiti em Florianópolis.



*Figura 5: Graffiti do Pasma na Rua General Eurico Gaspar Dutra. Fonte: acervo pessoal da autora.*

Estes nomes, quando lidos por um passante tornam-se passíveis de distintas interpretações, ao passo em que subconscientemente transformam o local de passagem de um praticante da cidade em espaço, assim, as “legendas” de uma cidade, aquilo que se pode ou se deve ler, permitem uma fuga, formas diferentes de moldar o cenário urbano, “espaços de habilidade”, servindo como uma espécie de “antitextos”, possibilidades de passagem a outras paisagens, onde a “circulação física tem a função itinerante das “superstições” de ontem ou de hoje” (CERTEAU, 2002).

Pensando o cenário de emergência e expansão da prática do graffiti na cidade de Florianópolis, Hélio Tadeu Moreira Júnior considera que a expansão dos grafittis na cidade é um fenômeno relativamente recente quando comparado às grandes capitais do país, como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre, onde o graffiti aponta marcas sociais indeléveis (MOREIRA, 2011). O autor em suas considerações aponta o início dos anos 2000 como uma espécie de marco para a cena do graffiti florianopolitano, levando em consideração a realização de outras obras com este caráter anteriormente aos anos 2000 na cidade, conforme afirma Guilherme Grad:

[...] há trabalhos artísticos com grafites em Florianópolis já na década de [19]80, por exemplo – mas o que é pertinente é a força e a visibilidade apresentada por tais práticas neste início de século, agenciando uma verdadeira invasão da cidade, com a apropriação de (in)determinados espaços da mesma, especialmente na região do Centro Histórico. (GRAD, 2007, p. 87).

Cabe considerar que o marco temporal pautado no início do século XX, ganha destaque pelo fato de contar com uma união e maior interação entre os artistas locais, possibilitando maior organização e realizações, o que contribui para simbolizar o início do movimento em Florianópolis, se levarmos em consideração que a década de 2000 ainda era inaugural para algumas formas de produção em São Paulo, considerada por muitos como a capital mundial do graffiti, muito mais o era para a Ilha de Santa Catarina (MOREIRA, 2011).

A capital do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, apresenta-se para o historiador deste tempo presente como um foco e um campo de possibilidades para investigar e propor a compreensão de tais processos socioculturais. A cidade foi palco para a constituição histórica de novas redes sociais, especialmente entre 1970 e 2000, num contexto em que houve um notório conjunto de mudanças que alteraram feições e hábitos urbanos, aproximando-a de fenômenos socioculturais contemporâneos abrangentes (CAMPOS; FALCÃO; LOHN, 2011, p. 264).

Para além das considerações acima referentes a cidade de Florianópolis no final do século XX e início do XXI, cabe ressaltar que no contexto do início do novo milênio, novas mídias e redes sociais acessíveis por meio da internet exerceram significativa influência para a expansão do graffiti, isso porque através do crescente acesso da população à internet e as consequentes redes sociais presentes nela, a comunicação e troca de conhecimentos, materiais e técnicas, bem como a divulgação de fotografias de obras produzidas em diferentes partes do mundo se expandem. (MOREIRA, 2011).

Florianópolis não ficou de fora em relação ao cenário nacional da prática do graffiti, a cidade foi tomada por graffitis dos mais variados estilos, desde os inspirados pela cultura hip-hop até aqueles inspirados em filosofias espirituais, é cada vez mais crescente o número de artistas que emergem na cidade e a preenchem com suas intervenções, entre os artistas conhecidos mais antigos da cidade destacam-se *Rodrigo Teodósio*, *Vejam*, *Rizo*, *Pasmo*, *Paulo Noia*, *San*, entre outros. Como exemplo dos graffitis praticados na cidade que buscam na cultura hip-hop suas inspirações, temos este realizado por *Vejam* no bairro Balneário do Estreito.



*Figura 6: Graffiti do Vejam na Rua Araci Vaz Callado. Fonte: acervo pessoal da autora.*

Vejam brinca com as formas e letras coloridas camuflando em uma espécie de código a palavra “vejam”, são poucos no entanto que conseguem decifrar tal código e ler tal palavra de ordem. Neste outro exemplo, podemos observar uma construção antiga e abandonada do centro da cidade tomada por inúmeros graffitis de distintos artistas e estilos, realizados com diferentes técnicas, alguns mais antigos, outros mais recentes, os mais antigos já meio apagados devido às ações do tempo.



*Figura 7: Graffitis em construção abandonada no Centro de Florianópolis. Fonte: Acervo pessoal da autora.*

Estas imagens exemplificam apenas uma pequena parte dos graffitis realizados em Florianópolis, mas nos possibilitam inferir sobre a diversidade e riqueza cultural de tal prática, que se utiliza da cidade enquanto suporte para exercer sua linguagem e propor trocas ao meio, dispondo dos mais diversos formatos e estilos.

### **1.3 Paulo Noia**

*... o estilo de uma obra sempre corresponde a  
uma visão de vida  
(Fayga Ostrower)*

Diante de uma pluralidade cada vez mais crescente de artistas em Florianópolis, um especificamente me chamou mais atenção, não só pelo seu traço e estilo artístico, mas pelo cuidado por parte de outros artistas em preservar suas obras. Nascido na cidade de São José (Santa Catarina) no dia 15 de setembro de 1987, Paulo Ricardo da Rosa, conhecido pelo pseudônimo de Noia, foi um importante artista na cena do graffiti na cidade de Florianópolis e seus arredores, o artista chegou a cursar Publicidade e Propaganda na Universidade Estácio de Sá. O fato do graffiteiro ter cursado um curso de Publicidade e Propaganda merece nossa

atenção, considerando que por esse motivo suas produções não estão isentas das influências teórico acadêmicas vivências pelo artista durante a graduação.

Noia Faleceu no ano de 2014 e por ter sido um importante artista na cena do graffiti florianopolitano, sua memória e sua obra são fortemente respeitadas e até mesmo veneradas dentro do graffiti na cidade. Tais fatores, somados a sua morte precoce aos 27 anos, contribuíram para o respeito e preservação das obras do artista, dentro de um estilo marcado pela inconstância em relação a permanência e valorização de suas produções, fazendo das obras deste artista uma exceção dentro do graffiti na cidade, não só em relação ao seu estilo, mas pela constante preocupação por parte de outros artistas e admiradores em preservar sua obra.

O catarinense Paulo Ricardo da Rosa, Paulo “Noia”, como se autodenominava o artista em suas páginas na internet (Facebook e Flickr), era um praticante da arte do graffiti e atuou como artista plástico em Santa Catarina de 2006 a 2014, ano em que suicidou-se. Sua obra, que antigamente estava amplamente exposta nas ruas da Grande Florianópolis, aos poucos vai se perdendo devido aos fatores externos que agem sobre as mesmas. Em sua obra, o artista utilizava tinta spray para composição de personagens extremamente originais, a mesma foi intitulada por ele mesmo como “a invasão bestial”. (VIEIRA, GOMES, 2018.p. 2)

Noia faleceu em meio a um cenário de crescente e significativa repercussão da prática do graffiti na cidade, que vinha consagrando diversos nomes pelos muros. O artista ficou conhecido por seus diversos trabalhos espalhados pela cidade, entre eles, um específico de cunho comercial realizado na fachada de um conhecido café do centro da cidade, *o padeiro de Sevilha*. Noia também participou de uma intervenção artística com outros artistas da cidade em uma construção tombada como patrimônio histórico, o *Armazém Vieira*<sup>42</sup> e que gerou importantes repercussões, inclusive na mídia local.

Em novembro de 2013, o conhecido estabelecimento comercial Armazém Vieira, localizado na Rua Deputado Eduardo Antônio Vieira no bairro Saco dos Limões em Florianópolis, teve sua fachada modificada com obras de graffiti realizadas por artistas urbanos locais. O que gerou inúmeras discussões entre a população, tendo em vista as discussões sobre patrimônio cultural e preservação do mesmo, sendo o estabelecimento em questão tombado pelo Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF).

Já passava das duas horas da tarde de ontem quando parte do grupo formado por sete artistas de rua começava a chegar ao Armazém Vieira para concluir uma das etapas

<sup>42</sup> Construção datada de 1840 declarada bem de valor histórico de Florianópolis desde 1984, fica localizada na Rua Deputado Antônio Vieira no bairro Saco dos Limões.

da intervenção artística mais comentada dos últimos dias na Capital. O grafite inspirado nas bruxas de Franklin Cascaes, que tomou o lugar do antigo tom de verde do restaurante, fez muitas pessoas mudarem seus trajetos desde a última quinta-feira (31/10) só para passar por ali e dar uma espiada (Jornal Notícias do Dia, 2014)<sup>43</sup>.

No decorrer desta semana que se seguiu após o início da intervenção, até a conclusão das obras graffitadas na fachada do estabelecimento, a intervenção instigou a opinião pública a respeito do fato, gerando significativo debate de opiniões. De acordo com Natalia Pérez Torres<sup>44</sup>, os debates ocorreram principalmente através de redes sociais na Internet e se pautavam, sobretudo, na preocupação a respeito da conservação do patrimônio arquitetônico em suas características originais, ao passo em que mostrou uma maior aceitação por parte da população em relação ao graffiti enquanto arte, revelando uma crescente, mas não unânime, aceitação deste como uma prática artística que encontra lugar para além dos muros e zonas abandonadas da cidade (TORRES, 2014).

A análise de alguns trabalhos artísticos de Noia, no tocante aos traços e às formas com as quais o artista as nomeia, bem como sua intencionalidade por trás destas, aponta que este se inspirou nos traços e na nomeação das obras de um outro artista Catarinense para compor seu trabalho, o artista e folclorista Franklin Cascaes. Nascido em 16 de outubro de 1908 em Itaguaçu, atualmente um bairro da região continental de Florianópolis, Franklin Joaquim Cascaes foi um importante artista no cenário catarinense, que em sua contemporaneidade em meados do século XX, questionava através de sua arte fatores semelhantes aos questionados hoje pelo graffiti, sobretudo os de Paulo Noia, sendo suas criaturas “bruxólicas”, representações dos medos e anseios da população local de Florianópolis em relação à modernidade, ao avanço tecnológico e tudo que está atrelado a esta. Apesar das semelhanças, as obras desses dois artistas em questão são muito diferentes, porém, neste caso as “poucas” semelhanças, ou até mesmo a ausência delas são determinantes.

De acordo com os levantamentos de Gelci Coelho<sup>45</sup>, a obra de Cascaes constitui-se em 1.370 esculturas, 944 desenhos, mais de uma centena de acessórios artesanais, 22 cadernos grandes e 124 cadernos pequenos que contam com anotações do artista, sem contar as mais de

---

<sup>43</sup> Trecho da matéria divulgada pelo jornal Notícias do Dia; disponível em: <<https://ndonline.com.br/florianopolis/plural/arte-no-armazem-vieira-divide-opinioes-em-florianopolis>> (último acesso em 18/06/2017).

<sup>44</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade da Universidade Federal de Santa Catarina (2015). Especialista em Espaço Público da Pontificia Universidad Javeriana (2011). Texto retirado do Lattes da autora, disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/9117982114820618>> (último acesso em 18/11/2018).

<sup>45</sup> Gelci José Coelho, mais conhecido como Peninha, é museólogo e foi colaborador de Cascaes durante a década de 1970.

400 folhas de papel avulsas com manuscritos do artista e outros objetos e documentos pessoais. Frutos de uma busca constante de Cascaes em preservar as “raízes fortes do catarinensismo”, que através do legado material do artista podem ser devidamente estudadas e preservadas, contribuindo para diversos campos do saber (CARDOZO; MIGUEL, 2008).

Em uma matéria realizada no ano de 2014, o site hoje desativado, presente apenas sob a forma de uma página em uma importante rede social, o Facebook, intitulada Minha Floripa, mas que remetia ao antigo site [minhamarcaeflorianopolis.com](http://minhamarcaeflorianopolis.com)<sup>46</sup>, faz uma homenagem aos artistas responsáveis por “colorir” a cidade e fazerem desta um “cantinho especial do mundo”, que para além de suas belezas naturais, também se vê dotada de criatividade em manifestações culturais urbanas. A matéria em questão aponta que o artista Paulo Noia encontrou inspiração para as suas obras no folclore regional e na cultura açoriana, principalmente na obra de Franklin Cascaes.

As criaturas bestiais e bruxólicas de Paulo Noia saem dos lugares mais sujos e inusitados da nossa cidade e com suas formas e cores conquistam espaço e a atenção da população, fazendo com que as criaturas bruxólicas que assolaram e assolam a então chamada cidade “embruxada” dos tempos de Cascaes, renasçam em pleno século XXI através do graffiti, com a intenção de tomar a cidade.

Como exemplo temos a obra de autoria do grafiteiro Paulo Noia intitulada *Mutante Açoriano Raivoso*, localizada na Rua Silva Jardim no centro de Florianópolis, sua datação aproximada remete ao ano de 2012, de acordo com informações coletadas na página do artista no Facebook<sup>47</sup>. Ao seu conjunto de obras, criaturas metade monstros e metade máquinas que surgem nos locais mais inusitados da cidade, Noia atribui o título de *Invasão Bestial*<sup>48</sup>, termo também muito utilizado por Franklin Cascaes em sua literatura, a seguir segue a imagem referente ao graffiti de Noia intitulado de *Mutante Açoriano Raivoso*, realizado sob um dos pilares do viaduto que dá acesso ao Túnel Antonieta de Barros em Florianópolis, que para além da forma como é nomeado, também se assemelha às produções de Cascaes no tocante aos traços estéticos, como os traços finos e pontiagudos das extremidades do personagem,

---

<sup>46</sup> O site de entretenimento local foi acessado pela última vez em 2016 e a matéria citada estava disponível no seguinte link: <<http://minhamarcaeflorianopolis.com/2014/12/graffiti-em-floripa/>> (último acesso em 20/11/2018).

<sup>47</sup> A página do artista está disponível no seguinte link: <<https://www.facebook.com/paulonoiabestiarly/>> (último acesso em 20/11/2018).

<sup>48</sup> Invasão bestial foi um termo utilizado por Paulo Noia relacionado as suas obras de graffiti espalhadas pela cidade de Florianópolis, onde cada criatura *bruxólica* grafitada pelo artista se tornava um componente dessa invasão. Franklin Cascaes também se utilizava muito do termo *invasão bestial* em suas obras, onde tais criaturas eram responsáveis por assombrar o imaginário popular local da cidade de Florianópolis e região.



*Figura 8: Graffiti de Paulo Noia na Rua Silva Jardim. Fonte: acervo pessoal da autora.*

Quando trabalhamos com dois artistas distintos e em temporalidades distintas, precisamos nos ater às questões do tempo, em como ele é percebido, vivido e abordado. Para além de analisar o contexto de tempo dos atores distintos, Canton em suas considerações também aponta o tempo como um dos elementos mais importantes para se pensar a arte contemporânea, sobretudo o que diz respeito a sensação de aceleração do tempo (CANTON, 2009). Como é o caso de Noia e Cascaes, artistas de temporalidades distintas mas que se unem por elementos comuns à estas.

O posicionamento de Koselleck para com as artes, dentro de uma perspectiva temporal na qual se reconhece os estratos do tempo, permite o entendimento das rupturas e permanências culturais, bem como de apropriações entre dois artistas distintos e separados temporalmente, como no caso de Franklin Cascaes e Paulo Noia, sendo Noia contemporâneo do não contemporâneo Cascaes. Koselleck defende que ritos ou dogmas dependem de repetibilidade para garantir sua constância, neste caso, costumes, regras e leis, repousam, segundo o autor, na aplicabilidade repetida. Portanto, toda forma de organização no campo político, social e

econômico depende de um mínimo de repetição, sem a qual a adaptabilidade e renovação destas não seriam possíveis e “mesmo as artes, por mais originais que possam ser, vivem do reaproveitamento de possibilidades preexistentes. Toda recepção contém ou revela repetições” (KOSELLECK, 2014).

Este graffiti intitulado *Inseto Monocromático*, foi feito por Noia no campus da Universidade Federal de Santa Catarina em Florianópolis e ainda hoje continua preservado,



*Figura 9: Graffiti Inseto Monocromático, Campus UFSC. Fonte: acervo pessoal da autora.*

Noia se utiliza de uma base artística referente à Franklin Cascaes, mas a torna diferente, inserindo outras referências e intencionalidades, o que é muito natural considerando a passagem de tempo entre os dois artistas. As criaturas aparecem neste novo século transformadas pelo passar dos anos, a população muda, o espaço físico da cidade também, a tal modernidade se torna cada vez mais avassaladora e com essas transformações os medos representados por essas criaturas se transformam.



*Figura 10: Boitatá. Nanquim sobre papel. Fonte: CASCAES, Franklin. Congresso bruxólico. In \_\_\_\_\_. O fantástico na ilha de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 1989.*

Em um trecho da literatura de Cascaes encontramos a seguinte descrição sobre a imagem acima: “Este boitatá está passeando sobre a Ilha de Santa Catarina ‘a meia noite’. Ele está apreciando lá de riba, as sessentas praias que ela possui, brancas quiném jasmim [...]” (CASCAES, 1989), assim como em nossa contemporaneidade as obras de Noia grafitadas pelos muros passeiam na mesma cidade.

Nesta trama de constantes permanências e rupturas, a questão da memória não fica de fora, justamente por ser extremamente significativa nesses processos, pertencente às práticas sociais atuam diretamente no campo das artes. Canton ressalta que a evocação das memórias pessoais implica na construção de um lugar de resiliência, de individualidades, impressões e etc; de forma que se contrapõe a um cenário de aumento da comunicação a distância e tecnologias virtuais, que gradualmente transformam as noções de privacidade, ao passo em que dificultam as “trocas reais” (CANTON, 2009). “É também o território de recriação e de reordenamento da existência - um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário” (CANTON, 2009).

Andreas Huyssen contribui para o entendimento do papel da memória nas mais distintas ações humanas, entre elas a arte no contexto do final do século XX e XXI, no qual houve um notório aumento das atenções e discussões sobre o tema, tornando a cultura e política da memória questões transnacionais. Ao passo em que as atenções se voltam para a memória, num

processo que Huyssen chama de hipertrofia, o autor ressalta também que este é proporcional ao aumento da desconfiança no futuro por parte das sociedades ocidentais, “comparados às promessas de progresso de uma época anterior, os atuais imaginários do futuro sofrem de uma confiança anêmica” (HUYSEN, 2014).

Ao somar as considerações de Canton referentes ao fato de os artistas imprimirem em suas obras parte do que diz respeito às suas intimidades, assim como a discussão feita por Huyssen sobre a desconfiança no futuro por parte das sociedades ocidentais, o graffiti intitulado *Isca Ilusão*, justamente pelo sentido e significados que são evocados pelo seu título, pode servir como um exemplo destes apontamentos, ao passo em que consideramos o contexto em que seu artista está inserido, de constantes e aceleradas transformações.



*Figura 11: Graffiti Isca Ilusão, Centro de Florianópolis. Fonte: acervo pessoal da autora.*

Paulo Noia dá vida a novas criaturas “bruxólicas” que surgem dos cantos mais inusitados da cidade no que o próprio artista chamava de invasão bestial, continuando então a cidade embruxada, um termo utilizado por Cascaes e que numa tradução muito simplista, poderia se resumir a estar amaldiçoado. Levando em consideração a consagração adquirida por Franklin Cascaes através de sua obra, despertando o sentimento de pertencimento a uma identidade cultural por significativa parcela da população florianopolitana, este pode ter se

configurado como um importante fator na relação do público com as obras do grafiteiro Paulo Noia.

Assim como as obras de Cascaes não se restringiam a um local específico da cidade, ou era reservada apenas ao acesso de poucos, mas buscava por um caráter popular, as obras de Paulo Noia também não se restringem, estando espalhadas por vários muros da cidade, rompendo as fronteiras espaciais e conceituais e abrangendo tanto a região continental de Florianópolis como a cidade de São José, onde práticas culturais associadas à colonização açoriana também se fazem presentes.

Franklin Cascaes juntamente com seu passado, se faz presente na obra de Paulo Noia, que ainda permeia os espaços públicos da cidade e possibilita a uma parte de sua população viver o passado e o presente juntos, assim como toda a reflexão acerca de projeções ou ideias de futuro que essa arte pode nos inspirar. As obras de Noia remetem a cultura folclórica da cidade, levando em conta as constantes ressignificações que ocorrem no contexto da globalização, ao mesmo tempo em que surgem novas identidades mescladas, distanciando-se da cultura reconhecida como tradicional local. Ao viver o futuro temido por Cascaes, Noia repensa o seu próprio e torna públicas suas ideias, passíveis de diferentes interpretações.

Cabe aqui considerar os apontamentos de Homi Bhabha na qual o autor ressalta que o direito de se expressar partindo da periferia, em diversos sentidos, não depende da persistência da tradição, este é fomentado pelo poder atribuído à tradição de se reinscrever através das condições de contrariedade que imperam sobre os que estão incluídos nas chamadas “minorias”. Para o autor, o reconhecimento possibilitado através das tradições, se constitui em uma forma parcial de identificação, “ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição” (BHABHA, 2003). As considerações de Bhabha servem para entender a relação entre a arte de Franklin Cascaes e Paulo Noia, assim como a forma com a qual o grafiteiro se utilizou de elementos de Cascaes introduzindo elementos de sua própria contemporaneidade.

A relevância da disposição das obras de Paulo Noia espalhadas pela cidade, configurando-se esta em um ambiente plural com estilos artísticos distintos, mas também em meio a constantes discussões sobre seu valor artístico em contrapartida ao vandalismo, são moldadas por estes fatores. Além é claro, pela forma como o artista vivencia a cidade, a sua familiaridade com esta, alguns locais em específico, suas intenções e sua relação com o público frequentador do espaço, todos esses fatores interferem na escolha de um local para a realização de uma intervenção artística.

Ao expor minhas propostas de pesquisa sobre as obras de Paulo Noia e Franklin Cascaes, foram muitas as indicações de buscar em Itaguaçu possíveis intervenções artísticas de Noia, considerando todo o histórico de Cascaes neste local, porém, não obtive êxito nesta espécie de caça ao tesouro. Neste ponto, as considerações sobre os locais em que a arte pública é prática são relevantes, uma discussão que implica desde questões como a valorização de um determinado tipo de arte em detrimento de outra, até questões econômicas e culturais, tanto dos praticantes da arte pública quanto dos passantes.



*Figura 12: Graffiti Metallic Beast, Rua Silva Jardim. Fonte: acervo pessoal da autora.*

Este graffiti de Noia na Rua Silva Jardim (bairro prainha), intitulado Metallic Beast, pode ser entendido como uma espécie de contorno feito pelo artista em contrapartida aos possíveis obstáculos impostos a este de graffitar em Itaguaçu. Esses são fatores que indicam uma certa impossibilidade da prática do graffiti, em parte por um embate cultural com os moradores. Por conter uma paisagem natural muito semelhante a de Itaguaçu, a proximidade com o mar entre outras belezas naturais como as grandes pedras características das duas Baías que banham os entornos da cidade e que tem relação direta com as obras literárias de Cascaes, o bairro da Prainha pode ter sido uma alternativa usada por Noia para contornar esses

obstáculos. Como morador da Costeira o artista tinha certa familiaridade com o espaço e seus entornos, suas primeiras práticas de graffiti remontam a essas regiões da cidade, o que justificaria um maior número de graffitiis do mesmo nessa área da cidade<sup>49</sup>.

Em relação aos elementos artísticos da obra, podemos observar elementos metálicos que remetem a questões futuristas, uma criatura metade máquina e metade monstro e com formas bestiais que além do formato pontiagudo das patas, lembra os traços de Cascaes no tocante aos chifres. Na imagem a seguir podemos observar um graffiti de Paulo Noia realizado em uma pista de skate na região continental da cidade, no bairro Jardim Atlântico e que se mantém preservada até hoje, passados cinco anos de seu falecimento. É possível observar na imagem parte do local onde a obra está inserida e a possibilidade de interação que esta pode exercer com parcela da população, tanto de forma consciente quanto inconsciente:



*Figura 13: Graffiti Criatura Espinhostil, em pista de skate. Fonte: acervo pessoal da*

---

<sup>49</sup> Segue em anexo imagens de um mapa da cidade de Florianópolis e São José criado pela a autora com alguns pontos de incidência de graffitiis de Paulo Noia, que correspondem ao acervo pessoal da autora de fotografias de graffitiis do artista. Anexos 5, 6 e 7. O mapa também pode ser acessado através do link: <<https://drive.google.com/open?id=1VjpWkoIxA516dp7BLgxbEzOb8HgpG9ST&usp=sharing>>

Esta obra em questão não possui datação, assim como muitas outras obras de graffiti, de forma que demonstra uma das dificuldades enfrentadas pelo pesquisador que decide trabalhar com esse tipo de fonte. Célia Maria Antonacci Ramos ressalta que o estudo das manifestações de linguagem como o graffiti e a pichação, impõem algumas restrições. Entre elas o fato de que tais intervenções na esfera pública são difíceis de serem precisadas nos quesitos datação, demarcação territorial, conteúdos ideológicos das mensagens e os próprios emissores.

Quando as obras se configuram enquanto contravenções, raramente são assinadas e muito menos registradas na imprensa, ainda mais quando se dão em espaços públicos de acesso a todos, especialmente no caso de figuras políticas, que por vezes, na ânsia de eliminar as críticas a seu sistema, determinam a retirada das intervenções. A autora ressalta também que nem sempre podemos pensar os graffiti como ações daqueles que se sentem excluídos da cidade, as razões e os próprios emissores foram e são muito diversos. Faz-se importante em uma análise, atentar para estes fatos, alguns grafiteiros estudam a arte e as suas técnicas e agem cientes do que e para quem estão produzindo suas mensagens.

Quem pesquisa sobre esta prática artística vivência no ato de suas pesquisas as limitações apontadas pela autora, porém, podemos observar em algumas redes sociais, como o *Instagram* e *Facebook*, uma forma de driblar tais limitações. Na medida em que artistas criam perfis nessas redes sociais com o objetivo de divulgar sua arte, estes, por vezes, mas nem sempre, mencionam o lugar onde esta foi feita, assim como a datação da mesma, caso contrário, cabe ao pesquisador a tarefa de estipular uma datação para estas obras, pautadas na data em que as imagens foram postadas, assim como tais publicações facilitam a identificação da autoria das obras, uma vez que podemos relacioná-las ao artista que atesta suas autorias em postagens de fotografias de seus trabalhos. Mas não para por aí, ao olhar atento é possível também observar as redes de sociabilidades existentes ou construídas entre os artistas.

As obras de Paulo Noia na cena do graffiti florianopolitano representam apenas um dos diferentes estilos de graffiti praticados na cidade, a quantidade de estilos distintos se amplia na medida em que nos afastamos e ampliamos nosso recorte espacial e temporal, bairro, cidade, estado, país, continente e mundo. Quando uma mensagem é emitida intencionalmente por um grafiteiro em um espaço público, está sujeita a diferentes recepções, bem como interpretações. Com a variedade de estilos cada vez mais distintas, as chances delas serem aceitas aumentam, a arte de rua dependendo de como e onde é realizada, pode ser mais aceita ou menos aceita, o fato é que compreendida em sua essência ou não, o simples ato de gerar desconfortos e inquietações, mínimas que sejam, surte efeito significativo se analisado no campo do macro.

O produto formado através da extensa gama de relações a que um artista está submetido, acaba por exemplificar o que Paul Gilroy (2007) trata como sujeito híbrido, sendo o artista um sujeito híbrido, aqui, a relação entre os dois artistas, Paulo Noia e Franklin Cascaes, resulta nos grafites de Noia com traços estéticos que remetem às obras de Cascaes, algo singular, único. Glissant considera que através dos diálogos entre distintos imaginários, as espécies e localidades encontram uma forma de driblar a ideia de mundialização uniformizante e fazem ecoar sua melodia poética, em um contexto onde o imaginário se apresenta enquanto uma forma de salvação e afirmação da pluralidade (GLISSANT, 2011).

## CAPÍTULO 2: A PRÁTICA DO GRAFFITI E A INTERNET

### 2.1: IMAGEM, FOTOGRAFIA, INTERNET E A PRÁTICA DO GRAFFITI

*De a a z quem você possa imaginar  
Estou preso na rede  
Que nem peixe pescado  
É zapzap, é like  
É instagram, é tudo muito bem bolado*

*O pensamento é nuvem  
O movimento é drone  
O monge no convento  
Aguarda o advento de Deus pelo iphone*

*Cada dia nova invenção  
É tanto aplicativo que eu não sei mais não  
What's app, what's down, what's new  
Mil pratos sugestivos num novo menu*

*É facebook, é facetime, é google maps  
Um zigue-zague diferente, um beco, um cep  
Que não consta na lista do velho correio  
De qualquer lugar  
Waze é um nome feio, mas é o melhor meio  
De você chegar*

*(Gilberto Gil)*

Para Walter Benjamin (2012) a obra de arte sempre esteve suscetível de reprodução, considerando que tudo aquilo que o ser humano faz está suscetível a imitações. O que nem sempre existiu, no entanto, foram as diferentes técnicas de reprodução da obra de arte, sendo, segundo o autor, um fenômeno mais recente, que vem aumentando ao longo do curso da história de forma intermitente.

Entre diferentes técnicas de reprodução, Benjamin aponta a fotografia, técnica que passou a ser difundida em escala progressiva do século XIX em diante. O “x” da questão, no entanto, refere-se ao caráter da reprodução artística, que segundo o autor, mesmo na reprodução mais fiel e perfeita, algo fica de fora, o que Benjamin chama de “aqui-e-agora” da obra de arte, “sua existência única no lugar em que está”. É nessa existência única que para o autor transcorre sua história, a história da arte em si, que compreende não só as alterações pelas quais passou ao

longo do tempo, como também as relações de posse que possivelmente tenha passado, em suma, a história da própria obra de arte (BENJAMIN, 2012).

Benjamin ressalta, entretanto, a diferença entre a reprodução manual e a reprodução técnica, onde a reprodução manual frequentemente será considerada uma falsificação, o que faz com que o autêntico preserve a sua autoridade plena diante da mesma. Já a reprodução técnica, se mostra mais independente em relação ao original, comparada a reprodução manual, pois segundo o autor, entre outros fatores, a reprodução técnica “é capaz de colocar a cópia do original em situações impossíveis ao próprio original”. Como os efeitos de uma lente de aumento fotográfica por exemplo, capaz de através de seu *zoom* captar informação cujas lentes humanas não conseguem ao olhar (BENJAMIN, 2012). Assim sendo, a fotografia é um exemplo de reprodução técnica, capaz de aproximar a obra original do espectador.

Acontece, porém, que mesmo em circunstâncias onde o produto da reprodução técnica preserve na íntegra o conteúdo da obra de arte, ocorre a desvalorização do já mencionado “aqui-e-agora”. Aproximo então, tais considerações de Benjamin a respeito da reprodução técnica por meio da fotografia às reproduções que são feitas de graffiti, estas também sob o suporte da fotografia. A fotografia de um graffiti jamais corresponderá na íntegra ao próprio graffiti, pois não possui o “aqui-e-agora” da arte em questão, impresso nos muros e paredes, só estes detêm as marcas do tempo, os sons e os cenários em seu entorno, assim como os cheiros, olhares, processo criativo do artista e outras possíveis intervenções humanas que interagem e moldam o mesmo.

No processo de fotografar e reproduzir uma imagem, perde-se algo, aquilo que Benjamin chama de “aura”. Numa tradução bem simplista, a aura em questão pode ser interpretada como uma espécie de essência da obra de arte, um graffiti expresso sob um muro, por exemplo, carrega muito mais sentido e significado que a sua imagem em si, as lentes de uma câmera não conseguem captar toda a essência contida na obra, muito se perde, mas também muito se deixou de captar (BENJAMIN, 2012).

Uma obra de arte é capaz de despertar inúmeros sentimentos e sensações aqueles que a observam, apesar de uma reprodução artística facilitar o consumo e alcance de uma obra de arte, ela não dá conta (a menos que a obra seja a própria reprodução) de abarcar e transmitir a “aura” de uma obra de arte. Falta ao telespectador de uma reprodução artística os efeitos de visualizar uma obra presencialmente.

Vive-se atualmente um período em que para Benjamin, “aproximar” espacialmente e humanamente as coisas, é um forte desejo das massas, como a tendência em superar através da reprodução o caráter único das coisas. O autor chama esse período de “era da reprodutibilidade

técnica”, onde pela primeira vez na história mundial, através da reprodutibilidade técnica, a obra de arte se desprende da sua existência enquanto parte de um ritual, assim como o era na “pré-história” e em épocas mais antigas. “A obra de arte reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte elaborada para ser reproduzida” (BENJAMIN, 2012).

Para Benjamin, com a crescente multiplicação das reproduções, estas contribuem para a substituição de uma existência única por uma existência serial, conforme a reprodução permite ao receptor que este tenha acesso a arte em diferentes circunstâncias ela a atualiza, transforma o caráter de uma obra de arte. No entanto, na medida em que o critério de autenticidade deixa de se aplicar à produção artística, a função social da arte sofre uma radical transformação, passando a ter como seu fundamento a política (BENJAMIN, 2012).

Em consonância às considerações de Benjamin em relação à questão das reproduções das imagens em artes plásticas, Kennedy Piau Ferreira (2005) ressalta que a obra de arte é sempre uma realidade complexa, não podendo ser reduzida “apenas a imagens”. De forma que para o autor, a crescente difusão em massa de reproduções de imagens de obras de arte as tornam em certa medida banais, porque possibilitam e estimulam a substituição da obra de arte por sua imagem reproduzida, sendo esta última “mais pobre” que a primeira.

Didi-Huberman (2015) em suas pesquisas sobre História da arte e imagens atenta para a carga de importância destas últimas, o que nos leva a problematizar o conceito de imagem enquanto “pobre” conforme mencionado por Piau Ferreira. A reprodução de uma obra de arte tende a ser considerada de “menor valor” em relação a arte original, no sentido, conforme abordado anteriormente, de que esta não é a obra de arte em si mas sim uma reprodução desta e que por isso, não comporta a “aura” da obra de arte em questão, porém, as imagens, independentes de serem fruto de uma reprodução artística ou não, estão carregadas de sentidos.

Diante de uma imagem estamos também diante do tempo, ou melhor, diante de diferentes temporalidades, entre imagem e tempo temos o objeto, memórias e a própria reprodutibilidade. Na medida em que uma crise se instaura pelos próprios usos da imagem, esta alcança colocação enquanto objeto ativo, de objeto do olhado para um também objeto olhante (CAMPOS, 2014).

Para Ricardo Campos, o graffiti se configura enquanto uma manifestação visual tangível, fixada na matéria e possui, portanto, uma existência concreta. Segundo o autor, o graffiti existe na cidade e para a cidade e sua crescente exposição a um público cada vez maior, por meio de mídias digitais e outros suportes, transforma de forma bastante significativa o regulamento do graffiti enquanto imagem, alterando completamente alguns dos pressupostos de base desta prática cultural. Em primeiro lugar porque propiciam a reprodução de imagens

que antes eram únicas, com localização física bem definidas, em segundo lugar porque “retira” o graffiti das ruas e de seus suportes urbanos, transferindo-o para espaços e tempos distintos, ilustrando, por exemplo, jornais, livros, revistas etc. e, em terceiro lugar, porque torna perene algo essencialmente perecível e vulnerável (CAMPOS, 2010).

Veiculado em forma de imagem, o graffiti, deixa de ser dependente de uma temporalidade que proporcionaria a “morte” do objeto, onde entre outros fatores, o graffiti deixa de ser alvo das ameaças de autoridades públicas, humanas e climáticas, na medida em que se encontra protegido dos perigos de uma existência fugaz. A “imagem-graffiti” deixa de ser dependente das memórias individuais e coletivas, encontrando nos modernos processos de reprodução, ferramentas para sua difusão, replicação e manipulação (CAMPOS, 2010).

O que também acrescenta novos alcances, temporalidades e possibilidades aos mesmos, transformando-os, tais transformações, no entanto, podem parecer ruins aos olhos daqueles que os problematizam e ficam presos a uma visão conservadora das artes, talvez seja essa mesma, a de novas possibilidades, a intenção dos artistas grafiteiros ao fotografar um graffiti, tendo em vista o crescente número de artistas que fotografam e postam as imagens de seus graffiti na internet. A questão a pontuar é que de fato o graffiti sob o suporte dos muros e paredes é diferente da sua reprodução, com sentidos e intencionalidades diferentes, mas ao mesmo tempo parecidas entre si.

Ferreira salienta que as obras originais, sendo únicas, seu acesso passa por restrições, de forma que a difusão em massa via reprodução de imagens, possibilita a um número maior de pessoas o acesso às obras de arte, contribuindo também para o despertar de interesses, na medida em que ocorre a facilitação de acesso (FERREIRA, 2005). Em consonância, Campos considera que em seu espaço de origem, o discurso de um graffiti é pouco móvel, estando essencialmente ligado ao seu lugar de origem, relevo, porosidade e estado de seu suporte (CAMPOS, 2010).

Um outro aspecto a ser considerado é o de que na lógica da indústria cultural, o que interessa é a reprodução em larga escala da obra de arte (mercadoria), para que esta circule e seja consumida pelo maior número de pessoas possível, gerando retorno financeiro (FERREIRA, 2005). Aproveito aqui para fazer um adendo em relação à prática comercial do graffiti, onde este conceito poderia ser facilmente aplicado, na medida em que o artista visa vender seu trabalho, sua arte. O artista que deseja viver de sua arte, precisa que sua obra seja consumida, quanto maior a escala de consumo melhor para ele, mas mesmo para aqueles que desejam apenas ganhar fama, ou status, é preciso que sua arte seja consumida em larga escala.

Para tanto, o produto da reprodução artística pode servir também como uma espécie de propaganda.

Ricardo Campos ressalta em seu artigo que o uso crescente das novas tecnologias digitais vem contribuindo de forma bastante significativa para o incentivo de produções individuais de bens de natureza visual e audiovisual, como as fotografias, por exemplo. Tais ferramentas “facilitam”, o que Campos chama de exploração visual do mundo, por meio da captação e manipulação das imagens, pelo fato de se tornarem cada vez mais acessíveis no tocante a disponibilidade e valores, com isso, a propagação de tais práticas é favorecida nas mesmas proporções. Cabe aqui, considerar também o aumento da capacidade e ferramentas de armazenamento propiciados pelas transformações tecnológicas (CAMPOS, 2012).

Campos afirma que não podemos separar a relevância das novas tecnologias digitais da importância dos registros imagéticos em diferentes culturas e sociedades, segundo o autor a máquina fotográfica configurou-se desde os primórdios da prática de graffiti no século XX, enquanto elemento central para a constituição de acervos documentais sobre tal prática, considerando o caráter essencialmente efêmero desta, mas também, conforme vimos anteriormente, como um meio de reprodução da obra de arte, no caso o graffiti (CAMPOS, 2012).

O registro da imagem através da fotografia rompeu com a condição essencial do graffiti, a “libertação” da parede por meio da fotografia permitiu ao graffiti uma maior circulação, multiplicando consideravelmente o número de potenciais observadores. O registro fotográfico de um graffiti faz com que este deixe de ser visualizado apenas por aqueles que cruzam com este em seu cotidiano urbano, fazendo com que passe a ser consumido para além das fronteiras geográficas de origem.

Se para muitos dos que pintam actualmente o primeiro encontro com as imagens do *graffiti* aconteceu nas artérias de uma cidade, para muitos outros ocorreu frente a um ecrã ou diante das páginas de uma publicação escrita. Ou seja, actualmente, o *graffiti* não se faz, nem vive, somente dos objetos metropolitanos que nos são dados a contemplar. É, aliás, profundamente errado querer entendê-lo exclusivamente enquanto fenómeno de rua, sem ter em consideração os outros patamares e processos onde é fabricado (CAMPOS, 2010. p. 266-267).

Vivemos, porém, na era da internet e, como em qualquer análise histórica, precisamos entender o contexto do objeto de pesquisa, visto que tudo sofre influência do meio ao qual se está inserido. Tal fenómeno de propagação tecnológica, se relaciona a prática do graffiti na medida em que através de alguns dos seus meios de comunicação sociais, os artistas partilham

imagens de seus trabalhos, conhecem novos protagonistas desta cena cultural tanto local quanto mundial, fortalecem laços sociais e disseminam ideias e tendências. Na medida em que os meios digitais permitem o que Campos chama de “desmaterialização” e “deslocalização” do graffiti, considerando que originalmente esta prática se constituía em uma expressão fortemente ancorada no espaço físico da cidade. Atualmente, segundo o autor, as imagens de graffiti se multiplicam e disseminam-se pela internet, o que faz com que percam o vínculo exclusivo que tinham com o lugar (CAMPOS, 2012).

A Internet permite criar uma montra virtual, substituindo as ruas e as paredes da cidade enquanto repositório das produções de *writers* e *crews*. Permite, para além disso, uma desmaterialização e deslocalização do *graffiti*, tornando acessível ao olhar produtos visuais que de outro modo estariam inacessíveis. Deste modo, é possível aos *writers* conhecerem autores e trabalhos e proveniências distintas, promovendo uma ideia de comunidade global e de linguagem universal. Esta situação, em primeiro lugar, *deslocaliza* socialmente o *graffiti*, tornando possível a constituição de redes através da Internet; em segundo lugar, *deslocaliza* a imagem-*graffiti*, tornando-a disponível virtualmente, sem ligação física ao espaço onde se inscreve; em terceiro lugar, fornece um conjunto de dados (imagens, imaginários, ideologias, informações) a uma velocidade e volume anteriormente desconhecidos (CAMPOS, 2010. p. 272-274)

A capacidade de circulação da imagem via internet, possibilita alterações fundamentais na relação entre produtores de imagem e o público que a recebe. Na medida em que contribui para a expansão de uma prática cultural tão rica e plural como a prática do graffiti, as redes sociais on-line nos possibilitam um suporte de análise e pesquisa sobre tais fenômenos, possibilitando compreender determinadas características particulares de uma região, como no caso da grande Florianópolis, onde o cenário do graffiti se expandiu e diversificou-se proporcionalmente em relação ao acesso dos artistas e admiradores à internet, na medida em que por meio dos registros contidos na internet referentes à prática cultural do graffiti podemos observar como se formam e conectam laços sociais entre diferentes artistas, assim como os usos que estes fazem da internet e da imagem em suas respectivas contemporaneidades.

Vemos então a importância e relevância tanto da fotografia quanto da internet nas práticas do graffiti, ambas somadas repercutem de forma significativa no cenário mundial desta prática. São infinitas, porém, as indagações acerca destes apontamentos, de forma que poderíamos voltar nossas análises e suposições aos mais diversos meandros, fator inerente a qualquer atividade humana.

A fotografia isoladamente, exerce significativa importância no cenário da prática do graffiti, antes mesmo da crescente expansão do acesso à internet, servindo como forma de

reprodução da arte em si e até como meio de registro e preservação das obras, considerando toda a sua vulnerabilidade e efemeridade conforme já foi citado anteriormente. Campos (2010) ao se referir a fotografia e sua importância histórica na prática do graffiti afirma que:

[...] esta tecnologia permitiu transformar um fenómeno local e circunscrito num bem facilmente transportável e reproduzível. As imagens fotográficas do *graffiti* multiplicam-se, viajam por rotas diversas e são apropriadas nos mais inesperados recantos do planeta. Uma segunda perspectiva, que invoca uma abordagem mais aproximada, mostra-nos que a fotografia é, igualmente, fundamental para a prática do *graffiti* em rede, para a constituição de formas de fazer e comunicar no quotidiano dos *writers*. Actualmente, é marcadamente enquanto utensílio íntimo de registro, catalogação e salvaguarda das memórias individuais e coletivas. A máquina é uma extensão do olhar do *writer*, facultando-lhe, ainda, a capacidade de manter vivo e acessível o passado, dando visibilidade à sua biografia. Podemos mesmo sustentar que, se a primeira ferramenta de um *writer* é a lata de *spray* (ou o marcador), a segunda é, seguramente, a máquina fotográfica (CAMPOS, 2010. p. 268).

Quando a fotografia e a internet somam forças estas causam uma grande transformação no cenário cultural que envolve a arte, pois além de facilitarem o acesso à obra de arte, estreitam laços de sociabilidades, facilitando trocas de conhecimentos e vínculos entre os artistas, em uma perspectiva global difícil de se mensurar. Podemos dizer que contribuem também para a valorização do graffiti no mercado da arte, influenciando na comercialização de uma arte que possui diversos propósitos e características.

Para Ricardo Campos, em suas pesquisas sobre graffiti, alguns dados apontam para uma cada vez mais sólida integração dos mecanismos e estratégias de comunicação online nesta prática artística e na constituição e hierarquização deste campo social. Para o autor esses dados estão em sintonia com a própria história do graffiti urbano, que é composta por hibridismos de linguagens visuais, da mistura de técnicas e tecnologias expressivas, da criatividade e inovação. O autor fala de uma crescente e irreversível “tecnologização” e digitalização da sociedade, bem como de uma gradual preponderância da imagem e das gramáticas áudio e visuais na forma como nos comunicamos (CAMPOS, 2012).

Anita Rink, em suas pesquisas também sobre a prática do graffiti, através de entrevistas realizadas com alguns artistas, ressalta que para os mesmos, o sentido de união e coletividade entre praticantes são muito caros e, a internet se mostra enquanto uma forma de ampliar esse sentido de coletividade e união, na medida em que seus suportes e redes sociais online facilitam a interação e comunicação entre diferentes graffiteiros. Com um grupo de entrevistados, a autora observou em suas análises que os mesmos se consideravam bem munidos/amparados,

em relação aos recursos digitais e informacionais de compartilhamento coletivo, no que a autora chama de “*ciberespaço*”.

Entre os principais veículos mencionados pelos grafiteiros estavam Fotologs, Flickers e sites. A autora ressalta ainda que através dos relatos coletados, os artistas apontavam que os mesmos se utilizavam da internet para compartilharem suas produções artísticas e desenvolver novas formas de se relacionar e tornarem-se “visíveis”.

No *ciberespaço*, pessoas interessadas em adquirir informações específicas sobre grafiteiros e suas obras podem encontra-las e visualizar fotos e filmes postados na Internet, em qualquer lugar do planeta, no *ciberespaço*, qualquer pessoa pode encontrar muitas produções de grafiteiros (RINK, 2013. p. 123)

A autora observou entre os relatos dos entrevistados, a valorização da conectividade e das tecnologias que digitalizam dados como fotos, por exemplo, que podem ser vistas e compartilhadas por outros internautas. Com isso a autora observou também por parte dos entrevistados, um reconhecimento de que na contemporaneidade são infinitas as ferramentas e possibilidades para “tornar visível o graffiti e o grafiteiro no *ciberespaço*” (RINK, 2013).

Para Rink, os artistas ao compartilharem imagens de graffiti na internet, acabam produzindo novos significados para os conteúdos da arte urbana. Pois, um graffiti quando fotografado “perde os contornos de sua expressividade no espaço urbano”, passível de se tornar um elemento ao qual novos significados são atribuídos (RINK, 2013). O que entra em consonância com os apontamentos de Benjamin em relação a reprodutibilidade técnica da obra de arte mencionados anteriormente.

A crescente multiplicação das reproduções artísticas contribuem para a substituição de uma existência única da obra de arte para uma existência em série e, na medida em que a reprodução permite ao receptor o acesso à arte em diferentes circunstâncias, esta atualiza e transforma o caráter de uma obra de arte. Na medida também em que o critério de autenticidade deixa de se aplicar a produção artística, a função social da arte passa por significativa transformação, de forma que a política passa a ser seu caráter primordial (BENJAMIN, 2012).

Já Lévy Pierre, nos atenta para a questão de que o *ciberespaço* está relacionado, sim, com modos originais de criação e de relações sociais, porém, o peso da questão não deve cair apenas sobre os novos suportes de informação, mas sim sobre as novas dinâmicas que a Internet propicia. Entre os exemplos das inovadoras dinâmicas propiciadas pela Internet, temos o recém criado aplicativo digital para tablets e smartphones referente a um mapa dos graffiti em

Florianópolis, intitulado *Street Art Tour*. Neste aplicativo podemos observar alguns dos grafites espalhados pela cidade, juntamente com informações sobre os mesmos e suas respectivas imagens.

O aplicativo *Street Art Tour* é fruto da parceria entre o grafiteiro Rodrigo Rizo e a produtora cultural Studio de Ideias, idealizadores deste projeto, que foi aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Florianópolis. Trata-se de uma iniciativa de incentivo à produção de arte urbana na cidade, através de um aplicativo que possibilita ao seu usuário um “tour guiado” por meio de um mapa interativo que indica os locais de incidência de grafites, além de reforçar a importância e relevância da linguagem artística do graffiti como expressão cultural e identitária de Florianópolis. Seria então, segundo seus idealizadores, um “museu” digital da arte urbana na cidade, cuja plataforma digital tem como principal funcionalidade a navegação via GPS por um mapa interativo.

Para além de estimular aos moradores e visitantes da cidade uma maior interação com a mesma, o aplicativo também propõe incentivar o reconhecimento das manifestações artísticas, fazendo com que o *Street Art Tour* funcione como um importante registro histórico de uma forma de arte essencialmente efêmera e que está em constante transformação.<sup>50</sup>

Anita Rink aponta que os sites, blogs e o próprio Facebook, se configuram enquanto locais específicos dentro do ciberespaço, organizados pelos internautas com assuntos e conteúdos escolhidos ou até mesmo produzidos pessoalmente. Para a autora, produzir um site, blog ou alguma página em rede social, pode ser considerado como uma forma de marcação identitária. Empresas, pessoas e algumas instituições podem se utilizar destes mecanismos virtuais “como janelas de apresentação “pessoal” para o mundo” e tais mecanismos também servem de exemplo para o que Lévy Pierre chama de novas dinâmicas propiciadas pela internet (RINK, 2013).

Ainda segundo Rink, através das diferentes ferramentas disponíveis na internet atualmente, em se tratando de redes sociais, sites e afins (softwares), é possível estabelecer redes de produção e comunicação com diversas pessoas de diferentes partes do mundo. De modo que cada indivíduo é capaz de forjar modos próprios de funcionar, de se relacionar e de produzir signos. Estabelecendo ao longo do tempo e de suas experiências, diferentes formas de reconfigurar as relações sociais (RINK, 2013).

Para a autora, a internet propicia aos seus usuários, novas formas de “engenharia dos laços sociais”. Aproximando do tema deste trabalho, considerando o usuário de uma rede social

---

<sup>50</sup> Disponível em: <<http://www.streetarttour.com.br/sobre-o-projeto/>>

virtual um graffiteiro, este pode ter acesso a diversos graffitiis produzidos mundo afora, transpondo as barreiras geográficas, da mesma forma em que pode se comunicar com diversos artistas de outras partes do mundo. O que pode ocasionar trocas riquíssimas e que repercutem na arte de cada artista que se arrisca nesse universo digital. Ao que tudo indica, essas trocas se fazem cada vez mais presentes, em todos os segmentos, “O ciberespaço tem possibilitado uma nova dinâmica do graffiti, além de ampliar a visibilidade dos atores sociais” (RINK, 2013). Para Rink,

*Blogs e fotologs* podem ser utilizados como sites de apresentação individual ou dentro de redes de comunicação e compartilhamento com pessoas conhecidas ou por aquelas com interesses afins. Configurações preestabelecidas facilitam a composição de *blogs* e *fotologs*, que podem ter *links* para outros *blogs*; assim é possível criar um acesso direto a outros internautas que também possuam estes mecanismos. Desta forma, qualquer pessoa que tenha acesso a um *blog* pode continuar navegando entre outros *blogs*, clicando nos *links* ou postar comentários nestes espaços virtuais e comunitários. (RINK, 2013. p. 124)

De acordo com André Pereira Leme Lopes<sup>51</sup> (2018), pesquisar sobre a influência das tecnologias digitais nos processos de ensino e aprendizagem, implica em reconhecer que a tecnologia digital e o universo virtual a ela associado, tornou-se uma realidade da qual não se pode escapar. O autor aponta ainda, que as mídias digitais não são portadoras “inocentes” ou imparciais das mensagens transmitidas através de seus suportes, sendo, ao contrário, poderosas forças sociais e culturais, capazes de fomentar ideias sobre informações e interesses, organizando fluxos de comunicação e criando redes, para o autor a mídia não é uma espécie de “mensageiro” neutro.

Segundo o autor em suas discussões teóricas, o chamado ciberespaço é um espaço de comunicação cada vez mais próximo ao espaço do cotidiano, devido ao cada vez mais crescente e variável número de aparelhos que possibilitam o acesso à internet. Nossa “persona digital” continua existindo mesmo quando estamos off-line (LEME, 2018)

A partir das discussões anteriores, constata-se que a internet pode servir como um dos principais suportes para a veiculação de imagens, neste caso de graffitiis, cujas intencionalidades de suas publicações podem ser as mais diversas, entretanto, paira no ar o sentido ainda não abordado do que se pode chamar de *tornar público*, como sugere o verbo *publicar*, comumente associado a atividades online, mas o que é de fato público?

---

<sup>51</sup> Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB) e professor da Universidade de Brasília.

Para Hanna Arendt (2005), o termo público se associa em um primeiro momento, ao fato de que tudo aquilo que vem a público pode ser visto e ouvido por todos, alcançando a maior divulgação possível, considerando que para nós, o que está relacionado a aparência, aquilo que pode ser visto e ouvido por todos, constitui a realidade. Segundo a autora, para que algo passe do campo privado, íntimo, de algo ou alguém, para o campo do público, precisa ser visto por outros, verbalizado, mostrado etc.; tornando-se assim realidade (ARENDT, 2005).

Ao criarmos perfis, contas etc.; em redes sociais digitais, temos a possibilidade de tornar o perfil público ou privado, onde este último só pode ser visto e acessado por aqueles que permitimos, já o perfil público, pode ser visualizado e acessado por qualquer pessoa de qualquer parte do mundo. Talvez não seja exagerado realizar uma análise sobre as publicações de imagens de graffiti's via internet com este conceito de Hanna Arendt, tendo em vista todas as considerações feitas sobre a prática do graffiti anteriormente, cuja principal característica seja a de uma arte pública, de acesso público. Com isso, os graffiteiros que publicam em suas redes sociais digitais imagens de seus trabalhos artísticos, teriam, no fundo, a intenção de “tornar público”, considerando as dimensões hoje alcançadas pela internet.

O leitor deve estar aqui se perguntando: mas o graffiti já não é considerado uma arte essencialmente pública? Por que então a intenção de tornar algo que já é público nos espaços urbanos também público na internet? Sim, o graffiti é uma forma de arte de caráter essencialmente público, acontece que a internet possibilita um alcance da arte ainda maior que os proporcionados pelos espaços públicos das cidades das quais esta arte se faz inserida.

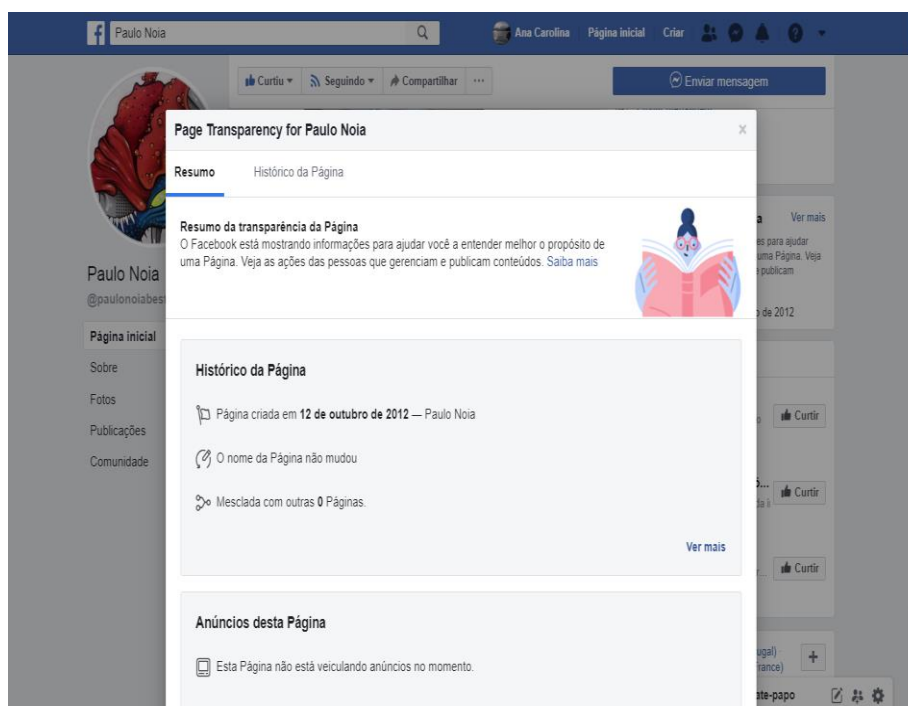
## 2.2: USOS E INTENCIONALIDADES DE PAULO NOIA PARA COM O FACEBOOK

*[...] a imagem tem frequentemente mais memória  
e mais futuro que aquele que a olha.  
(Didi-Huberman)*

Paulo Noia criou sua página na rede social Facebook em 12 de outubro de 2012, conforme podemos observar na imagem abaixo<sup>52</sup>. Sua página era voltada para a divulgação de suas produções artísticas, desvinculada, ao que tudo indica, da vida pessoal do artista.

---

<sup>52</sup> Através do print de tela tirado da página do artista no Facebook podemos observar as informações referentes a data de criação da página e que o nome da mesma não sofreu alterações, essas informações são disponibilizadas pelo próprio Facebook através do *Resumo de transparência da Página*.



*Figura 14: Print da página de Paulo Noia no Facebook com informações sobre a mesmaFonte: Disponível em: <<https://www.facebook.com/paulonoiabestiary/>>*

A página atualmente conta com um total de 940 seguidores, pessoas que acompanham as publicações relacionadas a esta conta, que totalizam 176 fotos compartilhadas, divididas em 4 álbuns específicos. Cabe considerar aqui que essas informações são recentes e, portanto, podem ter sofrido alterações desde a data de criação da página, não se tratando de dados estáticos. Importante salientar também que o artista faleceu no ano de 2014, obviamente deixando de fomentar a página com publicações e outras eventuais atividades, o que nos leva a reconhecer o fato de que sua morte pode ter influenciado no aumento ou diminuição do número de seguidores da página, assim como no número de curtidas em determinadas publicações do artista.

A página do artista no Facebook, intitulada *Paulo Noia* e que continua ativa, mesmo passados quase 5 anos da morte do graffiteiro, serve como fonte de pesquisa para quem deseja saber um pouco mais sobre a obra de Paulo Noia, ou até mesmo sobre parte do cenário cultural do graffiti na cidade de Florianópolis, tanto recentemente quanto de alguns anos atrás, considerando que alguns graffiti de Noia ainda continuam presentes nos espaços públicos da cidade.

A maioria dos grafittis de Noia já foram apagados ou estão desgastados pela ação do tempo, mas mesmo estes últimos, nos ajudam a entender um pouco mais sobre a prática do graffiti na cidade em questão, pois possibilitam observar as técnicas que eram utilizadas alguns anos atrás, assim como os estilos artísticos que eram empregados, podemos com isso, ter uma dimensão da pluralidade artística da prática do graffiti na região da “grande Florianópolis”, que passa por constantes e significativas alterações ao longo do tempo.

Com o passar do tempo aumentam as tecnologias e ferramentas voltadas especificamente para aqueles que grafitam, como latas de spray direcionadas a este mercado e válvulas (os chamados caps) de diferentes tamanhos e espessuras, entre outras ferramentas, de forma que facilitam o desenvolvimento de diferentes técnicas artísticas, o que influencia diretamente na arte em si, mas mudam também as abordagens e posicionamentos sociais e políticos frente a tal forma de arte. Hora tendo avanços em relação as discussões e posicionamentos a respeito e hora passando por retrocessos, como o exemplo do caso do prefeito João Dória em São Paulo, que pautado em posicionamentos conservadores e preconceituosos mandou apagar diversos grafittis espalhados pela cidade no início do seu mandato em 2017.

Quando um graffiti resiste as intempéries do tempo ou as ações humanas ao longo dos anos, este nos permite, entre outras coisas, analisar formas de pensar e ver o mundo em um determinado período, através daquilo que se é retratado e reivindicado por meio das intervenções artísticas nos espaços públicos da cidade, mas possibilita observar também, a forma como a cidade e sua população interagem com a arte, admirando, respeitando e valorizando a mesma, ou a tratando com descaso. Como é o caso de algumas cidades que incentivam a produção de grandes murais de grafittis, ou daquelas nas quais seus grafittis não recebem destaque ou cuidado em relação à manutenção e preservação. A fotografia pode servir como fonte de pesquisa para análises do tipo, pois através de uma fotografia podemos analisar um conjunto significativo de grafittis e entre estes quais resistem mais nos espaços da cidade e porque, se é um fator relacionado ao espaço em si ou atribuído ao estilo artístico empregado e a mensagem da arte.

Pelo fato de a maioria dos grafittis de Paulo Noia já terem sido apagados e os poucos que resistiram estão se desgastando e sofrendo com as ações humanas e do próprio tempo, a fotografia se torna uma importante fonte de pesquisa e análise da obra do artista, através das mesmas podemos coletar inúmeras informações sobre a arte do grafiteiro. As informações das quais os registros fotográficos nos fornecem sobre a arte de Paulo Noia podem ser consultadas

daqui a muito tempo e dizem respeito as características pessoais do artista, mas também sobre os entornos de suas obras, como os espaços em que os graffiti se inseriam, por exemplo.

Mas mais do que isso, conforme Didi-Huberman, sempre que estamos diante de uma imagem estamos também diante do tempo, onde a imagem nada nos oculta e observá-la é estar, ao mesmo instante, diante do tempo. Diante de uma imagem podemos observar e analisar nosso próprio presente, onde tanto este quanto o passado não cessam nunca de reconfigurar-se, relacionados a construção de memórias. Ao observamos uma imagem, resta-nos, segundo Didi-Huberman, o reconhecimento de que diante dela somos o elemento frágil, o elemento do passado, onde ela seria o elemento do futuro, da duração. Uma imagem, portanto, possui mais memória e porvir do que aquele que a observa (DIDI-HUBERMAN, 2015).

É por meio da página do artista no Facebook que podemos ter acesso ao maior número de registros fotográficos dos graffiti de Noia, produzidos e organizados pelo próprio artista em sua página digital, sendo, portanto, de extrema relevância para quem deseja pesquisar sobre o assunto. Em sua página no Facebook podemos ter acesso a mais de cem fotografias de graffiti realizados pelo artista, juntamente com algumas descrições e comentários do mesmo referentes à sua produção artística.

Neste trabalho especificamente, além de fonte de pesquisa, a página do artista no Facebook é um objeto de análise, tendo em vista que a problemática gira em torno dos usos que o graffiteiro Paulo Noia fazia do Facebook. Através da página, para além dos comentários de Noia frente as suas obras, podemos ter acesso aos comentários e as reações do público diverso que acompanhava as postagens e publicações do artista na internet, assim como as “curtidas” que suas publicações recebiam, o que possibilita ao pesquisador inferir alguns dados de análise, como as redes de sociabilidades construídas através do suporte on-line da internet e a repercussão das postagens do graffiteiro, como quem curtia e acompanhava suas publicações e etc.

Para além das questões mencionadas, consta o fato de que a fotografia em si, pode servir como um meio de preservar de alguma forma obras de graffiti através do tempo, considerando o caráter de brevidade e vulnerabilidade dos mesmos. Através da fotografia podemos analisar e estudar melhor as técnicas artísticas empregadas, assim como a própria arte em uma perspectiva mais abrangente, de forma que pode servir como um suporte de análise para outros possíveis pesquisadores, não só da área da História, mas também da Arte, por exemplo.

Visualizamos, então, uma outra perspectiva relacionada à relevância de se preservar tais imagens, neste caso as fotografias dos graffiti de Paulo Noia, onde a sua página se configura enquanto uma das principais fontes, pois contém fotografias selecionadas e

disponibilizadas pelo próprio artista, em um tempo em que suas produções se encontravam melhor preservadas em relação às ações do tempo, sendo relevantes em pesquisas que se dispõem a analisar as técnicas artísticas empregadas por Noia, ou apenas para quem deseja vislumbrar os graffiti preservados esteticamente, conforme podemos observar na imagem (15) a seguir:

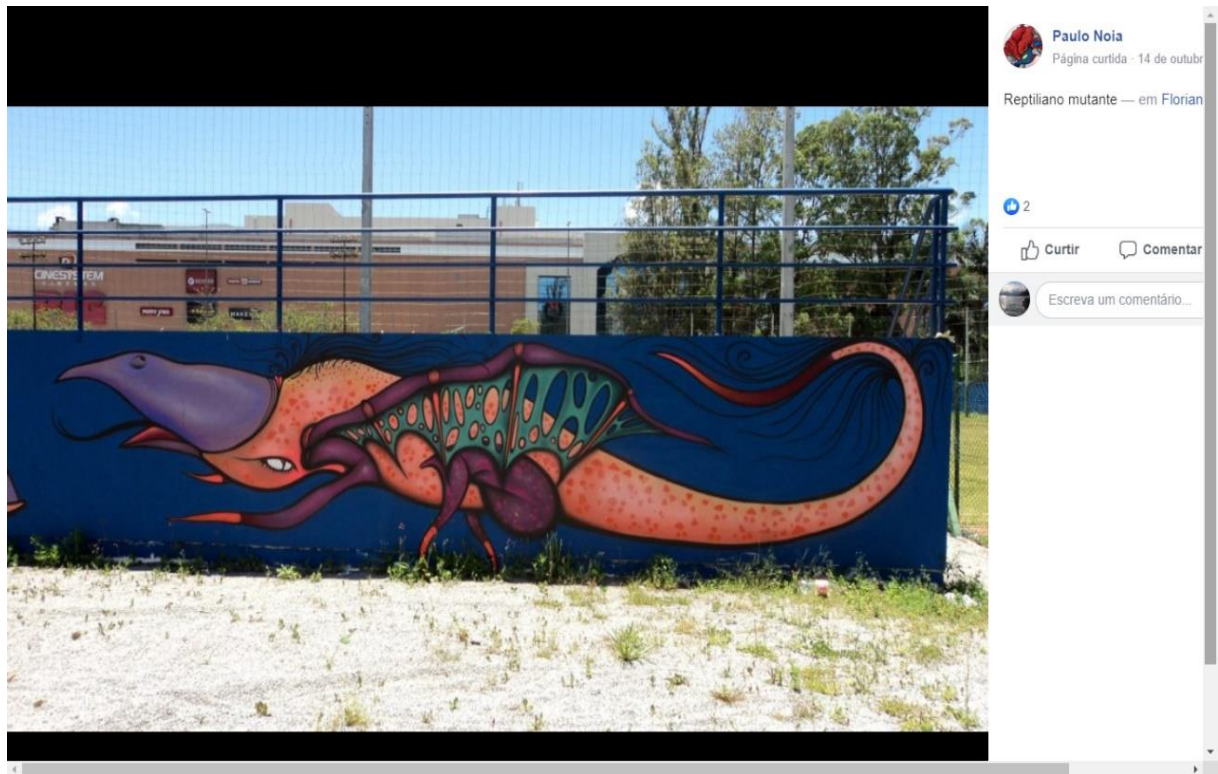


Figura 15: Print de tela do graffiti Reptiliano mutante Fonte: Disponível em: <  
<https://www.facebook.com/paulonoiabestary/>>

Na imagem acima (15), temos um print tirado da página de Paulo Noia no Facebook, referente ao graffiti realizado pelo artista intitulado pelo mesmo de *Reptiliano mutante*. A publicação data de outubro de 2012 e nela podemos observar as cores e formas que indicam ser de um tempo próximo ao de sua realização, pois as cores estão vivas e os contornos bem definidos. Esta análise se baseia na contraposição de imagens, pois de acordo com a fotografia tirada do mesmo graffiti no ano de 2017, este já se encontrava em diferentes condições de preservação. Podemos observar a tinta desbotada e a sobreposição de alguns traços com tinta branca (o que parece ser os números 4 e 15), como vemos na imagem (16) a seguir:



Figura 16: Graffiti Reptiliano Mutante. Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 17: Print de tela do graffiti Aracnóia. Disponível em: <  
<https://www.facebook.com/paulonoiabestiarv/>>



*Figura 18: Graffiti Aracnóia. Fonte: acervo pessoal da autora.*

Observamos a ação do tempo sobre os graffiti também nas imagens 17 e 18, a primeira, referente a um graffiti de Noia publicado pelo artista em outubro de 2012 e a segunda referente ao mesmo graffiti fotografado por mim no início do ano de 2017. Da primeira imagem para a segunda, notamos um drástico desbotamento das cores, mesmo o graffiti estando sob um viaduto (viaduto da Chico Mendes), assim como pode-se perceber também, a sobreposição de palavras inscritas sobre o graffiti posteriormente e a perda sensível dos contornos da obra. Estas comparações são importantes pois atestam a importância e relevância das fotografias contidas na página do artista no Facebook, na medida em que possibilitam observar imagens das obras do artista em melhores condições de preservação.

Entre os dados importantes relacionados aos graffiti de Paulo Noia que a página do artista enquanto suporte de pesquisa nos possibilita, por vezes inferir, está a identificação da autoria do artista em relação as suas obras, assim como da datação das mesmas (ao menos uma aproximação), intencionalidades e respectivos títulos. Ao conjunto de fotografias referentes aos graffiti produzidos pelo artista nos espaços públicos da cidade e desvinculados de relações comerciais, Noia os organiza em um álbum intitulado *Invasão Bestial*, sua página conta também com um álbum de fotografias destinado aos seus graffiti de cunho comercial e outro às suas produções feitas em telas de pintura.

Para exemplificar o quanto a página do artista se configura enquanto uma importante fonte para análise dos grafittis do artista, tendo em vista toda a conjuntura dos mesmos quanto a sua brevidade nos espaços públicos da cidade e etc; e de como podemos realizar algumas análises, segue a imagem (19) de um print tirado da página em questão onde podemos visualizar a fotografia de um graffiti de Noia, selecionada e compartilhada pelo mesmo, assim como seu título e um comentário do próprio artista onde este fornece informações referentes a localização da obra,

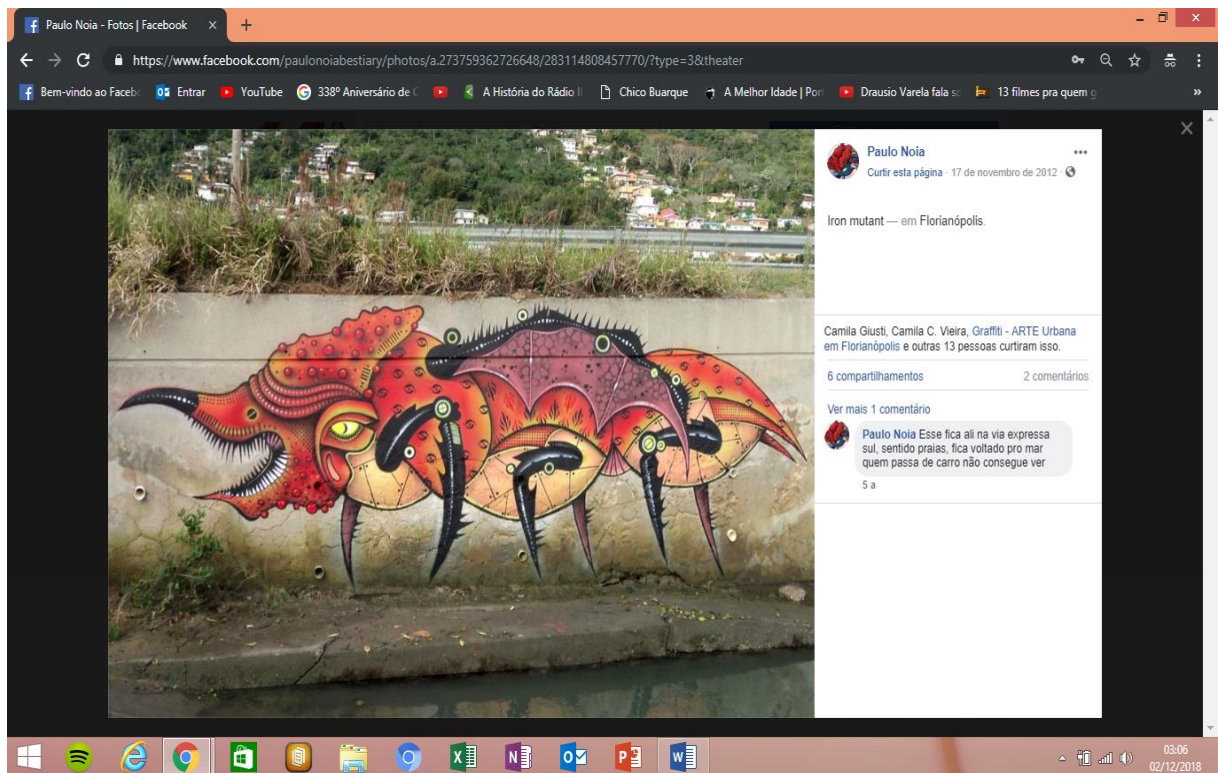


Figura 19: Print de tela do graffiti *Iron mutant*. Fonte: Disponível em:

<https://www.facebook.com/paulonoiabestary/>

Na parte dos comentários Paulo Noia escreve o seguinte: *“Esse fica ali na via expressa sul, sentido praias, fica voltado pro mar quem passa de carro não consegue ver”*, junto do comentário do artista podemos observar a data da publicação, 17 de novembro de 2012, assim como o número de curtidas que a publicação recebeu (16 curtidas no total) e quem as curtiu. A partir destes dados podemos obter informações quanto a localização deste graffiti, que segundo o artista se localizava na Via expressa sul em Florianópolis, no sentido sul da ilha. uma proximidade em relação a sua datação exata, ou pelo menos que o graffiti se fazia presente no espaço durante a data da publicação da mesma, seu título, que neste caso é *Iron Mutant*, assim como podemos observar também, através da fotografia, parte do entorno espacial que envolve

a obra e as cores e formas originais do graffiti. Neste caso, preservado quanto às ações climáticas e humanas.

No tocante a este graffiti especificamente, qual era o seu objetivo, senão o de ser visto facilmente pelo público? Considerando que o artista descreve que o mesmo fica voltado para a praia e quem passa de carro não consegue ver. A partir desta consideração, abre-se um leque de indagações e suposições a respeito das intencionalidades do artista e até mesmo sobre as limitações que os entornos e contextos de uma produção artística impõe à mesma.

Poderíamos aqui, supor que o artista já visava a reprodutibilidade da imagem de sua arte através da fotografia? Tendo em vista que o graffiti não era de fácil acesso, sendo limitada também a sua visualização, mas que quando é fotografado e compartilhado na internet pode ganhar muito mais visualizações do que as que são possibilitadas pela obra em si em seu espaço físico de origem

Ricardo Campos atenta para o fato de que o que ele chama de emancipação da imagem, teve drásticas consequências, deslocando o valor da imagem da arte original para a sua reprodução, que por sua vez, tem se convertido em inúmeros casos em um bem mais precioso do que a arte existente em seu suporte original. Esta substituição de valores é, segundo o autor, compreensível, na medida em que as fotografias são capazes de tornar “eterno” algo que é “fugaz”, equivalendo estas a “testemunhas fiéis” que celebram a consecução de um determinado ato sem deturpá-lo. A fotografia, portanto, transforma-se em um bem de elevado valor simbólico ao seu detentor (que compõe um arquivo pessoal), mas também à comunidade que tem a oportunidade de acessar trabalhos que sem os registros fotográficos facilmente seriam ignorados (CAMPOS, 2010).

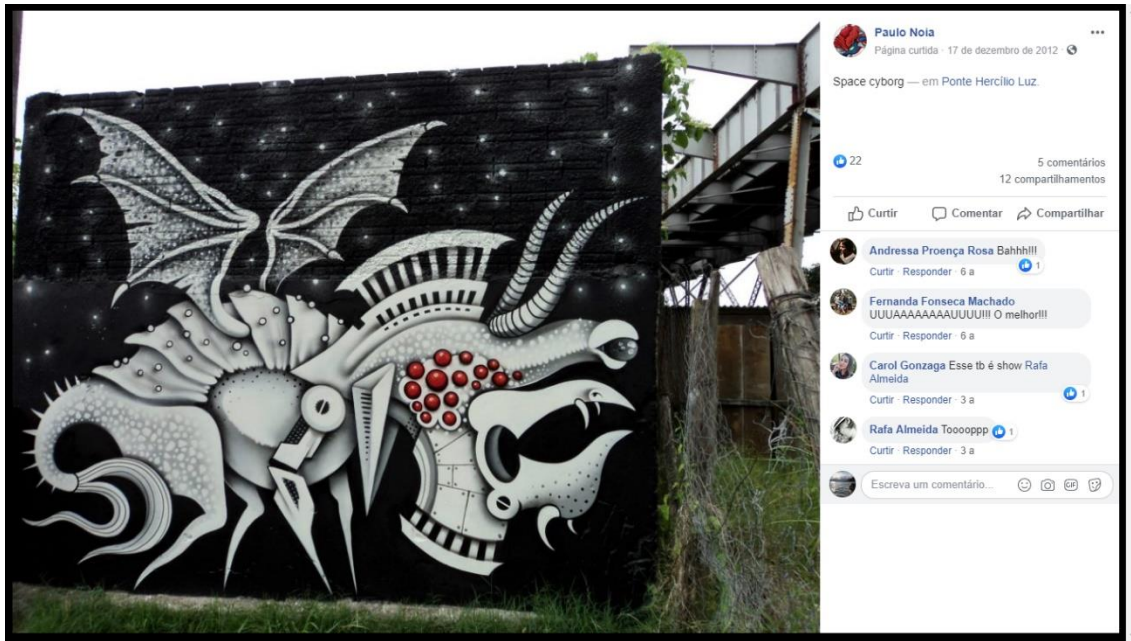


Figura 20: Print de tela do graffiti Space cyborg. Fonte: Disponível em: <  
<https://www.facebook.com/paulonoiaabestiarly/>>

Na imagem acima (20), o que nos chama a atenção é o número de compartilhamentos que essa publicação teve, 12 no total, exceção em relação as outras publicações do artista, que não recebiam muitas curtidas, compartilhamentos e até mesmo comentários, mas essas são questões que abrem margem para outras discussões e até porque não alteram o caráter desta pesquisa ou análise, que se volta para os usos que Noia fazia do Facebook. Os compartilhamentos nos dão bases para pensar sobre o alcance e proporções que estas imagens alcançaram e nos fornecem também, algumas pistas sobre as possíveis intencionalidades de Paulo Noia ao usar o Facebook. Fato é que se o artista não tivesse interesse em que diferentes públicos acessassem sua arte e até mesmo as divulgasse, não teria criado uma página de visibilidade “pública” e, muito menos, compartilhado um número tão significativo de imagens. De acordo com Campos (2010),

A grande maioria dos *writers* possui, de forma mais ou menos organizada, um espólio acumulado ao longo dos anos de atividade, permitindo traçar visualmente a sua história e a evolução do seu estilo. O seu museu particular é, ainda, enriquecido com fotos fornecidas por amigos ou membros da *crew*, numa forma ritualizada de transmissão de bens. Este volumoso acervo digital facilmente se torna acessível a uma grandiosa plateia. Deste modo, torna-se inevitável que os movimentos do campo tenham em consideração referências extralocais que contribuem decisivamente para a definição de tendências locais. Os *writers* mais versados dominam um horizonte que se inspira em referências de geografias distintas, permitindo a construção de representações e expectativas acerca deste campo social que combina,

simultaneamente, o contexto nacional e internacional da cultura *graffiti* (CAMPOS, 2010, p. 268-269).

Cabe aqui, ressaltar a possibilidade do artista ter tido também a intenção de estreitar alguns laços sociais e, interagir e se comunicar com o público diverso, conforme as considerações apontadas por Rink (2013), onde para os grafiteiros o fortalecimento e estreitamento de laços são essenciais para a propagação e execução da prática do graffiti. Paulo Noia estava inserido em um cenário onde muitos artistas, incluindo aqueles que faziam parte do seu círculo de amizades, já estavam inseridos neste universo digital, assim como novos se inseriam constantemente, trocando experiências e informações através dos suportes online e divulgando ao público mais diverso suas produções.

A última publicação realizada pelo artista data de 8 de julho de 2013, aproximadamente um ano antes do seu falecimento. Esse suposto “silêncio” e afastamento das redes sociais online de praticamente um ano e considerando o que já sabemos frente as causas de sua morte, ao contrário da palavra em si, pode nos dizer muito sobre Paulo Noia e sobre sua arte. Segue um print tirado da página do artista no Facebook referente a sua última publicação:

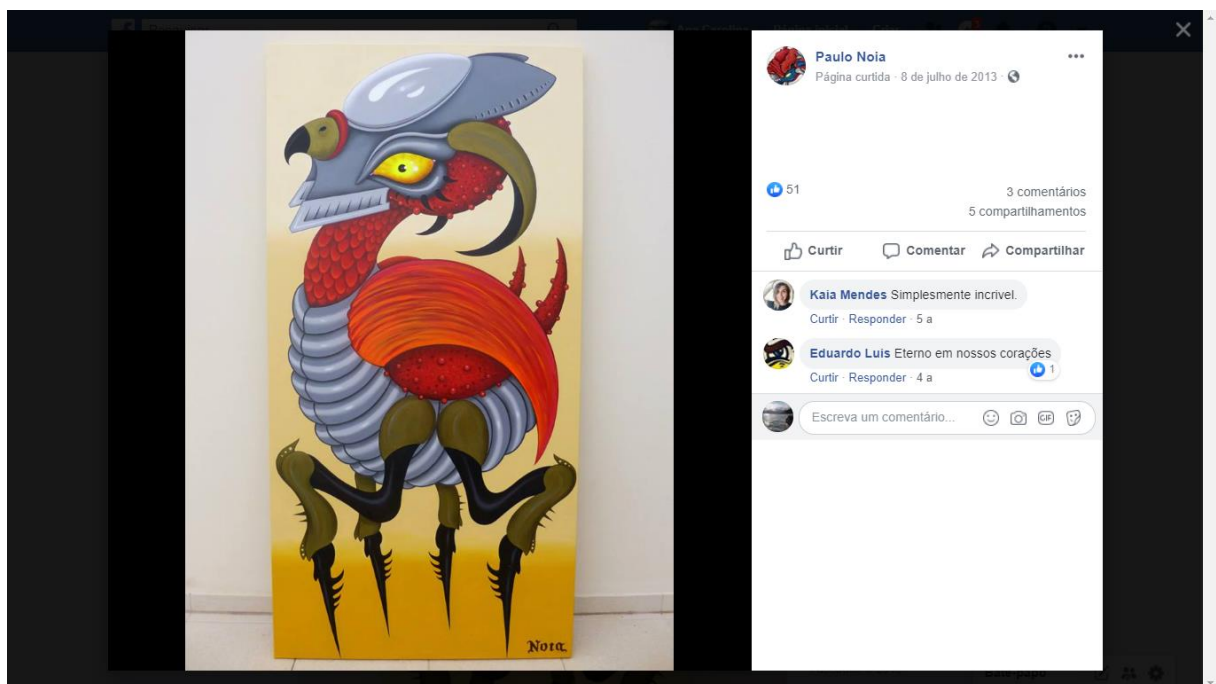


Figura 21: Print de tela referente a uma tela pintada por Paulo Noia. Fonte: Disponível em: <  
<https://www.facebook.com/paulonoiabestiary/>>

A publicação refere-se a imagem de uma tela pintada por Noia, não necessariamente pode ter sido de fato a última publicação do artista nesta página, tendo em vista que ele pode

ter apagado outras possíveis publicações, mas o fato é que esta consta como sua última publicação. Por que uma tela e não um muro?

Faz-se importante aqui, atentar-se ao fato de que Paulo Noia é um sujeito de seu tempo, fruto da sociedade ao qual estava inserido, assim como seus respectivos contextos. Conforme já afirmava Benjamin (2012), os meios de circulação e de consumo das obras de arte são fatores que condicionam suas produções, o autor considerava que na medida em que as obras de arte se desvinculam do uso ritual, aumentam gradativamente as possibilidades de sua exposição, com isso, para o autor, são infinitas vezes maiores as possibilidades de exposição de um busto, por exemplo, que pode ser transportado para diferentes localidades, do que, as de uma “estátua sagrada”, fixa no interior de algum templo religioso.

Uma tela, então, pode ser mais facilmente produzida, exibida ou exposta, do que um mosaico ou até mesmo um graffiti. Talvez por isso e considerando os meandros da reprodutibilidade técnica ao qual estamos cada vez mais inseridos (BENJAMIN, 2012), Noia tenha começado a pintar em telas, as fotografar e publicar na internet, o que parece muito mais eficiente quando o objetivo é a divulgação de sua arte/mensagem para um grande número de pessoas. Se partimos da lógica de uma arte que visa justamente a sua reprodução, faria realmente mais sentido que o artista ao invés de muros, pintasse em telas e as fotografasse, publicando suas imagens posteriormente na internet, o que acabaria contribuindo para a divulgação e consumo de sua arte, mesmo que com diferentes sentidos.

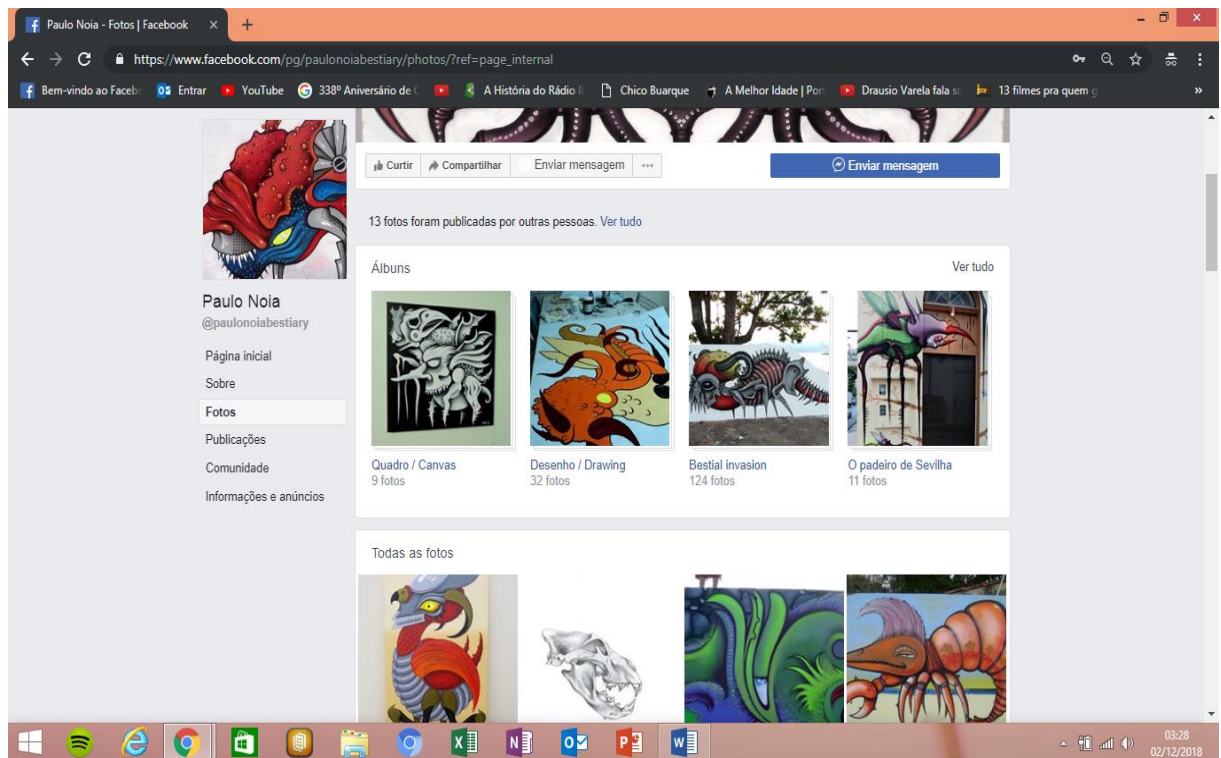


Figura 22: Print de tela dos álbuns de fotos da página. Fonte: Disponível em: <  
<https://www.facebook.com/paulonoia bestiary/>>

Na imagem anterior (22) observamos um print de tela feito da página de Paulo Noia no Facebook em que constam os álbuns organizados e compartilhados pelo artista, sendo estes 4 no total, intitulados respectivamente de *Quadro/Canvas*, *Desenho/Drawing*, *Bestial Invasion* e *O padeiro de Sevilha*, dos quais o álbum *Bestial Invasion* é o que conta com um maior número de imagens, 124 no total, já o álbum referente aos quadros e telas pintados por Noia totaliza 9 imagens, conforme a tabela a seguir:

ÁLBUM	Nº DE FOTOS	CONTEÚDO
Quadro/Canvas	9	Pinturas em tela
Desenho/Drawing	32	Desenhos e estudos artísticos
Bestial invasion	124	Graffitis em espaços públicos
O padeiro de Sevilha	11	Trabalho de cunho comercial

Considerando a criação de um álbum dedicado a publicações de fotografias de um trabalho de cunho comercial realizado pelo artista, sabemos que este chegou a vender sua arte, apesar de distinguir sua arte de cunho comercial das de livre iniciativa, como sugere a divisão das mesmas em álbuns distintos. O que não podemos mensurar com precisão é a proporção em

que o artista desejava vender sua arte, se estava estreitamente relacionado a comercialização com finalidade financeira, ou se à venda em um sentido mais abstrato, como de ampliar o consumo/acesso às suas produções artísticas, desvinculado de relações e trocas financeiras.

Já em relação aos estudos artísticos e desenhos realizados por alguns praticantes de graffiti através do suporte do papel e que também compõe os arquivos de Noia, Campos em sua pesquisa afirma que,

O léxico do graffiti excede, em muito, o tempo e o espaço de comunicação na parede. As imagens do graffiti nascem muito antes de alcançarem visibilidade na rua. Existe toda uma biografia das imagens que é desconhecida de muitos e não se anuncia ao olhar de quem observa repentinamente os graffiti na cidade. A linguagem tem de ser assimilada, deve ser convenientemente dominada, antes de poder ser exibida. O graffiti tem um tempo de aprendizagem que é marcado por um trabalho doméstico insistente, na melhoria do tag, no ensaio e correção dos erros de composição visual. Raramente encontramos um writer que pinte improvisadamente, sem ter incorporado a gramática e a técnica necessárias a esta escrita. A espontaneidade e a criatividade dependem da segurança de quem possui as virtudes mecanizadas do acto, a perícia técnica e a eloquência visual, que permitem agir sem risco de humilhação ou desconsideração de maior (CAMPOS, 2010. p.262).

O autor aponta que os denominados “black books”, cadernos de desenhos comum entre grafiteiros e que servem de suporte para o estudo de técnicas entre os mesmos, também fazem parte da história da prática cultural do graffiti e da biografia pessoal de cada grafiteiro, tais desenhos servem de suporte para os estudos que antecedem a composição de alguns graffiti. Através dos cadernos e folhas desenhados, escritos e rabiscados pelos artistas, podemos observar sua evolução técnica e de estilo dentro desta prática, pois nestes suportes são registradas as experiências, projetos e apontamentos diversos, que tem como objetivo justamente o aprimoramento do artista, através de ensaios de caligrafias, personagens, formas etc. Os registros realizados sob o suporte do papel precedem a maioria dos graffiti que vemos pelas ruas da cidade (CAMPOS, 2010).

Conforme apontado nas fontes expostas anteriormente, Paulo Noia tinha em sua página um álbum destinado a publicações de fotografias dos desenhos do artista realizados em papel e até em “black books”, intitulado de *Desenho/Drawing*. Fato curioso que nos leva mais uma vez a refletir sobre as intencionalidades do artista e os usos que este fazia do Facebook, baseado nas considerações de Campos (2010) sobre os estudos e desenhos realizados pelos artistas, estas nos levam a pensar que Paulo Noia teria tido então, uma intenção biográfica ao postar fotos de seus desenhos e estudos artísticos em seu perfil público na rede social Facebook, na medida em

que expôs parte de seu processo criativo e evolutivo enquanto artista e, podendo ser acessado por qualquer pessoa.

A exemplo das imagens de desenhos que o graffiteiro publicava em sua página temos a imagem a seguir (23), referente a uma publicação do artista em 24 de outubro de 2012 intitulada “Um velho polvo mutante”, esta respectiva publicação recebeu 4 comentários, 15 curtidas e 4 compartilhamentos, conforme pode ser observado no print de tela tirado do Facebook,

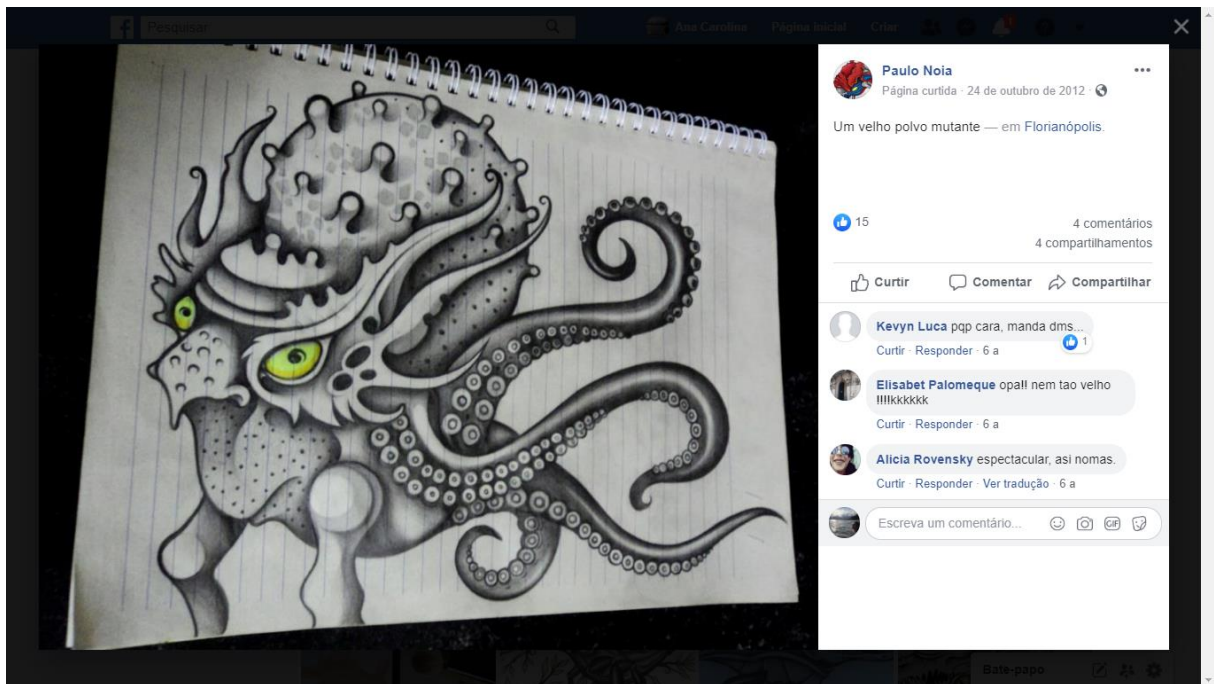


Figura 23: Print de tela do desenho Um velho polvo mutante. Fonte: Disponível em: <  
<https://www.facebook.com/paulonoiabestiar/>>

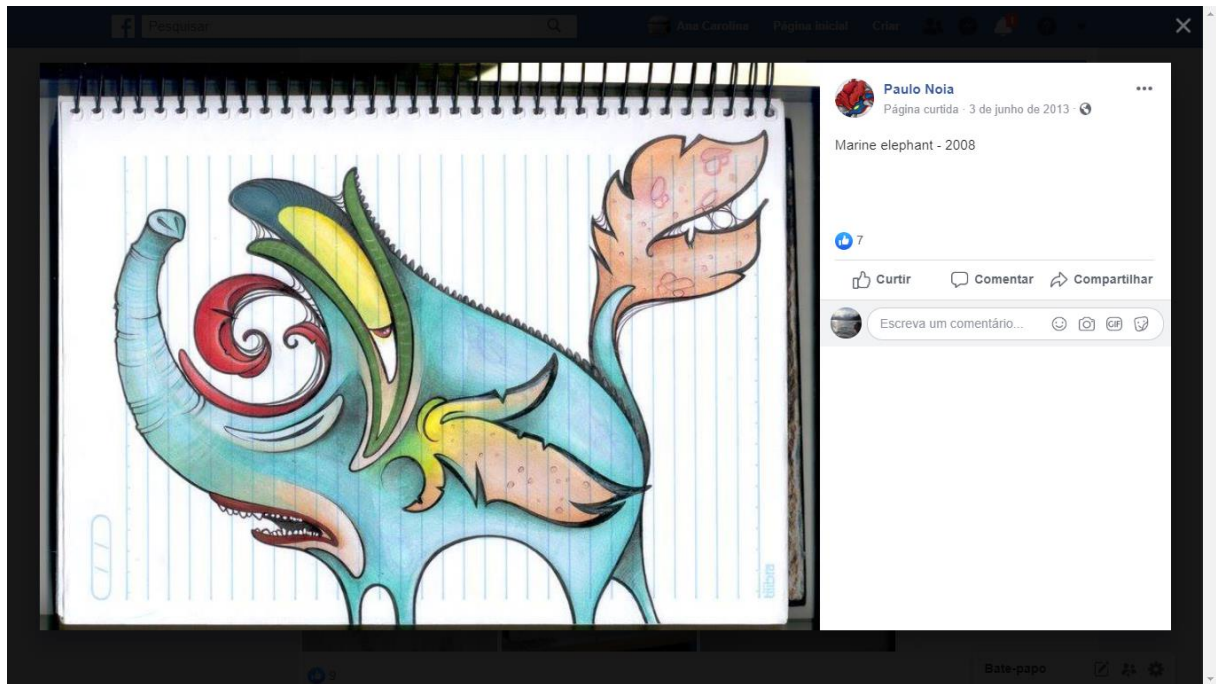


Figura 24: Print de tela do desenho Marine elephant. Fonte: Disponível em: <  
<https://www.facebook.com/paulonoiabestiary/>>

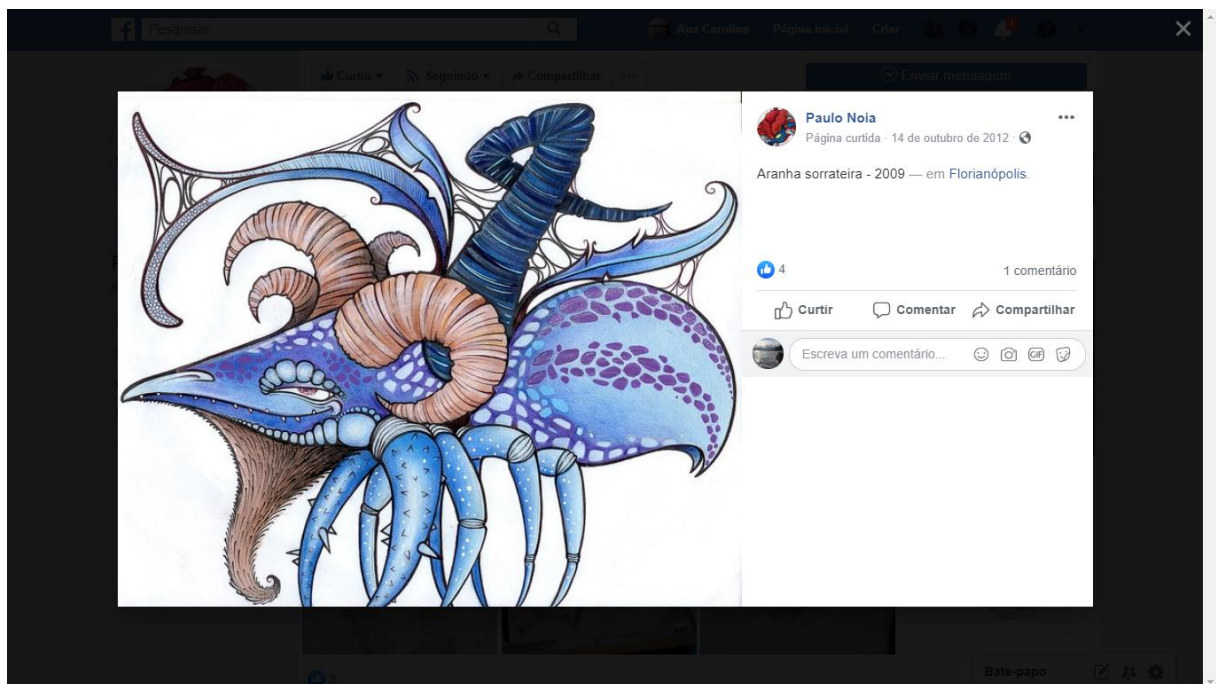


Figura 25: Print de tela do desenho Aranha sorrateira. Fonte: Disponível em: <  
<https://www.facebook.com/paulonoiabestiary/>>

Nas imagens 24 e 25 respectivamente, temos dois exemplos de publicações referentes a produções do artista anteriores a criação de sua página no Facebook, na imagem 24 temos uma

publicação que data de junho de 2013, mas que corresponde a um desenho, que conforme sugere a legenda, foi feito em 2008. Já na imagem 25 consta uma publicação de outubro de 2012, referente a um desenho feito no ano de 2009. Tais dados nos fornecem materiais de estudo e análise da produção técnica do artista, assim como também de suas possíveis intencionalidades, como a de arquivar-se e ou de construir sua autobiografia em um suporte digital sem fronteiras e de fácil acesso.

As próximas imagens (26,27,28 e 29) tratam de quatro graffiti's distintos realizados em dois lugares diferentes, ou seja, dois graffiti's foram pintados no mesmo lugar só que em diferentes temporalidades, quando falo que foram realizados no mesmo lugar, quero dizer na mesma posição e sob o mesmo suporte físico, conforme veremos a seguir. Foi feito um graffiti em um tempo em que não podemos precisar e depois apagado, por motivos dos quais também não sabemos, mas foram refeitos novos graffiti's no local, ambos fotografados e postados na página do artista.

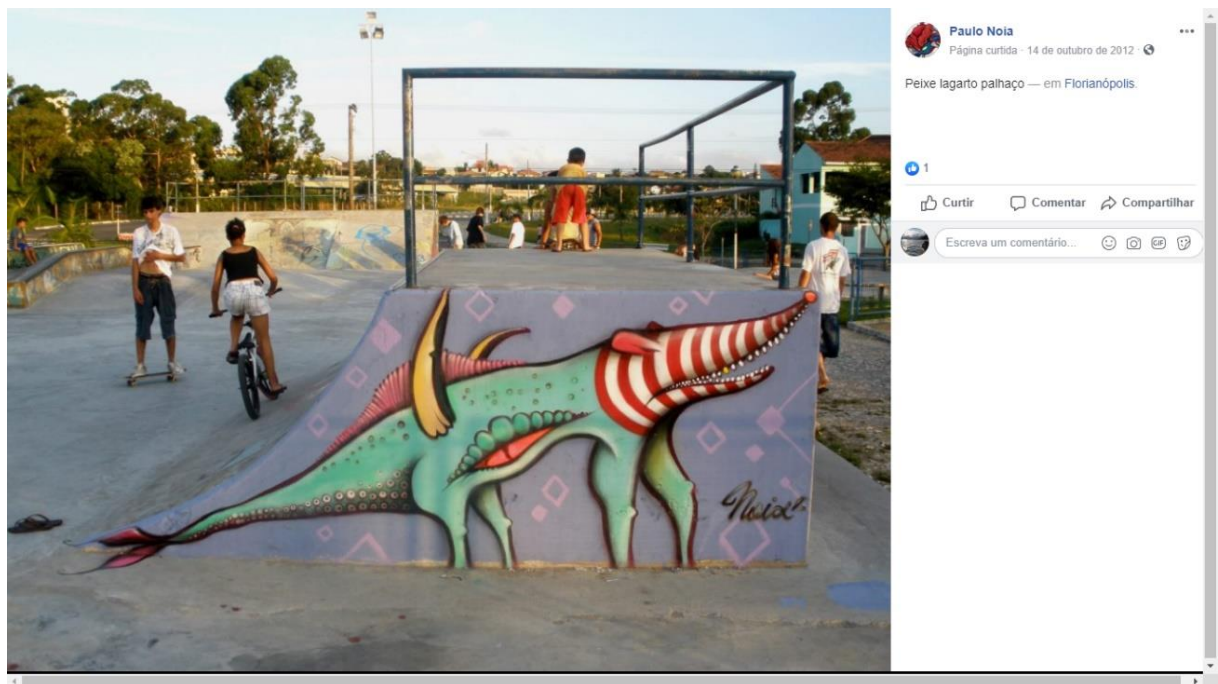


Figura 26: Print de tela do graffiti Peixe lagarto palhaço. Fonte: Disponível em: <  
<https://www.facebook.com/paulonoiabestiary/>>



Figura 27: Print de tela do graffiti Criatura espinhostil. Fonte: Disponível em: <  
<https://www.facebook.com/paulonoiabestiary/>>

Cabe aqui uma indagação sobre a questão de que talvez visando justamente a divulgação e visibilidade através da internet, onde poderia expor diferentes graffiti feitos sob o mesmo suporte, o artista refez estes graffiti objetivando as respectivas publicações de suas fotografias. Essa possibilidade não pode ser descartada, não afirmo aqui que assim o foi, não tenho bases sólidas para estas deduções, há a possibilidade também de que por motivos diversos esses graffiti foram apagados, talvez até contra a vontade do artista e por isso refeitos por ele. É questão é que o fato de o artista ter fotografado e compartilhado na internet os distintos graffiti realizados sob o mesmo suporte chama a atenção e nos leva a questionar sobre suas intencionalidades, onde fica evidente a necessidade ou desejo de registrar e posteriormente divulgar e compartilhar a imagem de seus graffiti.

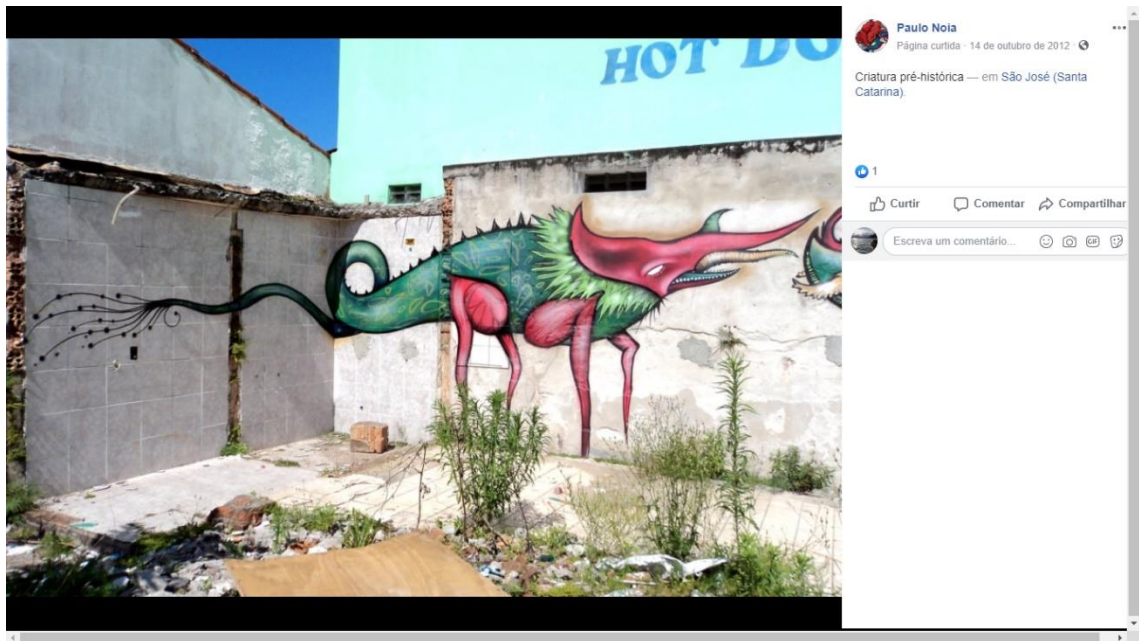


Figura 28: Print de tela do graffiti Criatura pré-histórica. Fonte: Disponível em: <  
<https://www.facebook.com/paulonoiabestiary/>>

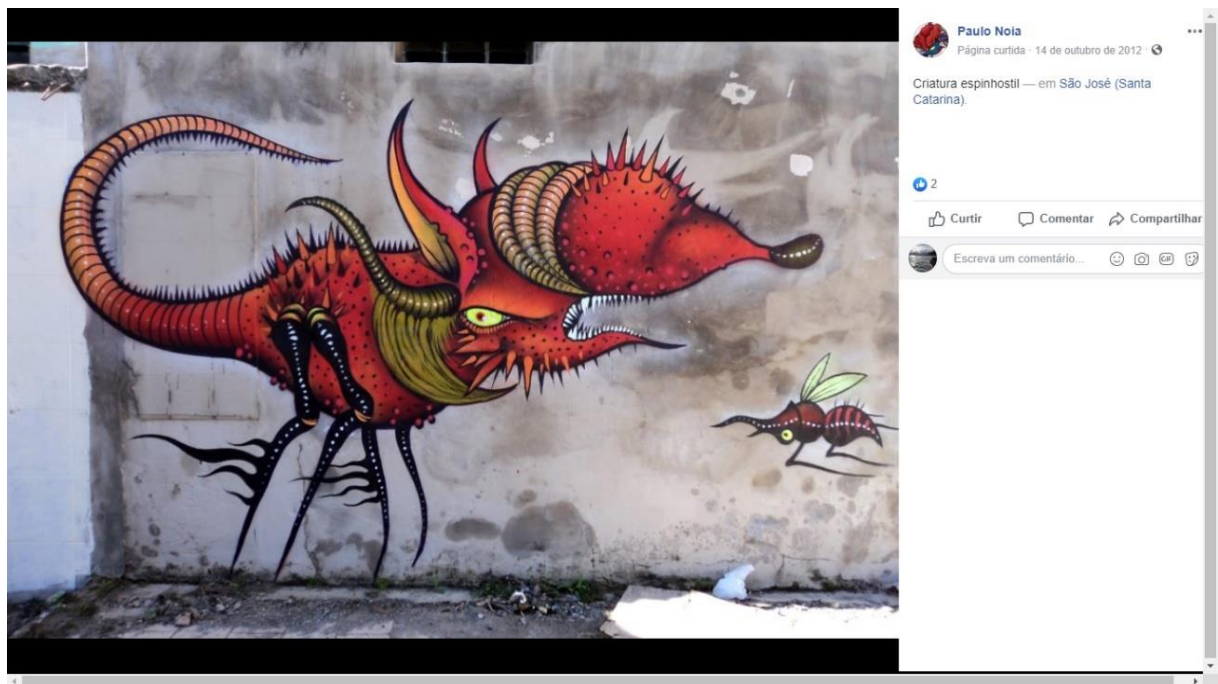


Figura 29: Print de tela do graffiti Criatura espinhostil em São José. Fonte: Disponível em: <  
<https://www.facebook.com/paulonoiabestiary/>>

Através das datas das postagens das imagens expostas anteriormente, entre outros fatores, como as datas de outras publicações realizadas pelo artista em sua página, onde são postadas uma grande quantidade de fotografias em um mesmo dia ou período próximo,

podemos inferir que os registros fotográficos, na maioria das vezes (para não afirmar todas) foram feitos em um momento anterior as postagens dos mesmos, ou seja, não foram realizados no mesmo dia, ou quem sabe até na mesma semana, como comumente é feito por diferentes usuários de redes sociais online atualmente. Como se a ideia de arquivar-se através de fotografias precedesse a ideia de publicá-las no facebook, mas cabe considerar que o próprio uso das redes sociais online podem configurar-se em uma forma de arquivamento pessoal.

De acordo com o conceito de Philippe Artières (1998) sobre o ato de arquivar-se, o autor aponta que são poucos os acontecimentos em nossas vidas que não deixam ao menos um vestígio escrito. Quase tudo passa por um pedaço de papel ou outro suporte ocasional, sobre o qual inscrevemos diversos elementos, fatos e acontecimentos que compõe nossa vida cotidiana.

Os suportes e formas de realizar essas inscrições variam ao longo do tempo e dependem das diferentes culturas, onde a internet, por exemplo, pode configurar-se como um tipo de suporte para esses registros em nossa contemporaneidade. Na medida em que nela registramos diferentes formas e com diferentes intensidades nossas práticas cotidianas, uns mais, outros menos (ARTIÈRES, 1998).

Artières aponta que nesse processo de registrar informações pessoais ou coletivas, muito se perde, de forma que não conservamos senão uma parte ínfima de todos esses vestígios. Em primeiro lugar porque a perda é induzida por certas práticas e mais importante ainda, porque conseguimos reter apenas alguns elementos de nossos cotidianos, fruto de uma seleção. Para o autor, arquivamos constantemente as nossas vidas, “arrumamos, desarrumamos, reclassificamos”, por meio de tais práticas pequenas, porém constantes, construímos uma imagem, para nós ou até mesmo para os outros (ARTIÈRES, 1998).

Ao realizar o processo que Artières chama de arquivamento pessoal, manipulamos a realidade, omitimos alguns dados e informações, rasuramos outros, damos destaque para determinadas passagens etc.; movidos por diferentes intencionalidades. Ao considerarmos a página de Paulo Noia no Facebook como uma espécie de arquivo pessoal do artista, faz-se importante considerarmos que as informações e fotografias publicadas passaram por um processo particular de seleção, as informações foram selecionadas pelo artista com o objetivo de passar uma determinada imagem, construída ao longo do tempo e que não comporta a infinidade de fatos e experiências vivenciadas por Paulo Noia enquanto graffiteiro.

Não sabemos na íntegra como se dava o processo criativo do artista, suas escolhas em relação aos locais a serem graffitados, as repressões pelas quais o artista passou, suas sociabilidades, reais ideias e intencionalidades, assim como os obstáculos enfrentados pelo mesmo. Vemos apenas um pequeno conjunto de informações e fotografias selecionadas e

publicadas por ele, o Paulo Noia que vemos no Facebook é, portanto, um Paulo Noia criado e construído por ele próprio, com sentidos e objetivos dos quais jamais alguém poderá precisar, nos cabendo apenas coletar informações e juntar as peças de um quebra cabeças que jamais estará completo, mas do qual podemos vislumbrar uma significativa parcela.

Observamos uma trajetória de pouco menos de um ano do artista no Facebook, ao menos pelo que apontam seus vestígios online, mas esse curto período de tempo não diminui o valor histórico que a trajetória do artista nesta rede social nos proporciona enquanto pesquisadores. São muitas as indagações e poucas as certezas, nem por isso deixamos de chegar a algumas conclusões, fato é que dentro de seu recorte temporal, os vestígios deixados pelo artista nos possibilitam entender um pouco mais sobre o contexto de um graffiteiro que se aventurou nas redes sociais digitais no início do século XX na cidade de Florianópolis. Comparando as atividades mais recentes de outros graffiteiros às suas próprias ou as de Paulo Noia anos atrás, talvez se faça mais nítido o contraste e com isso as constatações acerca dos estudos referentes aos usos do Facebook, tendo em vista as constantes transformações sofridas e desencadeadas pelos suportes digitais online.

Somos contemporâneos destas transformações culturais vividas pelos praticantes de graffiti entre os anos de 2012 e 2019, muitas mudanças ocorreram, o acesso à internet é cada vez mais facilitado, assim como estamos cada vez mais conectados, sugiro ao leitor, uma breve análise referente às suas próprias atividades via internet e redes de comunicação online entre os anos de 2012, 2013 e hoje, há diferença? Você se considera mais ou menos conectado atualmente? Qual seu grau de dependência da internet e de seus suportes?

Para realizar as análises sobre os usos que Paulo Noia fazia do Facebook, é preciso distanciar-se de um olhar viciado e aproximado em relação as redes sociais online hoje e a seis anos atrás, pois o que atualmente pode ser considerado um baixo número de publicações e compartilhamentos, poderia ser um grande e significativo número em um passado não tão distante. As interações e usos da internet mudam e se transformam constantemente e em larga escala, numa perspectiva até mesmo difícil de se mensurar.

### **2.3: Noia eterno, imagem e memória de Paulo Noia**

*Quem há de dizer das linhas  
que as ondas armem e não armen?  
Quem há de dizer das flâmulas,  
lágrimas acesas, tantas lâmpadas,*

*milagres, passando rápidas?  
 Diga você, já que se sabe  
 que nem tudo na água é margem,  
 nem tudo é motivo de escândalo,  
 nem tudo me diz eu te amo,  
 nem tudo na terra é miragem.*

*Signos, sonhos, sombras, imagens,  
 ninguém vai nunca saber  
 quantas mensagens nos trazem.*

*Paulo Leminski*

Este subcapítulo dedica-se a análise de algumas publicações em redes sociais online de outros artistas e admiradores referentes a Paulo Noia e sua obra. Posteriores a sua morte, são recorrentes as homenagens prestadas ao artista no meio virtual, juntamente com apelos para a preservação dos graffiti de Noia que sobreviveram a passagem do tempo. O título deste subcapítulo (Noia eterno) faz alusão a *hashtag* utilizada na internet em homenagem ao artista, para muitos, Paulo Noia será eterno através de sua arte, assim como na memória daqueles que o admiravam. Aqui, mais uma vez a internet e seus suportes online se mostram importantes para as pesquisas e análises sobre a trajetória de Paulo Noia, através de memórias construídas e selecionadas sobre o graffiteiro e suas produções.

Na imagem a seguir (27), observamos um print de uma publicação no Instagram de uma conta intitulada *bug\_lai*, datada de 08 de julho de 2017 e que corresponde a um(a) artista anônimo(a). Nesta publicação é compartilhada a fotografia de um graffiti de Noia precedido de uma informação sobre a restauração do mesmo, seguida de um desabafo frente a vulnerabilidade da obra. Por fim, temos o uso da hashtag *Noia eterno* (#noiaeterno), que conta com um total de 23 publicações somente no Instagram.

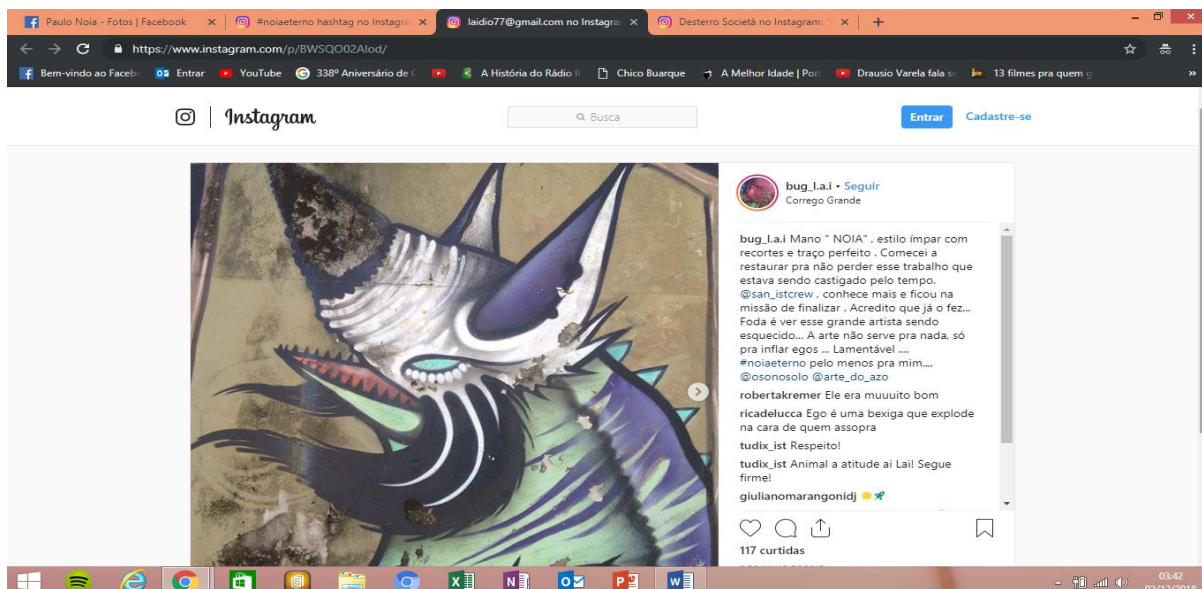


Figura 30: Print de postagem no Instagram com a hashtag noia eterno. Fonte: disponível em: <https://www.instagram.com/p/BWSQO02Alod/> (último acesso em 02/11/2018).

Nesta publicação a imagem vem seguida da seguinte legenda:

Mano “NOIA”, estilo ímpar com recortes e traço perfeito. Comecei a restaurar pra não perder esse trabalho que estava sendo castigado pelo tempo. @san\_istcrew, conhece mais e ficou na missão de finalizar. Acredito que já o fez... Foda é ver esse grande artista sendo esquecido... A arte não serve pra nada, só pra inflar egos... Lamentável... #noiaeterno pelo menos pra mim...<sup>53</sup>

Através dessa legenda podemos inferir sobre a preocupação por parte de alguns admiradores da arte de Paulo Noia em relação a preservação das obras do artista, assim como de sua memória, entre outros fatores, de forma que a mesma exemplifica a relevância de algumas imagens e da internet e algumas de suas redes sociais na trama relacionada a preservação das obras de graffiti do artista, servindo como veículo de divulgação, protesto e etc.; mas, sobretudo, servindo enquanto um suporte de preservação para a identidade artística de Noia, que continua “resistindo” sobre os muros da cidade mas também através de memórias e publicações na internet.

Recentemente, Rodrigo Teodósio, um importante artista na cena do graffiti em Florianópolis, que conviveu com Paulo Noia e era morador da costeira assim como ele, postou

<sup>53</sup> Esse texto faz parte de uma publicação feita na rede social intitulada Instagram e está disponível em: <https://www.instagram.com/p/BWSQO02Alod/> (último acesso 30/11/2018).

em sua conta no Facebook uma série de fotografias de alguns graffitis de Noia. No momento, algumas destas obras estavam sendo apagadas e o artista fazia uma nota de pesar em relação ao fato, assim como aproveitava para relembrar um pouco da trajetória de Noia na cena do graffiti na cidade.



Figura 31: Print de uma publicação de Rodrigo Teodosio no Facebook. Fonte: Disponível em: <  
[https://www.facebook.com/rodrigo.teodosio/photos\\_all](https://www.facebook.com/rodrigo.teodosio/photos_all)>

Nesta postagem (imagem 28), Rodrigo Teodósio ressalta seu posicionamento frente a importância da preservação dos graffitis de Paulo Noia ainda presentes nos espaços públicos da cidade, aponta informações sobre a localização do graffiti, seu estado de conservação e a parceria artística formada entre Noia e o também grafiteiro Gabriel San, que juntos formavam a crew<sup>54</sup> *Sanoia*.

<sup>54</sup> O termo crew é atribuído a um grupo ou dupla de grafiteiros.

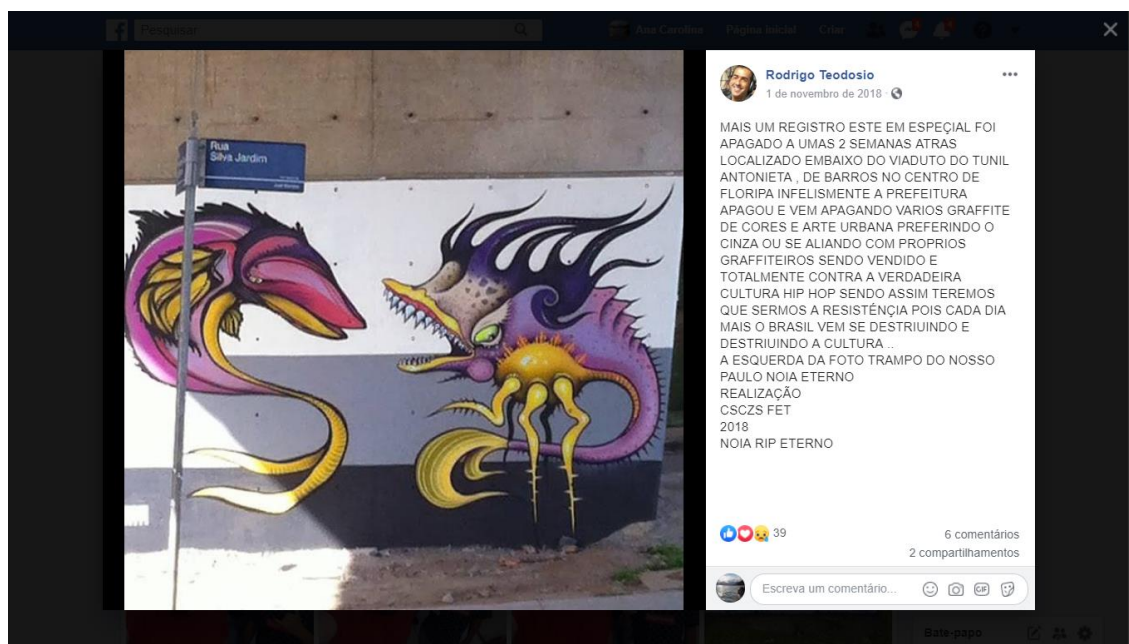


Figura 32: Print de tela de uma publicação no Facebook referente a um graffiti de Noia. Fonte: Disponível em: < [https://www.facebook.com/rodrigo.teodosio/photos\\_all](https://www.facebook.com/rodrigo.teodosio/photos_all)>

Nesta outra publicação (imagem 29), o grafiteiro lamenta-se pelo fato de que a duas semanas atrás (anteriores a publicação que data de 1 de novembro de 2018), o graffiti de Noia retratado na imagem foi apagado em uma ação da prefeitura da cidade. Rodrigo ressalta ainda que tal medida de apagar alguns grafittis vem sendo tomada pela prefeitura em grande proporção e atingindo as obras de diferentes artistas, segundo aponta o grafiteiro, entre os motivos de tais medidas está o fato de a prefeitura ter preferência pelo “cinza”, ou então quando esta alia-se a outros grafiteiros que desejam vender sua arte, concedendo privilégios para poucos dentro da cena do graffiti na cidade e, com isso, agindo contra a cultura Hip-Hop de Florianópolis. O artista ressalta ainda a importância da resistência frente a tais ações e políticas governamentais, mas também a cultura que desvaloriza a prática do graffiti e a cultura Hip-Hop.

Os relatos e as considerações de Rodrigo Teodosio são de extrema relevância para esta pesquisa e precisam ser levados em consideração, tendo em vista que o artista se expressa de um determinado lugar de fala, neste caso, inserido na cultura do graffiti local, enquanto praticante e ativista, pessoa que vivência na prática repressões e desventuras ocasionais à quem se propõe transgredir regras e padrões culturais. Rodrigo foi contemporâneo do mesmo cenário artístico vivenciado por Noia em seu período de atuação enquanto grafiteiro em Florianópolis, conviveu com o mesmo e acompanhou parte de sua trajetória artística, conforme podemos observar na imagem a seguir:

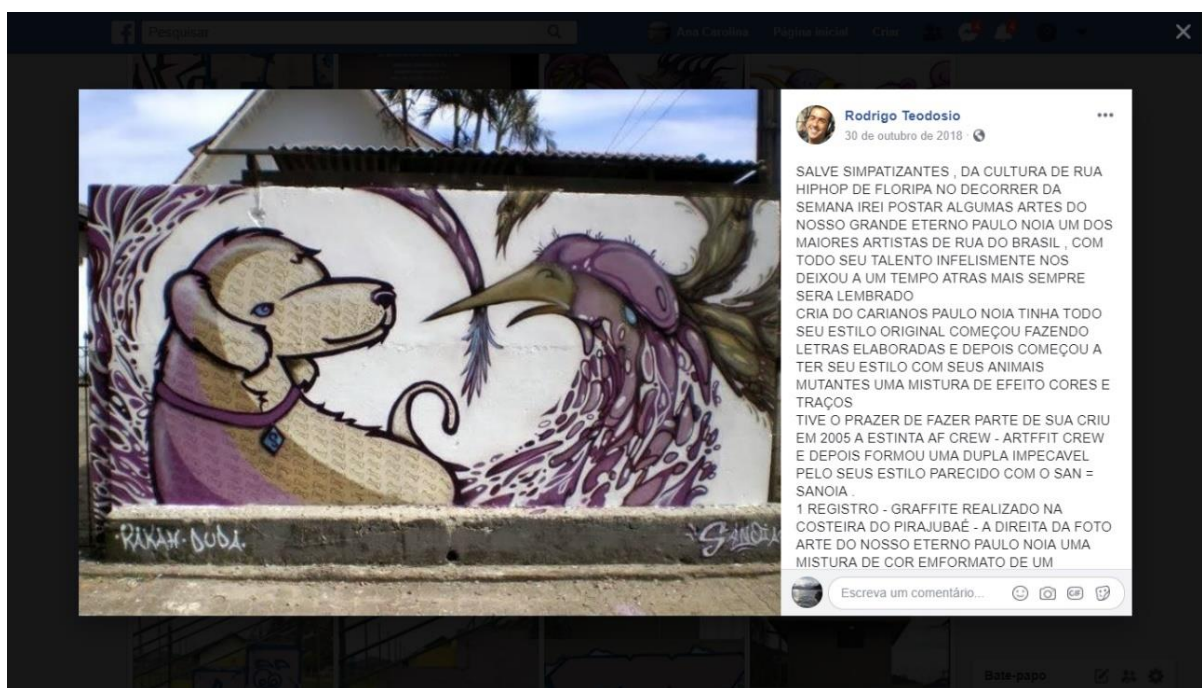


Figura 33: Print de uma publicação no Facebook referente a Paulo Noia. Fonte: Disponível em: <  
[https://www.facebook.com/rodrigo.teodosio/photos\\_all](https://www.facebook.com/rodrigo.teodosio/photos_all)>

Salve simpatizantes, da cultura de Rua Hip-hop de Floripa no decorrer da semana irei postar algumas artes do nosso grande eterno Paulo Noia um dos maiores artistas de Rua do Brasil, com todo seu talento infelizmente nos deixou a um tempo atras mais sempre sera lembrado

Cria do carianos Paulo Noia tinha todo seu estilo original começou fazendo letras elaboradas e depois começou a ter seu estilo com seus animais mutantes uma mistura de efeito cores e traços tive o prazer de fazer parte de sua criu em 2005 a istinta AF CREW – ARTFFIT CREW e depois formou uma dupla impecável pelo seus estilo parecido com o San = SANOIA <sup>55</sup>

Os apontamentos de Rodrigo Teodosio nos fornecem informações das quais não observamos na página de Paulo Noia no Facebook, como suas origens artísticas, por exemplo, assim como as crews formadas pelo graffiteiro e o fato de que o mesmo já graffitava no ano de 2005. Cabe considerar aqui que não tomo as informações publicadas por Rodrigo como verdades incontestáveis, mas sim, como possibilidades de se pensar a trajetória de Paulo Noia enquanto artista na cena do graffiti em Florianópolis.

<sup>55</sup> Texto retirado da página de Rodrigo Teodosio no Facebook, Disponível em: <  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10217573443078739&set=pb.1557575681.-2207520000.1559266680.&type=3&theater>>

No final de seu comentário na publicação (imagem 30) Rodrigo Teodosio escreve Noia Eterno, remetendo à busca pela preservação da memória de Paulo Noia, uma memória que como sabemos é seletiva e construída com o passar dos anos, mas nem por isso se faz menos importante às análises de um historiador.

Outro fator relevante é que este mesmo graffiti (ainda referente a imagem 30) foi fotografado por Paulo Noia (sob um ângulo diferente) e compartilhado em sua página<sup>56</sup> no Facebook, porém, a data da publicação consta de outubro de 2012, ou seja, seis anos antes da publicação de Rodrigo Teodosio, cuja postagem data de outubro de 2018, o que reforça a questão da permanência de discussões e comentários sobre a obra e trajetória artística de Paulo Noia ainda hoje, perpassando a passagem do tempo.

A frase Noia Eterno, também se faz recorrente em alguns graffiti de artistas que buscam de alguma forma homenagear o graffiteiro, como no caso desta arte realizada por Rodrigo Rizo e compartilhada pelo artista em sua página no Instagram em julho de 2015:

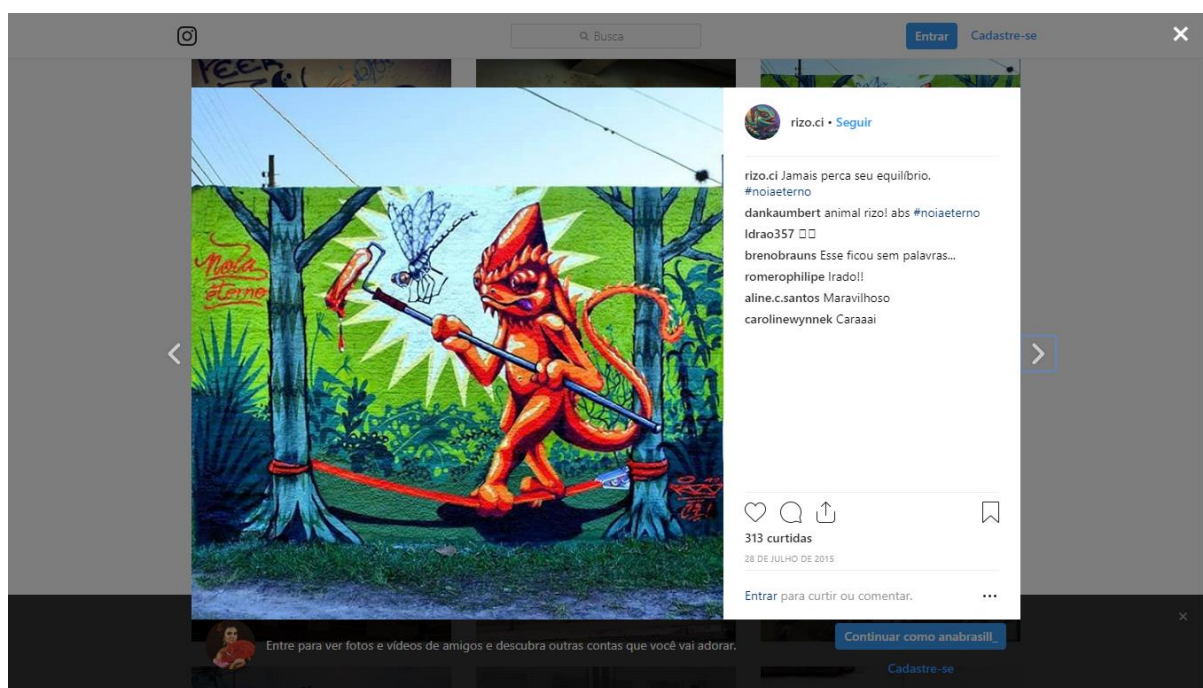


Figura 34: Print de uma publicação de Rodrigo no Instagram. Fonte: Disponível em: <https://www.instagram.com/p/5rjpVPgK0x/>

Em sua publicação Rizo ainda se utiliza da hashtag Noia eterno para homenagear o parceiro artístico Paulo Noia.

56

<https://www.facebook.com/paulonoiaabestary/photos/a.273759362726648/274123096023608/?type=3&theater>

E vide anexo também, considerando que a página pode sair do ar a qualquer momento.

A abordagem de algumas publicações de outros artistas e admiradores de Paulo Noia em redes sociais online, servem para exemplificar o quanto o espaço da internet é importante enquanto suporte de trocas de informações e laços de sociabilidades para pessoas com interesses em comum, neste caso, servindo e contribuindo para que mesmo passados quase cinco anos da morte de um artista, a obra deste continue sendo debatida e veiculada através de imagens e textos pela internet.

Podemos observar também, o quanto a imagem se compõe de um encontro de tempos heterogêneos e não lineares. Pois, assim como nós, os indivíduos cujas obras estudamos tiveram diferentes experimentações temporais, memórias e contato com diferentes passados. Aqui cabe o exemplo da obra artística de Paulo Noia e também daqueles que ainda hoje continuam veiculando em redes sociais da internet imagens de grafítis do artista.

A imagem, por mais contemporânea que seja, está permeada de memórias e, até mesmo de “compulsão por passados”. Telas, ilustrações e gravuras são interpenetradas por diferentes representações de diferentes passados, uma vez que o passado como tal não constitui objeto da história, mas sim os vestígios que dele restaram, o que reforça a importância das análises e apontamentos sobre a veiculação de imagens referentes aos grafítis de Paulo Noia veiculados por outros artistas e/ou admiradores da obra do grafiteiro (CAMPOS, 2014). Para Daniela Queiroz Campos, a imagem é o encontro daquilo que sobrevive com a novidade, da permanência com a ruptura, do passado com o presente, presente este que interrompe o passado.

A afirmação Noia Eterno, vinculada a publicações de imagens em redes sociais da internet e que dizem respeito a Paulo Noia, pode ser relacionada a característica da imagem de pertencer ao tempo. Aqui não a um tempo único e organizado, mas sim a um tempo múltiplo, “desorganizado”. O tempo do que a autora chama de dialético e anacrônico, o tempo da “sobrevivência”. Sobrevivências estas comparadas a fantasmas, que marcam os que já se foram e os que ainda são presentes, onde a imagem conjuga-se enquanto uma forma de sobrevivência, embaralhando-se e se situando sobre uma infinidade de planos, em uma “extraordinária montagem” de tempos distintos (CAMPOS, 2014).

Ainda para Campos (2014), a vida de uma imagem é mais longa do que a própria vida humana, pois a imagem possui mais memória, passados, presentes e futuros, ou seja, mais tempos, que uma vida. Tempos estes, que se acomodam e se estruturam de maneira a embaralhar o próprio tempo do historiador, chamado de “eucrônico”. Muito parece ter sobrevivido no vasto mundo das imagens, marcadas por reminiscências, durabilidades e permanências, diante da vida humana, onde tempo e memória se fundem, em uma dança de cores e formas variadas. O graffiti abaixo foi feito no bairro Carianos em Florianópolis, sob a

parceria dos graffiteiros Rizo e San, posteriormente a morte de Paulo Noia, como uma forma de homenagem ao artista.



*Figura 35: Graffiti feito em homenagem a Paulo Noia. Fonte: Arquivo pessoal da autora*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Para que serve a pintura  
a não ser quando apresenta  
precisamente a procura  
daquilo que mais aparenta,  
quando ministra quarenta  
enigmas vezes setenta?  
(Paulo Leminski)*

Este é aquele momento na produção de um trabalho em que se passa por nossa cabeça uma espécie de filme, através do qual relembramos e observamos de uma forma mais panorâmica a trajetória que envolve a produção do mesmo. Não falo apenas em relação ao conteúdo teórico do trabalho em si, mas também e principalmente em relação ao processo de criação como um todo, antes durante e depois. Desde o meu Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em História<sup>57</sup> me dedico a pesquisar sobre parte da cena do graffiti na cidade de Florianópolis, pesquisando sobre a relação do grafiteiro Paulo Noia com o também artista e Folclorista catarinense Franklin Cascaes, cujo objetivo era dar continuidade no mestrado, mas que por inúmeras razões acabou se moldando e ganhando novos contornos.

Desde a conclusão da minha graduação em História já se passaram quase 2 anos e a reflexão que fica gira em torno do muito e do pouco, sim, das muitas experiências em um curto período de tempo, ou seria um longo período? São questões que envolvem diferentes opiniões pessoais, a meu ver, foram muitas as transformações, as experiências trocadas e acumuladas, mas principalmente o entendimento do quanto o amadurecimento intelectual e pessoal de cada indivíduo se dá em tempos distintos e particulares a cada um. Respeitar seu próprio tempo e suas limitações é sinal de sabedoria, sabedoria para lidar com as frustrações decorrentes de nossas falhas.

A cada espaço de tempo entre uma frase escrita e então posteriormente relida, um misto de emoções, na maioria das vezes sinalizando o quanto a passagem do tempo nos transforma, poderia ter feito de outro jeito? Sim, poderia, mas fiz assim. Fiz desse jeito por que fatores internos e externos moldaram minha trajetória de pesquisa acadêmica e, o resultado desta configura-se enquanto uma proposta, proposta de observar o objeto de pesquisa sob uma determinada óptica, por que não assim?

---

<sup>57</sup> Me formei em Licenciatura em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina em 2017.

Ao longo desses anos algumas pessoas me ouviram falar com brilho nos olhos sobre graffiti e principalmente sobre este na cidade de Florianópolis, pessoas que sequer reparavam nos grafittis espalhados pela cidade, que nunca pararam e refletiram sobre eles, como se pertencessem a uma outra cidade e não a uma comum. Cada vez que um amigo chega até mim e comenta que viu um graffiti e este lhe chamou a atenção pelo seu conteúdo ou por inúmeros outros fatores, é uma alegria sem tamanho, poder perceber que agora esses mesmos colegas observam os grafittis com um outro olhar e conseqüentemente vivenciam a cidade de outra forma transformou-se numa alegria ímpar.

Minha intenção nunca foi a de estimular o apreço estético em relação a esta forma de arte, mas sim a crítica e a reflexão, como se dissesse – olhem o que os grafittis estão nos dizendo! A maior realização com a produção deste trabalho foi minha própria, de trabalhar com um tema que me é caro e realizar um trabalho acadêmico com discussões teóricas importantes, ter com isso saído do campo da abstração e das ideias vagas e passar por importantes aprendizados, mas principalmente ter despertado novas indagações a respeito do assunto.

Tenho consciência do alcance e projeções limitadas de um trabalho acadêmico, raras vezes estes saem do campo das universidades, sendo debatidos na maioria das vezes apenas (quando muito) por intelectuais da área, mas também não trago para mim a responsabilidade ou a intensão de mostrar à sociedade a relevância e riqueza da prática do graffiti, pois esta tarefa já vem sendo executada a muito tempo por quem melhor entende do assunto, seus praticantes, os graffiteiros e graffiteiras dos espaços públicos mundo afora.

Meu objetivo aqui, é o de debater em um outro espaço, que não o de sua execução, sobre o graffiti e sua respectiva relação com a internet, me utilizando de referências teóricas de diferentes áreas sobre o assunto, contribuindo para as discussões da história do tempo presente sobre este tema, ainda hoje pouco discutido e trabalhado nos meios acadêmicos, mas que vem ganhando espaço na medida em que se reconhece sua relevância histórica, artística e cultural.

Essa dissertação se configura, portanto, enquanto uma brecha para novas pesquisas sobre o tema, em meio a constantes variáveis das quais estamos imersos no Tempo Presente, onde durante os 2 anos de produção e planejamento desta dissertação o cenário da prática do graffiti se moldou consideravelmente.

Tal é, portanto, o não-saber que a imagem nos propõe. Ele é duplo: diz respeito primeiro à evidência frágil de uma fenomenologia do olhar, com a qual o historiador não sabe bem o que fazer, pois ela só é apreensível através do olhar dele, do seu próprio olhar que o desnuda. Diz respeito em seguida a um uso esquecido, perdido, dos saberes do passado: ainda podemos ler a *Summa theologiae* de Santo Antonino, mas não podemos mais ter acesso às associações, aos sentidos convocados pelo

mesmo Santo Antonino quando contemplava o afresco de Angelico em sua própria cela do convento de San Marco (DIDI-HUBERMAN, 2013. p. 27-28).

A situação demonstrada por Didi-Huberman, é capaz de nos desarmar enquanto pesquisadores, conforme sugere o autor, força a nos calarmos sobre e diante de um aspecto essencial das imagens da arte, pelo receio de dizer algo que seria inverificável e, desta forma, o historiador se obriga com frequência a dizer apenas “banalidades verificáveis”, ou a imaginar e assumir o risco, em último recurso, do inverificável.

Didi-Huberman (2013) nos sugere o exercício da criatividade ao realizarmos a análise de imagens, de forma que possamos adentrar em seu universo de distintas temporalidades e nos vermos também, enquanto seres observados pela própria imagem. Não considero, enquanto historiadora, tarefa fácil as sugestões atribuídas pelo autor, tampouco impossíveis ou inalcançáveis, mas sim, que possam ser resultantes de um árduo trabalho de desprendimento dos conceitos e padrões pré-estabelecidos, sendo consequentes, portanto, do estímulo e exercício de um saber intuitivo.

Discorrer e pensar sobre os usos que Paulo Noia fazia da rede social Facebook foi motivo de preocupação e apreensão para mim, carregar o peso de atribuir suposições e conclusões, ainda que em pequenas doses, sobre os usos e intencionalidades do artista para com a internet, só despertou mais e mais dúvidas e questionamentos. Como supor sobre as ações de alguém que não está mais presente para refutar suas considerações?

Foi difícil para que eu percebesse ao longo da escrita deste trabalho que sim, Paulo Noia está presente para se “defender”, através dos vestígios deixados por ele mesmo ao longo do tempo, que podem ser analisados por outras pessoas, outros pesquisadores e através das imagens relacionadas a sua obra que ainda circulam pelos mais diferentes suportes, sem falar da memória que muitos detém sobre ele. Paulo Noia se faz presente, em memória e através de imagens.

Há mais dúvidas e suposições do que certezas. Estudos e observações a respeito levam a inferir que o artista se utilizava da rede social Facebook para divulgar imagens referentes a sua obra artística, grafittis, pinturas e desenhos diversos, em um processo de auto arquivamento, inserido em um contexto que visa o grande acesso e alcance da arte assim como o estreitamento e formação de novos e antigos laços sociais.

As imagens dos grafittis de Paulo Noia estão sobrevivendo bravamente a passagem do tempo, moldando-se as diferentes temporalidades e olhares aos quais são submetidas, ao mesmo tempo em que moldam seus próprios observadores. São capazes de nos dizer muito sobre os

diferentes passados e presentes dos quais comporta, mas mais do que isso, são capazes de nos confundir em suas complexidades. Há agora, nesta dissertação, uma parte das ramificações geradas pelas imagens da obra do artista, composta também de temporalidades e de leituras de mundo distintas, cuja permanência temporal não somos capazes de mensurar com precisão.

Sou e serei eternamente apaixonada pelas possibilidades ainda não desvendadas, agradeço a Paulo Noia por colorir com seus graffitis a minha cidade natal, Florianópolis e também por me proporcionar inúmeras indagações e novos olhares sobre a prática do graffiti e os usos da cidade. Noia, viajei nas formas e cores da tua arte, surfei nas ondas do teu mar de ideias e como todo surfista tomei alguns caldos nos imprevistos e obstáculos que surgiram ao longo do caminho, obrigada pela aventura!

## ANEXOS

**Anexo 1** – Mural de graffiti refeito que integra um anterior de Paulo Noia



Fonte: Instagram do graffiteiro San. Disponível em: <[https://www.instagram.com/san\\_istcrew/](https://www.instagram.com/san_istcrew/)>

Obs: O Graffiti de Paulo Noia apresenta-se circulado em vermelho

**Anexo 2 – Graffiti de Taki 183**

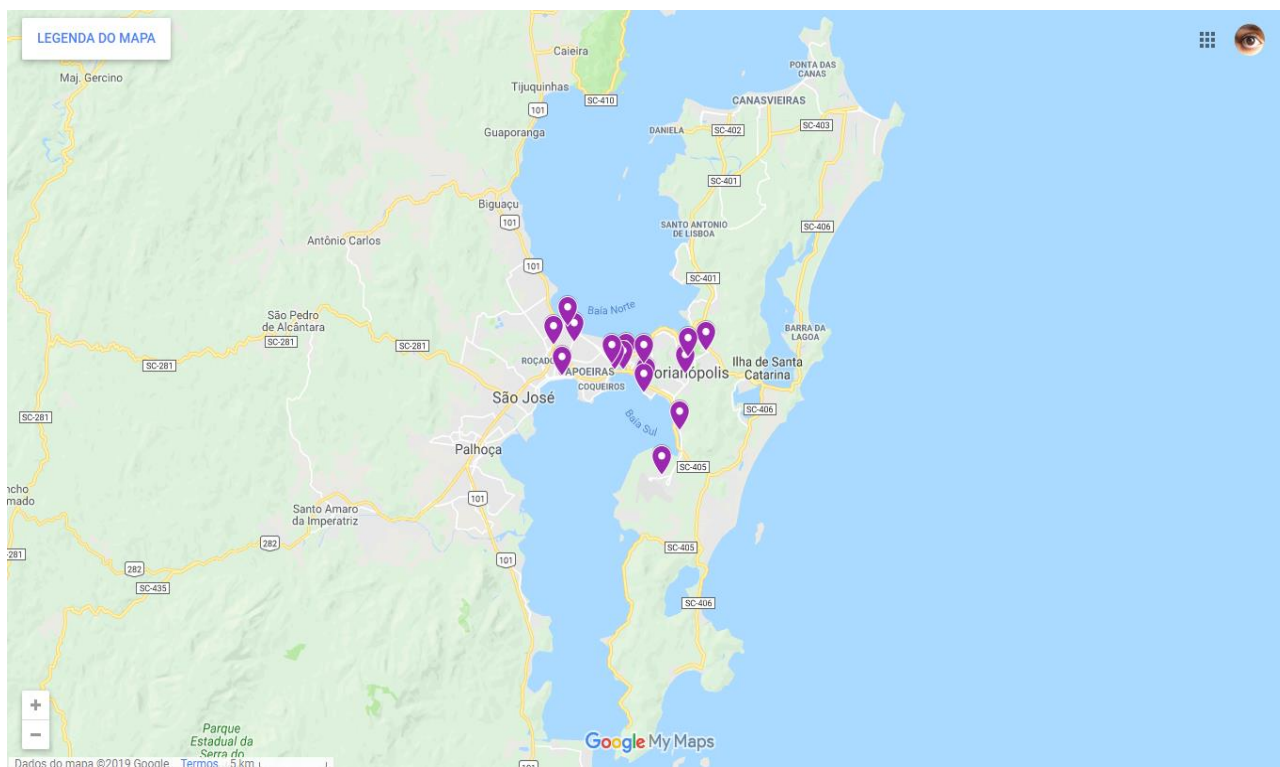
Fonte: Disponível em: <<https://www.canvasdesign.co.uk/blog/2016/10/the-history-of-graffiti/taki-183-graffiti/>>

**Anexo 3 – Graffiti de Lady Pink**

Fonte: Disponível em: <<https://www.arts.gov/NEARTS/2013v2-ahead-their-time/pure-expression>>



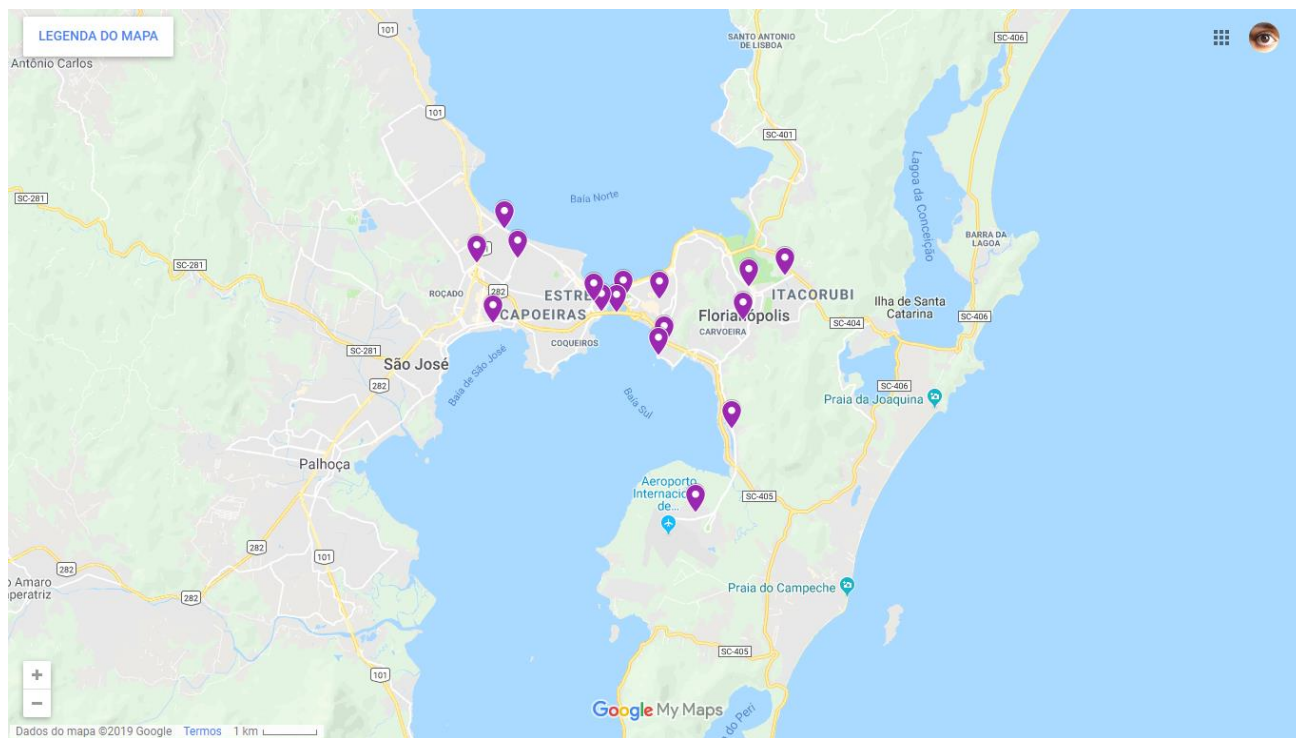
### Anexo 5 – Print de do mapa dos graffiti de Noia



Fonte: Disponível em:

<<https://drive.google.com/open?id=1VjpWkoIxAS16dp7BLgxbEzOb8HgpG9ST&usp=sharing>>

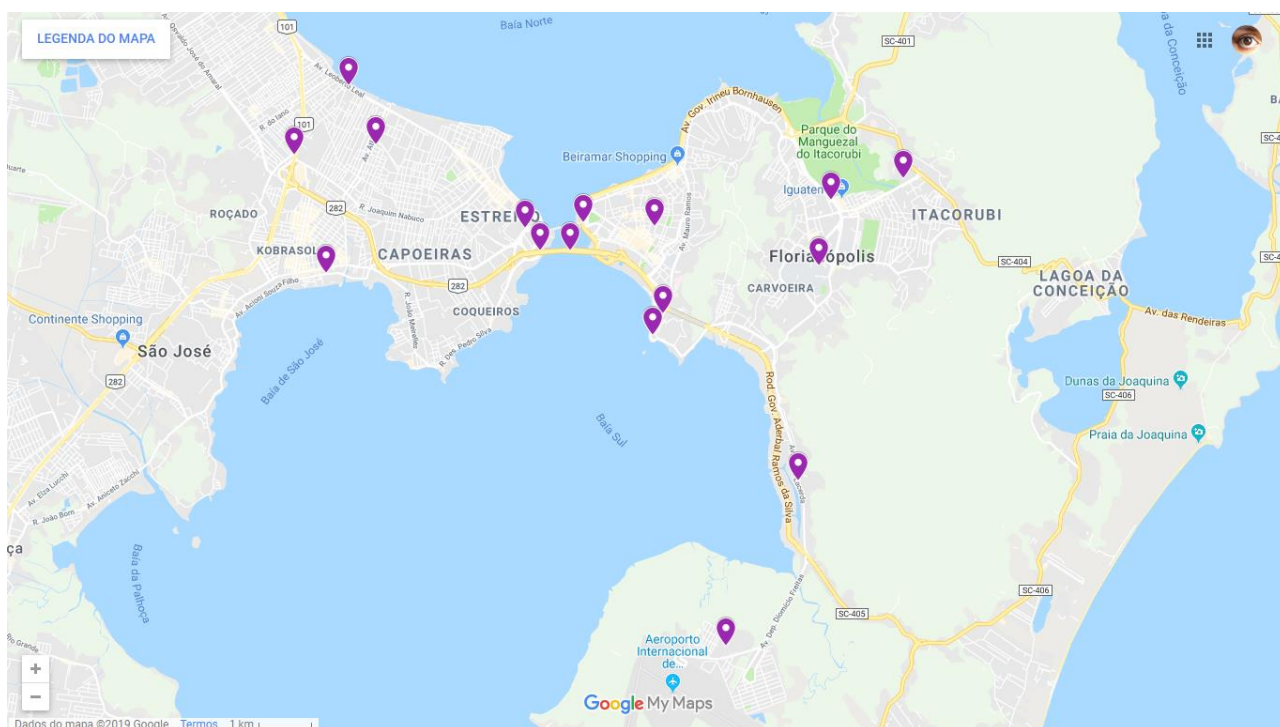
### Anexo 6 – Idem



Fonte: Disponível em:

<<https://drive.google.com/open?id=1VjpWkoIxAS16dp7BLgxbEzOb8HgpG9ST&usp=sharing>>

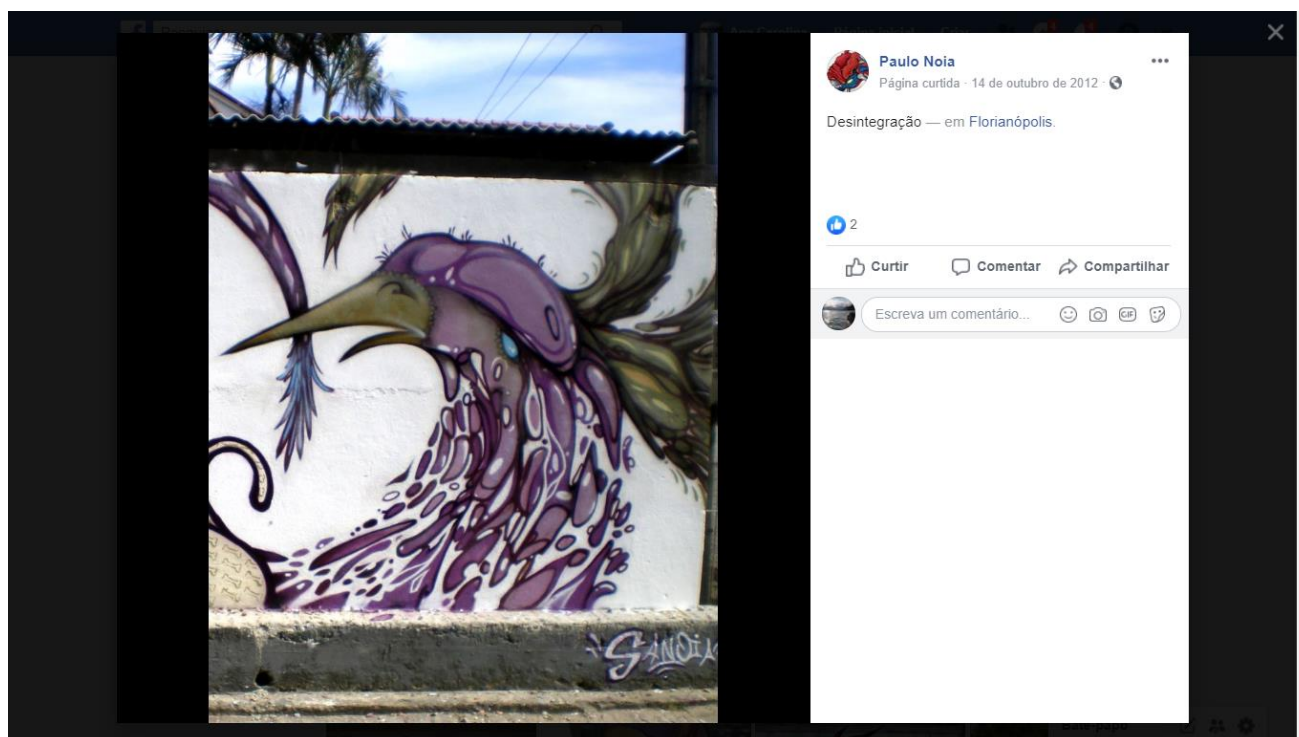
### Anexo 7 – Idem



Fonte: Disponível em:

<<https://drive.google.com/open?id=1VjpwKoIxAS16dp7BLgxbEzOb8HgpG9ST&usp=sharing>>

### Anexo 8 – Print de tela de uma publicação de Paulo Noia no Facebook



Fonte: Disponível em: < <https://www.facebook.com/paulonoiabestary/>>

## REFERÊNCIAS

ALMENDRA, Renata. **Entre cores e utopias: o grafite em Brasília e seus arredores**. Brasília: Letreria, 2017.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. 352 p. Tradução Roberto Raposo.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p.1-26, 1998. Quadrimestral. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 273 p. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro.

BERMAN, Marshall. Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Cia das letras, 1986.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2ª edição. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2003.

CAMPOS, Daniela Queiroz. **Entre o eucronimo e o anacronismo: percepções da imagem na coluna Garotas do Alceu**. 2014. 392 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Centro de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/129369?show=full>>. Acesso em: 10 maio 2019.

CAMPOS, Emerson César de; FALCÃO, Luiz Felipe; LOHN, Reinaldo Lindolfo. Tempos Saturados. In: CAMPOS, Emerson César de; FALCÃO, Luiz Felipe; LOHN, Reinaldo Lindolfo (Org.). **Florianópolis no Tempo Presente**. Florianópolis: Udesc e Dioesc, 2011. Cap. 14. p. 263-271.

CAMPOS, Ricardo. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. **Revista Famecos mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v. 19, n.2, pp. 543-566, maio/agosto 2012.

CAMPOS, Ricardo. **Porque Pintamos a Cidade?: Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano**. Lisboa: Fim de Século, 2010.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CANEVACCI, Massimo. Culturas eXtremas - Mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Tradução: Olmi, A. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CANTON, Kátia. **Temas da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARDOZO, Flávio José; MIGUEL, Salim. 13 Cascaes. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2008.

CASCAES, Franklin. Congresso bruxólico. In \_\_\_\_\_. O fantástico na Ilha de Santa Catarina. Florianópolis, UFSC, 1989.

CASTILLO GOMÉZ, António. “**Los muros tienen la palabra**”. Materiales para una História de los Graffitis. Valência 1997. (Separata p. 213-245).

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano: artes de fazer**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. Ephraim Ferreira Alves.

CHARTIER, Roger. (1990). **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa [Portugal]: Difel.

CHARTIER, Roger. **O mundo como Representação**. Estudos Avançados, vol. 5, nr. 11, jan/abr. 1991, p. 173-191.

DANIEL, Débora Mendes Bregue. **SE ESSA RUA FOSSE MINHA::** Espaços urbanos, políticas públicas e percursos de artistas de rua em Florianópolis (1989-2012). 2013. 111 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013. Disponível em: <[http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFF-2\\_ff917faec587b61421a8f05a75bc7fcb](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFF-2_ff917faec587b61421a8f05a75bc7fcb)>. Acesso em: 23 de novembro de 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: História del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015. 396 p. Tradução de Antonio Oviedo.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: 34, 2013. 360 p. Tradução de Paulo Neves

DOSSE, François. História do Tempo Presente e Historiografia. **Tempo & Argumento**. Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 5 – 22, jan/jun. 2012. Disponível em <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180304012012005/2014>>. Acesso em 27 de maio de 2017.

FERREIRA, Kennedy Piau. **Políticas públicas e sistema das artes: limites e possibilidades de uma ação institucional orientada para o desenvolvimento das artes visuais como crítica da cultura**. Londrina: Eduel, 2005. 181 p.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro, Graal, 1979.

GILROY, Paul. Identidade, Pertencimento e a Crítica da Similitude Pura. In: \_\_\_\_\_. Entre Campos. Nações, culturas e fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 2012. - (Coleção Primeiros Passos: 312) .

GLISSANT, Édouard. Teorias. In: GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Portugal: Porto Editora, 2011. p. 127-170.

GLOBO, O. Doria apaga grafites em avenida e cria polêmica em SP: Prefeitura está pintando de cinza murais feitos por 200 artistas em 2015. **O Globo**. Brasil, p. 1-1. 23 jan. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/doria-apaga-grafites-em-avenida-cria-polemica-em-sp-20815081>>. Acesso em: 05 jan. 2019

GRAD, Guilherme Freitas. **Arte pública e paisagem urbana de Florianópolis, SC, Brasil.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico. Programa de Pós-graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade. Florianópolis, SC, 2007.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** 15. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**/Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaraeira Lopes Louro - 11. ed. - Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa.** 3. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. 917 p.

HUYSEN, Andreas. Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. Museu de arte do Rio de Janeiro, 213 p. (ArteFíssil; 9). ISBN 9788578660897 (broch.).

JANOTTI, Maria de Lourdes. O livro Fontes históricas como fonte. In: Fontes históricas. PINSK, Carla Bassanezi (org). São Paulo: Contexto, 2005.

KNAUSS, Paulo. ARTE PÚBLICA E DIREITO À CIDADE: o encontro da arte com as favelas no Rio de Janeiro contemporâneo. Tempo & Argumento, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 17 – 29, jan/jun 2009.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo:** estudos sobre história. Com uma contribuição de Hans-Georg Gadamer. 2014.

LEME LOPES, André Pereira. Virada digital? Pesquisa histórica no ciberespaço. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 10, n. 24, p. 136 - 169, abr./jun. 2018.

LOHN, Reinaldo Lindolfo. **Pontes para o futuro:** relações de poder e cultura urbana Florianópolis, 1950 a 1970. 2002.

MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo; BORGES, Viviane Trindade (Org.). **Que história pública queremos?** São Paulo: Letra e Voz, 2018. 356 p.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade. O lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 32, n.94, junho 2017, p. 1-17.

MOREIRA JÚNIOR, Hélio Tadeu. **Entre a arte e o crime:** grafites em Florianópolis - SC (2000-2011).

OSTROWER, Fayga. **Universo da Arte.** Rio de Janeiro: Campus. 1983 p. 294.

PAULO, Paula Paiva. Avenida 23 de Maio terá oito espaços para grafites e desenhos 'velhos' serão apagados, diz Doria: Avenida 23 de Maio terá oito espaços para grafites e desenhos 'velhos' serão apagados, diz Doria. **G1: Globo.** São Paulo, p. 1-1. 14 jan. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/avenida-23-de-maio-tera-oito-espacos-para-grafites-e-desenhos-velhos-serao-apagados-diz-doria.ghtml>>. Acesso em: 05 fev. 2019.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite, pichação & Cia.** São Paulo: Annablume, 1994.

RINK, Anita. **GRAFFITI: INTERVENÇÃO URBANA E ARTE: APROPRIAÇÃO DOS ESPAÇOS URBANOS COM ARTE E SENSIBILIDADE.** Curitiba: Appris, 2013. 200 p.

ROUSSO, Henry. **A Última Catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo.** Rio de Janeiro: Fgv, 2016.

SILVEIRA, Marlon Fernando Goulart da. **Da pichação ao pós-grafite: a interferência estética na paisagem urbana.** Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Curso de Design, Florianópolis, 2006.

TEIVE, Gladys Mary Ghizoni; DALLABRIDA, Norberto. **A Escola da República: os grupos escolares e a modernização do ensino primário em Santa Catarina (1911-1918).** Campinas: Mercado das Letras, 2011.

TORRES, Natalia Pérez. **Grafite e patrimônio: tensões entre o efêmero e o permanente na intervenção do “armazém vieira” em Florianópolis, brasil.** Cadernos NAUI Vol. 3, n.4, jan - jun 2014.

VIEIRA, Jeferson; GOMES, Bianca Antonio. **O USO DA FOTOGRAFIA E DA EDIÇÃO DE IMAGENS COMO POSSIBILIDADE PARA A PRESERVAÇÃO DE OBRAS DE GRAFFITI DE PAULO NOIA.** 2018. 27 f. TCC (Graduação) - Curso de Produção Multimídia, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina, Palhoça, 2018.