



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisual e Publicidade
Projeto Experimental em Publicidade

HENRIQUE FERNANDES LUCIO

WYDERLOST

210 dias, 11 países e a volta aos muros em 7000 imagens

Brasília/DF
2013

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisual e Publicidade
Projeto Experimental em Publicidade

HENRIQUE FERNANDES LUCIO

WANDERLOST

210 dias, 11 países e a volta aos muros em 7000 imagens

Memória de Produto apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade.

Orientação: Wagner Antônio Rizzo e Selma Regina Oliveira

Brasília/DF

2013

HENRIQUE FERNANDES LUCIO

WANDERLOST

210 dias, 11 países e a volta aos muros em 7000 imagens

Memória de Produto apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade.

Orientação: Wagner Antônio Rizzo e Selma Regina Oliveira

Prof. Dr. Wagner Antônio Rizzo

(Orientador)

Faculdade de Comunicação (UnB)

Profa. Dra. Selma Regina de Oliveira

(Orientadora)

Faculdade de Comunicação (UnB)

Prof. Dr. Gustavo de Castro

Faculdade de Comunicação (UnB)

Profa. Dra. Fabíola Orlando Calazans

(Suplente)

Faculdade de Comunicação (UnB)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe, a quem também dedico este trabalho. Seu amor e seu apoio, fundamentais em todas as etapas da minha vida são o que me alicerçam meu caráter. Você está presente em todas as etapas desse processo, em mais de uma maneira. Agradeço também a compreensão e a paciência que à mim são direcionadas. Amo você.

Agradeço à minha família pelo apoio e pelo amor, em especial aos meus padrinhos.

Agradeço aos meus amigos, em especial à Luísa Bravo e aos meus queridos Muffins, todas as peças fundamentais na minha base emocional, que me apoiaram com palavras de incentivo, puxadas de orelha e opiniões sobre o produto final.

Ao amigo Carlos Alberto que, com sua experiência e seu conhecimento, foi tão importante para me dar a certeza sobre o que este trabalho se tornaria. Ao amigo e fotógrafo Fernando Andrade, por me dar a possibilidade de manusear pela primeira vez uma câmera profissional, e ajudar a despertar a paixão pela fotografia.

Agradeço aos queridos Wagner e Selma pelas aulas, pelos ensinamentos, pelas conversas, pelas orientações, pelas desorientações, pelos elogios, pelas críticas e, finalmente, pela inspiração e pela paciência.

Agradeço ao professor Gustavo de Castro por ter gentilmente aceitado participar da banca como examinador, e à professora Fabíola pela amizade e por ter aceitado a vaga de suplente na avaliação deste trabalho.

Agradeço ao Bruno Bernardes e à equipe da Galeria Ponto pelo espaço, pela qualidade do serviço de impressão, dicas e conversas sobre o processo de produção, tão valiosas para o enriquecimento e aprimoramento dessa fase final.

Agradeço ao Seu Edmilson, pelo cuidado e pelo serviço com as molduras.

Agradeço aos amigos Ana Luisa Quintas, Beatriz Ferraz, Dario Joffily, Eduarda Liu, Juliana Cristina e Otávio Andrade, pela assistência e pela mão de obra, fundamentais para a montagem da exposição.

Agradeço à Natália Valarini, por concordar em ser monitora desta exposição e acreditar no trabalho.

Agradeço ainda à todos os presentes na abertura da exposição, que me deram a última dose de confiança necessária para a apresentação dele frente à banca.

Por fim, agradeço aos artistas que realizam obras ilícitas diariamente nas paredes mundo afora, levando sua arte a novas dimensões e dando voz a um movimento tão instigante quanto o que trato aqui.

TOA OPA
A A A A
A A A A

-Carlos Ruiz Zafón em O Jogo do Anjo

RESUMO

O presente trabalho pretende descrever e pensar acerca do processo de concepção, produção e realização da exposição Wanderlost. Os conceitos e concepções sobre a reprodutibilidade da arte, o movimento do graffiti, a arte urbana, assim como as reflexões acerca do olhar e o flâneur, compõem o quadro referencial-teórico dessa memória e embasam o exercício criativo realizado pelo autor. Esta memória inclui o relato do processo e percurso da busca gráfica e fotográfica das obras de arte urbana em cidades do continente europeu.

Palavras-chave: Comunicação, Fotografia, Graffiti, Arte Urbana, Exposição.

ABSTRACT

This work wishes to describe and reflect such ideas as the ones involved in the conception, production and realization of the exhibition Wanderlost. Concepts and ideas such as the reproducibility of art, the graffiti movement, street art as well as reflections about the gaze and the flâneur make up the reference and theoretical base of this report to help and solidify the creative exercise produced by the author. This report includes descriptions about the graphic and photographic search of works of street art in european cities.

Keywords: Communication, Photography, Graffiti, Street Art, Exhibition.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Teste de cores de tinta spray Londres, 2012. Foto de Henrique Lucio	1
Figura 2: Colantes em placa ao lado do Parlamento Inglês. Londres, 2012 Foto de Henrique Lucio	2
Figura 3: Colante no corrimão da ponte <i>MichaelBrücke</i> . Berlim, 2013. Foto de Henrique Lucio	5
Figura 4: “ <i>Bombs</i> ” de estilo similar ao Wild Style. Berlim, 2013. Foto de Henrique Lucio	7
Figura 5: Colantes por cima de outros colantes. Berlim, 2012. Foto de Henrique Lucio	9
Figura 6: Detalhe de pintura na Rua de São Sebastião da Pedreira. Lisboa, 2012. Foto de Henrique Lucio	10
Figura 7: Stencils em janela de prédio abandonado. Faro, Portugal, 2012. Foto de Henrique Lucio	11
Figura 8: Um animal burguês depredado na <i>East Side Gallery</i> . Berlim, 2013. Foto de Henrique Lucio	12
Figura 9: Fonte em Lucerne, 2012. Foto de Henrique Lucio	13
Figura 10: Mural em prédio ocupado. Amsterdã, 2012. Foto de Henrique Lucio	14
Figura 11: Estátua de Carlos Magno em frente à Catedral de Notre Dame. Paris, 2012. Foto de Henrique Lucio	14
Figura 13: Rua da Madalena. Faro, Portugal, 2012. Foto de Henrique Lucio	15
Figura 12: Um dos sete painéis que, juntos, formam a GAU (Galeria de Arte Urbana), na Calçada da Glória. Lisboa, 2012. Foto de Henrique Lucio	15
Figura 14: Lixeira municipal com intervenção. Sevilha, Espanha, 2012. Foto de Henrique Lucio	16
Figura 15: Obra de EINE embaixo da linha do trem metropolitano. Londres, 2012. Foto de Henrique Lucio	16

Figura 17: <i>Haus Schwarzenberg</i> . Berlim, 2013. Foto de Henrique Lucio	17
Figura 16: Parede da viela de acesso à Casa de Giulietta. Verona, Itália, 2012. Foto de Henrique Lucio	17
Figura 19: Stencil em homenagem à Franz Kafka. Praga, 2013. Foto de Henrique Lucio	18
Figura 18: Obra de Banksy no exterior da Kunsthaus Taschelles. Berlim, 2013. Foto de Henrique Lucio	18
Figura 21: Exposição <i>Exit Through the Gift Shop</i> . Budapeste, 2013. Foto de Henrique Lucio	19
Figura 20: Margem do <i>Donaukanal</i> . Viena, 2013. Foto de Henrique Lucio	19
Figura 22: Obra de INVADER. Paris, 2012. Foto de Henrique Lucio	20
Figura 23: As fotos impressas coladas numa parede. Brasília, 2013. Foto de Henrique Lucio	21
Figura 24: O letreiro da exposição. Brasília, 2013. Foto de Natália Valarini	31
Figura 25: A exposição montada. Brasília, 2013. Foto de Natália Valarini	31
Figura 26: A exposição montada. Brasília, 2013. Foto de Natália Valarini	32
Figura 27: A exposição montada. Brasília, 2013. Foto de Henrique Lucio	32
Figuras 28 a 31: O KIT entregue aos professores da banca. Brasília, 2013. Fotos de Henrique Lucio	33

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. PROBLEMA DE PESQUISA	2
3. OBJETIVOS	3
4. METODOLOGIA	3
5. REFERENCIAL TEÓRICO	4
5.1 A REPRODUTIBILIDADE	5
5.2 <i>GRAFFITI</i> E A ARTE URBANA	6
5.3 O OLHAR	10
5.4 O <i>FLÂNEUR</i>	12
6. RELATO	13
6.1 INTERCÂMBIO	13
6.2 EDIÇÃO FOTOGRÁFICA	20
6.3 PROSPECCÇÃO DE GALERIAS	21
7. A EXPOSIÇÃO - WANDERLOST	23
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	24
9. REFERÊNCIAS	25
9.1 BIBLIOGRÁFICAS	25
9.2 FILMOGRÁFICAS	26
9.3 ONLINE	27
10. ANEXOS	28

1. INTRODUÇÃO



Figura 1: Teste de cores de tinta spray
Londres, 2012. Foto de Henrique Lucio

Meu interesse por arte vem desde a primeira infância. Tendo dois pais arquitetos que valorizavam tal tema, minha formação foi guiada de modo a sempre incluir os mais diversos tópicos e deixando que meus interesses me moldassem. Com a presença da internet em minha vida, cheguei ao conhecimento da Arte Urbana, movimento estético e politicamente muito instigante, que me

apresentou artistas incríveis como Banksy, Blu, Invader, e os brasileiros Os Gêmeos.

Ao viajar para Nova Iorque em 2011, algo que me chamou muito a atenção foi a forte presença desse movimento no local, que - à época eu não sabia - é o berço dos pioneiros do *graffiti* moderno. Lá entrei em contato com outros tantos movimentos artísticos e outras tantas referências visuais, porém nenhuma se provou tão arraigada nos meus subsequentes trabalhos quanto a Arte Urbana.

Em 2012, quando comecei a programar um intercâmbio para Portugal, onde passaria de 6 a 7 meses, me vi diante da necessidade de criação de uma proposta de trabalho final para a disciplina de Pré-Projeto em Publicidade e Propaganda, ministrada pela professora Christina Sêga. Surgiu, então a intenção de fazer um livro sobre Arte Urbana, que documentasse obras que eu encontrasse durante minha estada no continente europeu. A ideia não foi completamente desenvolvida antes da viagem acontecer, mas, definidos seu tema e seu meio - a fotografia -, a missão me foi passada, pelos meus orientadores: “Registra tudo. *Tags*, Assinaturas, Murais, Adesivos, Pixação, tira foto de detalhe, faz uns macros, pega as texturas, tudo. Quando você voltar, você pensa no que você faz, que você vai ter bastante material.”

210 dias, 22 cidades e 11 países depois, eu me vi com 6822 imagens em mãos e, devido a uma mudança de abordagem do projeto, sem saber o que fazer com elas. Foi necessário um árduo trabalho de seleção, edição, auto-conhecimento e análise para chegar às 19 imagens que serão expostas como resultado de um exercício criativo de junção do olhar gráfico e perdido daquele

garoto sem rumo que foi estudar fora do país com a poesia inerente a um trabalho fotográfico e suas implicações.

Posto isso, esta memória visa fundamentar e relatar o processo criativo que me levou à criação dessa exposição, analisando as bases teóricas que a fundamentam, e relatando os processos logísticos necessários para que ela se tornasse realidade.

2. PROBLEMA DE PESQUISA

No começo da formulação deste trabalho, antes da pesquisa imagética realizada, antes do intercâmbio, eu visualizava o continente europeu como amplamente aceitador do movimento da Arte Urbana. Imaginava suas ruas totalmente dominadas por arte em todas as esquinas, já que essa sempre foi uma imagem que tive da Europa: o velho continente, onde todos os grandes movimentos artísticos clássicos nasceram, onde se desenvolvem inúmeros outros, etc. Por ter esta representação na cabeça, decidi que um livro sobre a Arte Urbana nas cidades europeias, que explorasse a relação do velho com o novo, e a presença das pessoas no meio disso tudo seria muito interessante. Porém, a vivência durante o intercâmbio me refutou tal hipótese diariamente.

A presença de Arte Urbana não foi tão diferente quanto a que eu estava acostumado a ver em espaços familiares, como São Paulo, por exemplo. Sim, nos países europeus a arte urbana é mais democrática e difundida, porém enfrenta dificuldades assim como no Brasil. Em alguns locais, a Arte Urbana é “legalizada”, ou melhor dizendo, aceita. Isso ocorre, porém, somente em determinados pontos da cidade, ou em prédios específicos, sendo que, fora destes limites, intervenções artísticas são proibidas, podendo ser rapidamente apagadas ou retiradas. Sem contar, claro, lugares em que essas manifestações são completamente ilegais, como na Suíça, onde, inclusive, existe um projeto que busca registrá-las em sua curta vida (LOUREIRO, 2012).

Ao voltar para casa, com toda a pesquisa de imagens realizada, me vi na necessidade de



Figura 2: Colantes em placa ao lado do Parlamento Inglês.
Londres, 2012 Foto de Henrique Lucio

uma mudança de perspectiva no trabalho, já que a relação entre teoria e prática foi bastante díspare. Após leituras, reflexões, discussões e orientações, que serão elaboradas mais adiante, o suporte do livro foi considerado limitador, metamorfoseando-se em um exercício criativo, que pensasse a fotografia enquanto captura de uma arte que abraça o efêmero, e expor isso num contexto artístico de uma galeria de arte.

Daí nasceu *Wanderlost*, nome da exposição que se constitui do relato fotográfico de minha experiência de um intercâmbio acadêmico, enquanto entendia a diferença entre meus diferentes Olhares, como o Gráfico e o Fotográfico.

3. OBJETIVOS

Os objetivos deste trabalho baseiam-se em quatro palavras chave: Registrar, Exercitar, Refletir e Relatar. Eles se elaboram da seguinte forma:

Registrar manifestações de Arte Urbana como apropriação do espaço urbano. A partir disso **exercitar** a criatividade de modo a transformar esses registros em algo que se assemelhe a um trabalho de valor artístico, que faça **refletir** sobre a efemeridade da Arte Urbana e a sua relação com a captura e a reprodutibilidade do processo fotográfico. Por fim, **relatar** a experiência de pesquisa e de produção da exposição que resulta desse trabalho.

Penso em *Wanderlost* como uma exposição que traga uma reflexão sobre o que é o movimento da Arte Urbana, e onde se encontra a sua força, levando em conta o olhar do fotógrafo que o registra.

4. METODOLOGIA

Esta pesquisa se caracteriza como descritiva, já que busco expôr as características de um fenômeno (GIL, 2012 p. 28), utilizando-me de técnicas padronizadas de coleta de dados. Uso da indução para buscar conhecer a natureza de um fenômeno social, a Arte Urbana, e para isso, analiso qualitativamente sua presença nos ambientes em que passei através de dados levantados, no caso, as fotografias.

A análise empreendida é qualitativa ao passo que interpreto fenômenos e atribuo a eles significados, tendo o ambiente natural como fonte direta de coleta de dados e assumo, como pesquisador, o papel de instrumento-chave (OTANI, 2011. p. 37).

A metodologia utilizada durante o registro fotográfico foi bem simples. Durante o trajeto

que percorri durante a pesquisa, fotografava intervenções plásticas que me chamassem a atenção, nas quais eu reconhecesse um valor estético ou simbólico. Após a importação para o computador, classificava as fotos por cidade, bairro, e localização. As datas, também importantes, ficavam gravadas nos arquivos por definição.

5. REFERENCIAL TEÓRICO

O presente trabalho situa-se no campo da comunicação, da criatividade e da arte, ao passo que realizo um exercício criativo que busca construir uma narrativa, utilizando-me do registro de obras de Arte Urbana para tal fim.

Como é um trabalho que se utiliza da fotografia, precisei entendê-la enquanto meio e enquanto difusora de Obras de Arte na cultura de massa. Para tal, usei “A pequena história da fotografia” e “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica” de Walter Benjamin e a “Filosofia da Caixa Preta” de Vilém Flusser, no qual surgem os conceitos de Aura, reprodução técnica, imagem técnica, Ferramenta, Aparelho, etc.

Para estudar o *graffiti* e a Arte Urbana e compreender a história e a força desses movimentos que constituem o meu material de trabalho, utilizei o artigo de Nicholas Anden Riggle “*Street Art: The transfiguration of the commonplaces*”, os livros “*Street Artists, the complete guide*” de Eleanor Mathieson e Xavier Tapiès, “*Art in the Streets*”, catálogo de uma exposição organizada em 2011 por Jeffrey Deitch, Roger Gastman e Aaron Rose para o Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles e “*Out of Sight*”, do fotógrafo Jeremy Gibs, conhecido como ROMANYWG. Também foram utilizados os documentários “*Style Wars*”, de 1983, dirigido por Tony Silver, e “*Exit Through the Gift Shop*”, de 2010, dirigido por Banksy.

Mais à frente, dou um sobrevôo sobre o campo da filosofia, no qual entro em contato com as noções de Olhar, sob as perspectivas de Marilena Chauí, Alfredo Bosi, Sérgio Cardoso e Nelson Brissac Peixoto, expostas em ensaios compilados no livro “O Olhar”, de 1988. Utilizo o conceito do Olhar juntamente aos conceitos de Flusser estudados acima para compreender o Olhar Gráfico que possuo e pratico no meu cotidiano e nessas fotos, entender o que me levou a fotografar o que fotografei e que esteve presente na seleção de imagens deste trabalho.

Por fim, estudo o conceito de *Flâneur*, também de Walter Benjamin, enquanto conceito utilizado inconscientemente por mim durante a pesquisa, e que proponho ao espectador da exposição.

5.1 A REPRODUTIBILIDADE

Como é observado por Benjamin no começo de seu ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, a reprodução da arte nunca foi algo impossível, já que qualquer coisa feita pelo homem pode ser reproduzida por seu igual (2012, p.13). Ele dá o exemplo de discípulos que, para exercitarem a arte que estão aprendendo, reproduzem os trabalhos de grandes



Figura 3: Colante no corrimão da ponte *MichaelBrücke*.
Berlim, 2013. Foto de Henrique Lucio

mestres. Essas reproduções, no entanto, sempre são distinguíveis dos seus originais por suas imperfeições, que são características do trabalho artesanal. Por outro lado, a reprodução **técnica** se utiliza de instrumentos, aparelhos e técnicas que lhe dão condições de emular com perfeição o objeto original.

A fotografia surge como uma das possibilidades de reprodução técnica. Benjamin argumenta que a partir do seu surgimento, e seu consequente uso para a reprodução de Obras de Arte, perde-se o valor do ‘aqui e agora’ destas últimas. Sua autenticidade, sua história, sua Aura, fica prejudicada. Diz ele ainda:

A técnica da reprodução, assim se pode formular de modo geral, destaca o reproduzido da esfera da tradição. Na medida que multiplica a reprodução, coloca no lugar de sua ocorrência única sua ocorrência em massa. E, na medida em que permite à reprodução ir ao encontro daquele que a recebe em sua respectiva situação, atualiza o reproduzido. (2012, p. 23)

O que Benjamin quer dizer é que, antes da fotografia, o valor de uma obra de arte era precedido pela sua presença junto ao espectador, afirmando a sua posição como testemunha do ato artístico, da história do objeto. Porém, com a possibilidade de reprodução técnica, o alcance de uma obra é extraordinariamente aumentado. Flusser também discorre sobre o assunto em “A filosofia da caixa preta”: “A vantagem [das representações fotográficas] é permitir que se vejam

as cenas inacessíveis e preservar as passageiras.” (2011, p.58)

Segundo Flusser, as imagens¹ agem como a mediação entre o homem e o mundo - como biombos que filtram a realidade, mostrando um número infinito de coisas ao mesmo tempo em que esconde outras tantas-, dando-lhe ferramentas para aquele orientar-se neste. Entretanto, uma imagem técnica é produzida por um agente humano e por um aparelho que ele manipula, havendo uma “inversão do vetor da significação: não o significado, mas o significante é a realidade” (2011, p.54). Ou seja, o que Flusser defende é que, no mundo pós-industrial, substituímos a realidade pela fotografia, sendo que, antes de serem fotografadas, as situações não passariam de virtualidades.

Quando usamos imagens técnicas para significar a fotografia, e estas agem como a mediação entre o homem e a realidade, que aqui assume a forma da Obra de Arte, somos capazes de entender a “crise da Aura” de Benjamin, já que “(...) a aura está vinculada ao seu aqui e agora. não há cópia dela.” (BENJAMIN, 2012, p.69) Porém a difusão das Obras de Arte é essencial para a Cultura de Massa. O próprio autor reconhece isso, e Flusser concorda com ele ao reconhecer que, para esta, a reprodução daquela se torna a própria Obra de Arte:

‘Trazer para mais próximo’ de si as coisas é igualmente um desejo apaixonado das massas de hoje, como o é a tendência desta[s] de suplantar o caráter único de cada fato por meio da recepção de sua reprodução. (*ibidem*, p.29)

A distribuição da Obra de Arte através da fotografia - a qual também é distuíbúida através da internet nos últimos anos - pode ser relacionada ao surgimento e à popularização de muitos movimentos artísticos, principalmente os contemporâneos, como o *Graffiti* e a Arte Urbana.

5.2 GRAFFITI E A ARTE URBANA

O *graffiti* é definido como “*writing or drawings scribbled, scratched, or sprayed illicitly on a wall or other surface in a public place*”² (OXFORD, 2013a) de forma ilegal. Sua origem remonta ao mundo antigo, havendo exemplos documentados na Grécia antiga, no antigo Egito e em Pompéia (DEITCH; GASTMAN; ROSE, 2011, p.20), porém ele somente passa a ser reconhecido como um movimento de contra-cultura a partir dos anos 70, quando surgem os estilos

¹“Superfície significativa[s] na[s] qua[is] as ideias se interrelacionam magicamente.” (FLUSSER, 2011, p.18)

² Em tradução livre: “escritos ou desenhos realizados, arranhados ou pintados sobre uma parede ou outra superfície pública.”

conhecidos como *Wildstyle*, em Nova Iorque e *Cholo*, em Los Angeles.

O *Wildstyle* pode ser reconhecido como o grande estopim para a explosão do movimento do *graffiti*, que acontece nos anos 70 e 80. *Tags*³, *Throw-ups*⁴ e *Bombs*⁵ muito coloridas e elaboradas passaram ser vistas em metrô por toda a cidade de Nova Iorque, incomodando



Figura 4: “Bombs” de estilo similar ao Wild Style.
Berlim, 2013. Foto de Henrique Lucio

a muitos, e agradando a tantos outros. Essa popularização do movimento se dá concomitantemente aos movimentos do Rap e do Break Dancing (*ibidem*, p.10). Em *Style Wars*, documentário de 1983 de Tony Silver e Henry Chalfant, o narrador nos dá a seguinte relação: “*Graffiti is the written word. There is the spoken word of rap music and then there’s the acrobatic body language of dances like breaking*”⁶ (*STYLE... 1983*).

Seus integrantes são, em grande parte, jovens negros, moradores das periferias, marginalizados pela sociedade, que buscam uma forma de ser lembrados, assinando seus nomes por toda a cidade. Aos seis minutos de filme, um dos entrevistados discute com a mãe em frente à câmera:

- It’s a matter of bombing, knowing that I can do it. Every time I get into a train, almost every day I see my name. I say, ‘Yeah, you know it. I was there, I bombed it.’ It’s for me. It’s not for nobody else to see. I don’t care-- I don’t care about nobody else seeing it, or the fact if they can read it or not. It’s for me and other graffiti writers, that we can read it. These other people who don’t write, they’re

3 Assinaturas estilizadas. Também conhecidas no Brasil como Píxo, a tag é geralmente feita numa só cor, e pode ser realizada tanto com uma lata de tinta como com uma caneta, seja ela fina ou grossa.

4 Píxo mais elaborado, ainda, basicamente, é de uma cor só, porém com maior dimensão.

5 Assinatura tipográfica com elementos artísticos, que demanda mais tempo do artista. Costuma ser feita em várias cores. Muito encontrada em zonas urbanas com maiores superfícies livres, e, à época, em trens metropolitanos.

6 Em tradução livre: “O Graffiti é a palavra escrita. Existe a palavra falada, no Rap e então existe a linguagem corporal acrobática de danças como o Break.”

*excluded. I don't care about them, you know? They don't matter to me. It's for us.*⁷ (ibidem)

Com a ascendência de grafiteiros como Blek Le Rat, o primeiro grande stencilista (MATHIESON; TÀPIES, 2012, p. 26), e a migração e popularização do graffiti no *Rock and Roll*, o movimento ganhou sua voz irônica e constestadora, passando a pensar não mais só para dentro de si mesmo, buscando também passar mensagens e se fazer ouvir pela sociedade.

A presença do *graffiti* em galerias de arte deve muito à influência da Pop Art e ao trabalho de Keith Haring e de sua Pop Shop, loja onde ele vendia seus trabalhos, que até aquele ponto eram encontrados apenas na rua (GRUEN; LEONZINI, 2003, p.3). São desse período as primeiras exposições em galerias dessa nova forma de arte, como a “*New York, New Wave*”, promovida pelo *Museum of Modern Art (MoMA)*, de Nova Iorque, em 1981 (MOMA, 2013).

Importante ressaltar que movimentos populares como o *graffiti* não passam batido aos olhos dos publicitários e das grandes marcas, que vêem neles uma possibilidade de ganhar “crédito” com as novas gerações, de falar mais proximamente com seu público. A IBM foi uma das primeiras marcas - embora tardiamente - a utilizar não apenas a estética do *graffiti*, mas o próprio meio como uma maneira de publicidade. Em 2001, a marca lançou uma campanha polêmica, que utilizava pinturas nas calçadas de Nova Iorque e San Francisco. Polêmica, pois alguns artistas contratados para espalhar a campanha pela cidade foram presos, e a empresa condenada a pagar uma multa às cidades, pois a prática ainda era ilegal (NICCOLAI, 2001).

Enquanto a primeira explosão do *graffiti* se deu em 1980, é por volta de 2001 que o *graffiti* tem sua segunda insurgência de popularidade, com o crescimento de nomes como Banksy e Shepard Fairey. Este último, responsável pela campanha HOPE de Barack Obama durante as eleições de 2008, entre outras obras famosas, conseguiu também uma maneira de lucrar com seus trabalhos, imprimindo seu estilo em algumas campanhas de marcas como Netscape e Pepsi (MATHIESON; TÀPIES, 2012, p. 86).

Em algum momento entre a “primeira explosão” e a comercialização bem sucedida dessa nova forma de Arte, uma vertente do *graffiti* se transmuta em algo chamado comumente de *Street Art*, ou Arte Urbana/Arte de Rua:

7 Em tradução livre: “- É uma questão de deixar a minha marca, de saber que eu posso. Toda vez que eu entro num trem, quase todo dia eu vejo o meu nome. Eu digo ‘É, isso aí. Eu estive lá, eu deixei a minha marca’. É para mim. Não é pra ninguém mais ver. Eu não me importo-- Eu não ligo se as pessoas vão ver ou não, ou se elas vão conseguir ler. É para mim e outros grafiteiros, que nós consigamos ler. Essas outras pessoas que não grafitam, elas ficam excluídas. Eu não ligo pra elas, sabe? Elas não importam. É para a gente.”

From graffiti's spare rib grew a prettier, younger sister baptized Street Art. Its common DNA with graffiti includes its use of public walls, often annexed without permission and a tendency to appeal to the maverick spirit and the outsider. Street art found an audience, it found a market and it moved into the indoor warmth of art galleries.⁸
(ROMANYWG; STUART; POTTER, 2011)

Definir a *street art* e tentar precisar em que momento da história do *graffiti* este se transforma de: (a) uma manifestação que acontece nas ruas, é levada a galerias e elevada ao status de arte; para: (b) uma arte que acontece nas ruas e é assim reconhecida em si mesma; é uma tarefa que poucos autores se propõem a realizar. Dentre eles, Nicholas Alden Riggle define a Arte de Rua em seu artigo



Figura 5: Colantes por cima de outros colantes.
Berlim, 2012. Foto de Henrique Lucio

“*Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces*” como:

...all and only those artworks whose use of the street is essential to their meaning. The street can be used as a physical part of the work, or it can be the work's proper context. In using the street, the artist must incur a commitment to the ephemerality of the artwork, which relinquishes any claim on the work's integrity. A public space is the street only if it is the object of a certain constellation of practical attitudes, including the belief that the space is primarily for the public.⁹ (2010, p.255)

8 Em tradução livre: “Da costela do graffiti nasceu sua irmã mais nova e mais bonita, batizada de Arte Urbana. Seu DNA partilhado com o *graffiti* incluem o seu uso de paredes públicas, comumente usadas sem permissão e uma tendência para apelar aos espíritos dissidentes e aos renegados. A arte urbana encontrou uma audiência, encontrou um mercado, e se mudou para o conforto interno das galerias de arte.”

9 Em tradução livre: “...todas e somente as obras de arte cujo uso da rua é essencial ao seu significado. A rua pode ser utilizada como integrante física do trabalho, ou pode ser o contexto original da obra. Ao usar a rua, o artista deve comprometer-se com a efemeridade do trabalho, renunciando qualquer pretensão sobre a integridade da obra. Um espaço público é a rua somente se este é objeto de uma certa constelação de atitudes práticas, incluindo a noção de que o espaço é em primeira instância destinado ao público.”

Apesar de Riggle definir o artista urbano como comprometido com a efemeridade do trabalho, o papel da fotografia sempre foi importante para que os trabalhos fossem eternizados. Mesmo que se pinte a parede, a obra sobrevive nas fotografias. Dessa relação surge outra questão, a do fotógrafo enquanto possuidor do Olhar Fotográfico, que influencia o recorte que ele faz da realidade à sua frente.

5.3 O OLHAR

Os psicólogos da percepção são unânimes em afirmar que a maioria absoluta das informações que o homem moderno recebe lhe vem por imagens. O homem de hoje é um ser predominantemente visual. Alguns chegam até à exatidão do número: oitenta por cento dos estímulos seriam visuais. (BOSI, In: NOVAES, 1988, p. 65)



Figura 6: Detalhe de pintura na Rua de São Sebastião da Pedreira.
Lisboa, 2012. Foto de Henrique Lucio

Na contemporaneidade, vivemos num mundo composto de imagens, e, por sermos seres pensantes, conseguimos escolher nosso grau de envolvimento com estas. Temos a opção de apenas vê-las, descartando-as após o ato, ou olhá-las, contemplá-las, exercitar o nosso Olhar.

O Olhar se distingue da visão por estar intrínseco nele o ato do pensar. Enquanto que, no ato de ver, o vidente possui uma “certa discrição e passividade ou, ao menos, alguma reserva” (CARDOSO, In: NOVAES, 1988, p. 348), o ato de olhar “perscuta e investiga, indaga a partir e além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de ‘ver de novo’ (ou ver o novo) como intento de ‘olhar bem’” (*ibidem*). O olhar então “é sempre direcionado e atento, tenso e alerta no seu impulso inquiridor” (*ibidem*). O olhar atento nos domina, governa, dirige e medita (CHAUÍ, In: NOVAES, 1988, p.37), nos envolve com o que olhamos, criando uma ligação espiritual do intelecto - o sujeito do ato de olhar - com o objeto.

O olhar pode apalpar as coisas, pousa sobre elas e entra nelas, porém não se apropria. O olhar “resume” e ultrapassa os demais sentidos quando pode chegar ao objeto e voltar, sem alterações materiais. (*ibidem*, p. 40)

Dessa forma, temos que: **ver** seria enxergar com os olhos, enquanto **olhar** seria enxergar com o espírito. Estudar o Olhar requer compreender suas particularidades e suas diferentes espécies. Nesta pesquisa, trabalhei com os Olhares do Estrangeiro e do Fotógrafo, além do Olhar Gráfico, que defino agora:

Nelson Brissac Peixoto, ao estudar o Olhar do Estrangeiro, nos expõe o mundo pós-moderno: dominado por imagens, onde estas se fundem, se tornando indistinguíveis, onde “a banalização e a descartabilidade das coisas e imagens foi levada ao extremo” (PEIXOTO, In: NOVAES, 1988. p. 362), acarretando uma perda de sentido das imagens que constituíam nossa identidade de lugar. O autor levanta esta modelidade de Olhar como a alternativa para o resgate dessa mitologia:



Figura 7: Stencils em janela de prédio abandonado. Faro, Portugal, 2012. Foto de Henrique Lucio

[o estrangeiro é] aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os outros lá estão não podem mais perceber. (...) Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. Todo um programa se se delineia aí: livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes. Contar histórias simples, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são. (PEIXOTO, In: NOVAES, 1988. p. 363)

O Olhar Estrangeiro, então, é o Olhar de fora, que busca novidades, e, no processo de apreendê-las, ressignifica o que recebe, sendo ele isento da ciência de uma mitologia

pré-existente. Se caracteriza pela sua voracidade e seu fascínio.

O Olhar Fotográfico é citado em alguns dos artigos do livro do Olhar, mas nunca realmente definido. Partindo de Benjamin, para quem “O pintor observa, no seu trabalho, uma distância natural para com aquilo que é dado, o operador de câmera, ao contrário, penetra profundamente no tecido” (2012, p. 89), podemos pensar o Olhar Fotográfico como o olhar que enxerga a luz e seus desenhos, se utilizando de um aparelho para vencer a passagem inexorável do tempo. Este olhar se contrapõe à visão pós-industrial de Flusser, para quem a fotografia é apenas uma maneira de se atingir as potencialidades do aparelho. Aqui, o aparelho serve ao homem para fixar o momento em um meio físico.

Por último, então, teríamos o Olhar Gráfico, conceito original surgido dentre as reuniões de orientação para este trabalho, que seria um olhar treinado pelo Design Gráfico para entender o mundo como linhas, cores, formas, volumes, etc. O Olhar Gráfico entende o mundo como uma gama de conceitos e ideias, postas em prática de maneira formal para servir à comunicação. Sua relação é antagônica, mas ao mesmo tempo complementar ao Olhar Fotográfico. Enquanto o Olhar Fotográfico usa da luz para a construção das imagens que, por sua vez, constroem a realidade (PEIXOTO, In: NOVAES, 1988. p. 362), o Gráfico a constrói a partir de formas.

5.4 O FLÂNEUR



Figura 8: Um animal burguês depredado na *East Side Gallery*.
Berlim, 2013. Foto de Henrique Lucio

A figura do *Flâneur* surge na literatura francesa do século XIX como o retrato de um personagem urbano tipicamente parisiense da era moderna: o burguês que, ao ter muito tempo em mãos, desperdiça-o ao andar sem rumo pela cidade, passeando e observando todas as suas complexidades: suas pessoas, seus prédios, suas lojas, suas passagens. Ele é caracterizado por sua

relação íntima com a cidade, conhecendo todos os becos, todas as vielas, ele é um explorador urbano, um “botânico do asfalto”, como diz Benjamin (1989), que o estudou a partir da literatura de Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe. Ainda sobre a sua relação com a cidade, Massagli nos diz:

A cidade é o templo do *Flâneur*, o espaço sagrado de suas perambulações. Nela ele se depara com sua contradição: unidade na multiplicidade, tensão na indiferença, sentir-se sozinho em meio a seus semelhantes. (MASSAGLI, 2008)

Assim, temos que o *Flâneur* aproveita-se da massa para conseguir a sua privacidade, usando-a como um véu para esconder-se, mantendo-se incógnito e livre do julgamento alheio. Ele utiliza a cidade como seu objeto de estudo, fazendo uso do Olhar para transformar o centro urbano e seus habitantes em um espaço a ser investigado, “uma floresta de signos a serem decodificados – em suma, um texto” (*ibidem*). Sua prática, a *flânerie*, então surge como maneira de apreender e representar o espaço urbano, em que o *Flâneur* reinventa a cidade a cada vez que se aventura por suas ruas, utilizando-se de seu próprio ritmo para isolar-se em meio à massa.

Estes conceitos de *Flâneur* e *Flânerie* se juntariam ao conceito do Olhar do Estrangeiro para posterior entendimento de minha relação com o continente europeu durante meu intercâmbio.

6. RELATO

6.1 INTERCÂMBIO

Minha viagem começou no dia 15 de Agosto de 2012, saindo de Brasília para Lisboa, onde passei seis horas e parti para Zurique, na Suíça. Nessas primeiras horas em Lisboa tive a chance de tomar alguns choques iniciais, graças aos primeiros passos em solo europeu, o primeiro sotaque diferente e a primeira grande obra de arte urbana num prédio abandonado, nomeadamente, o mural d’Os Gêmeos na Avenida Fontes Pereira de Melo.



Figura 9: Fonte em Lucerne, 2012. Foto de Henrique Lucio

Nos lugares onde passei na Suíça não encontrei muitas ocorrências de Arte Urbana, que, uma pesquisa posterior me esclareceria, é proibida em algumas cidades. A obra que é realizada sobre uma parede é apagada, com frequência, no mesmo dia. Fato exemplificador disso é que, dentre as primeiras seleções realizadas entre as fotografias, a única que se encaixaria num projeto inicial seria um pixo em uma fonte em Lucerne, que diz apenas “Kony”, em referência a uma campanha social mundial de 2012.



Figura 10: Mural em prédio ocupado.
Amsterdam, 2012. Foto de Henrique Lucio

tempo. Artistas se aproveitavam disso e usavam as paredes para praticar sua arte nas paredes, e, não tendo o prédio cuidados regulares, as obras ficam mais tempo expostas.

Em Paris, a presença de arte urbana é bastante difundida, principalmente em bairros considerados boêmios, como o *Le Marais e Montmartre*, mas não se limita a eles. Achei intervenções diversas, como esculturas pregadas em paredes, colantes, cartazes, *stencils*, *graffitis* e, inclusive, a única ocorrência do que pensava ser uma constante no continente:

a convivência do novo junto ao antigo, com um *paste-up*¹¹ realizado na Estátua de Carlos Magno localizada em frente à Catedral de Notre-Dame. Na cidade são muito frequentes os ladrilhos de Invader, artista que cola mosaicos de azulejo por todo o mundo, que inclusive tem um livro publicado sobre a cidade, onde mapeia mais de mil obras suas.



Figura 11: Estátua de Carlos Magno em frente à Catedral de Notre Dame.
Paris, 2012. Foto de Henrique Lucio

10 “...*setting up camp on a parcel of land or moving into an abandoned or unused dwelling.*” (CLARK, 2008)
Em tradução livre: “...ocupar terra ou mudar-se para um local abandonado ou sem uso.”

11 Folha de papel fixada sobre uma superfície com cola ou alguma outra substância adesiva. Se difere de um cartaz por ter, frequentemente, um corte especial.

De volta a Lisboa, pude ter um contato mais proveitoso com a cidade e seu cenário artístico efervescente, com murais de Blu, Os Gêmeos, Ivo M., entre outros. A cidade, muito impactada pela recente crise europeia, recebeu incentivos do governo para se tornar um pólo de Arte Urbana. Os artistas, tomando proveito disso, fazem obras in-críveis em prédios abandonados e espaços destinados especial-



Figura 12: Um dos sete painéis que, juntos, formam a GAU (Galeria de Arte Urbana), na Calçada da Glória. Lisboa, 2012.

Foto de Henrique Lucio

mente à prática. A Avenida Fontes Pereira de Melo, as lixeiras públicas, painéis na Calçada da Glória e a LXFactory, uma antiga fábrica têxtil, reutilizada hoje como espaço destinado à lojas e escritórios, são algumas áreas que abraçaram a expressão urbana e funcionam como chamariz ao público interessado.

No interior de Portugal, em cidades como Faro, Olhão, Évora e Albufeira, a situação é levemente diferente. A Arte Urbana, aqui, está mais presente em áreas marginais das cidades, perto de zonas boêmias, em pequenos becos perto dos centros, e com muitas ocorrências de obras pequenas e simples. As obras monumentais, como grandes murais, acabam sendo mais

comuns nas cidades grandes.



Figura 13: Rua da Madalena.

Faro, Portugal, 2012. Foto de Henrique Lucio

Após essas viagens, um mês após minha saída do Brasil, me fixei em Faro, cidade litorânea do sul de Portugal, capital da região algarvia do país e sede da Universidade do Algarve, onde estudaria durante os próximos 6 meses. Faro é uma cidade pacata, de cinquenta mil habitantes, possuidora de um ritmo de vida bem diferente do qual estava

acostumado em Brasília. Eventualmente, dada a oportunidade, eu viajava para outros países da Europa, onde continuei minha busca por novas e diferentes formas de intervenção.

A Espanha, para onde fui em três ocasiões, é um país que nunca se opôs fortemente à Arte Urbana e ao *Graffiti*, sendo que algumas cidades, como Barcelona, inclusive incentivaram os movimentos em seus primeiros passos (MATHIESON; TÀPIES, 2012, p.7). Apesar disso,



Figura 14: Lixeira municipal com intervenção. Sevilha, Espanha, 2012. Foto de Henrique Lucio

Em outubro, tive a chance de ir a Londres, capital da Inglaterra, cidade bastante setorizada, fruto de uma urbanização historicamente desigual, dividida em diversos distritos. Esta divisão, com prefeituras independentes para cada um dos distritos, resulta em diferentes políticas públicas, o que se reflete na presença desigual da Arte Urbana. Seus distritos ‘criativos’ são muito bem demarcados, e a liberdade de expressão artística, neles, é muito maior. Artistas como EINE, mais conhecido por seus desenhos tipográficos gigantes nas portas metálicas de lojas do comércio local, e Stik, criador de inúmeros personagens estilo “palito” surgiram na cidade.



Figura 15: Obra de EINE embaixo da linha do trem metropolitano. Londres, 2012. Foto de Henrique Lucio

revedo minhas fotos hoje, percebo que encontrei poucas obras expressivas nas cidades em que visitei. Dentre as intervenções registradas, as mais comuns foram as grandes lixeiras municipais, que, assim como em Portugal, tornaram-se telas em branco para artistas engajados com a revitalização das cidades, em projetos apoiados pelo governo (FEIJO, 2011).

distritos ‘criativos’ são muito bem demarcados, e a liberdade de expressão artística, neles, é muito maior. Artistas como EINE, mais conhecido por seus desenhos tipográficos gigantes nas portas metálicas de lojas do comércio local, e Stik, criador de inúmeros personagens estilo “palito” surgiram na cidade.

No começo de dezembro, quando visitei a Itália, encontrei,

em grande parte, intervenções artísticas em lugares mais “marginais”. Em Milão, os lugares com maior incidência de Arte Urbana eram os vagões do metrô - algo remanescente do começo do movimento, talvez? - e na área atrás da Basílica de San Lorenzo, destinada a moradias populares. Em Veneza e Verona, cidades de escala menor que Milão, cheias de pequenas ruas



Figura 16: Parede da viela de acesso à Casa de Giulietta.
Verona, Itália, 2012. Foto de Henrique Lucio

labirínticas, encontrei obras mais simples, de traços lineares. Algo que me chamou a atenção foi que, aqui, alguns lugares, com o passar do tempo, foram instituídos como passíveis de intervenção, como a Casa de Giulietta, em Verona, onde, na estreita viela que dá acesso ao famoso balcão eternizado por Shakespeare, apaixonados declaram amor eterno ao escrever seus nomes nas paredes de um lado, e, do outro chicletes são colados por turistas que assinam seus nomes.

Em dezembro de 2012 e fevereiro de 2013, fui a Berlim, da segunda vez para estudar alemão, onde fiquei morando durante a duração do curso. A cidade alemã, que sozinha constitui quase 20% do total de fotos tiradas nesses 7 meses, é a cidade onde também passei mais tempo,



Figura 17: Haus Schwarzenberg.
Berlim, 2013. Foto de Henrique Lucio

fora meu tempo de moradia em Faro. 40 dias na antiga capital do Terceiro Reich me botaram em contato com muitos locais efervescentes da cultura *underground* (*underground*, porém amigável a *expat's*, os estrangeiros que fixam moradia em Berlim e não necessariamente dominam o alemão, que correspondem a 14% da população local (SCHULTE-PEEVERS, 2011, p.36)).

Dentre estes lugares, os mais notáveis são: a *Kunsthau Taschelles*, a *Haus Schwarzenberg*, o atual bairro “boêmio” *Kreuzberg* e a *East Side Gallery*, maior trecho do Muro de Berlim ainda de pé, que constitui a maior galeria de arte ao ar livre do mundo, com quase um quilômetro e meio de extensão (*ibidem*, p.149). Acho importante



Figura 18: Obra de Banksy no exterior da *Kunsthau Taschelles*.
Berlim, 2013. Foto de Henrique Lucio

relatar brevemente a história da *Kunsthau Tachelles*, que foi por muitos anos o principal centro de Arte *Underground* de Berlim. O prédio, que já foi uma loja de departamentos e um quartel general nazista, foi ocupado por artistas *underground* após a queda do Muro, que lá permaneceram até o meio de 2012, quando os novos donos legais do terreno conseguiram fazer um acordo com os ocupantes depois de anos de trâmites legais e duas mudanças de propriedade (BEDNARZ, 2012). O prédio, hoje, encontra-se fechado e abandonado, aguardando demolição.

Mais à leste, Praga, Viena e Budapeste são três cidades que deixaram marcas bastante contrastantes em minhas memórias. Tão perto umas das outras - uma média de três horas de viagem de trem -, porém tão diferentes entre si, as três cidades gozam de muitas particularidades interessantes.



Figura 19: Stencil em homenagem à Franz Kafka.
Praga, 2013. Foto de Henrique Lucio

A primeira, capital da República Tcheca, cidade de influências góticas, onde nasceu e está enterrado Franz Kafka, foi uma cidade que não consegui muito bem decifrar, com muitos enigmas seculares, e uma cultura excessivamente exótica. Integrante da cortina de ferro entre 1949 e 1989 (WILSON, 2011, p.27-28), a República Tcheca foi bastante explorada pelo

comunismo, cuja estética ainda hoje influencia os artistas provenientes de lá. O uso de *tags* predomina no panorama urbano da cidade, havendo poucos *stencils*¹² e *paste-ups*.

Já Viena, uma cidade que, por outro lado, sempre gozou de estabilidade financeira, as ocorrências de intervenções urbanas são, à primeira vista, pouco presentes. O povo austríaco passa uma imagem sisuda e austera, dando a impressão de ser pouco receptivo a esse tipo de movimento artístico. Uma surpresa, então, se dá ao cruzar o *Donaukanal*, antigo braço principal do rio Danúbio, e ver suas margens recobertas de grandes murais de artistas locais.



Figura 20: Margem do *Donaukanal*. Viena, 2013. Foto de Henrique Lucio

Budapeste, também uma cidade que ficou por muito tempo sob o regime comunista, foi onde tive a oportunidade de visitar uma exposição de Arte Urbana no Múcksarnok Kunsthalle - em tradução livre, “galeria mercado de arte”, museu de arte contemporânea-, curada por Banksy com a presença de artistas como BASKY Collective, Botor, Miss KK, entre outros. Nesta exposição,



Figura 21: Exposição *Exit Through the Gift Shop*. Budapeste, 2013. Foto de Henrique Lucio

era exibido o documentário “*Exit through the gift shop*”, dirigido por Banksy, além de algumas fotos de trabalhos presentes em seu livro “*Wall & Piece*”. O programa da exposição incluía saraus de poesia e *workshops* para crianças, entretanto, o grande chamariz da exposição eram os trabalhos dos outros colaboradores, aos quais foram dadas algumas salas dentro do museu para livre utilização

12 Pintura feita tendo como base uma forma, onde o que se deseja que fique ficará na parede é cortado, deixando o produto final vazado.

de suas paredes. Esse evento, posto que ocorrido antes do aprofundamento de minha fundamentação teórica para o presente trabalho, foi o que me fez começar a refletir a metamorfose do papel da Arte Urbana quando esta é transposta para dentro de um ambiente controlado, onde se percebe que o artista pode ter mais liberdade e calma para realizar seu trabalho. Essa reflexão, também presente no *making of* da II Bienal de *Graffiti* de São Paulo (CARNEIRO, 2013), se encontra na espinha dorsal deste trabalho, uma vez que tento manter o espírito selvagem da Arte Urbana ao transpô-la para a galeria, ao invés de deixar que ela se domestique e perca sua essência.

Após minha volta ao Brasil e à rotina da universidade, comecei o trabalho de seleção das fotos que constituem o meu *corpus* de pesquisa.

6.2 EDIÇÃO FOTOGRÁFICA

Quando me vi com seis mil oitocentas e vinte duas fotos nas mãos, ou melhor, nos meus *HDs*, um leve desespero tomou conta de mim, mas com o recorte do tema mais ou menos definido, as primeiras seleções não se provaram muito difíceis.

Numa primeira seleção, foram deletadas muitas fotos ruins - num sentido técnico - , de domínio limitado das poten-

cialidades do aparelho, muitas fotos redundantes, e todas as fotos que figuravam amigos e familiares. Foi possível perceber que, dentre as primeiras fotos, o contato com a câmera ainda era sujeito a por exercícios, com diferenças mínimas de abertura de diafragma, numa busca do melhor registro. Durante essa primeira seleção, algumas fotos já chamavam a atenção de alguma forma, com potenciais estéticos/poéticos distintos.

A partir da segunda triagem, comecei já a poder definir alguns padrões estéticos, com a predominância de imagens horizontais e um maior cuidado com a escolha de diferentes iluminações. O foco em Arte Urbana ficou mais amadurecido, e comecei a perceber que meu Olhar, enquanto estrangeiro, era muito mais Gráfico, em detrimento do Fotográfico.



Figura 22: Obra de INVADER.
Paris, 2012. Foto de Henrique Lucio

Na terceira seleção, o olhar crítico e técnico assumiu o papel principal, escolhendo ângulos, luminosidades, cor, e valor estético de determinadas obras. As fotos com ângulo de visão reto, com uma boa centralização do objeto fotográfico receberam maior atenção. Nesse ponto comecei a realizar um tratamento preliminar nas fotos restantes.

Antes da quarta seleção, dividi as fotos restantes em categorias que pareciam interessantes a outros projetos: Arte Urbana (326 fotos), Arquitetura (58 fotos), Esculturas (30 fotos), Pessoas (106 fotos) e Texturas (30 fotos). As fotos de Arte Urbana foram então impressas e coleadas na parede do meu quarto, para poder enxergá-las todas, e refletir as relações existentes entre elas, algo que não conseguia fazer no computador.

Neste ponto, após muita deliberação junto aos meus orientadores, foi afinal definido o formato final desse projeto: Uma exposição resultante de um exercício criativo que valorizasse o Olhar Gráfico enquanto Olhar válido para a prática da Fotografia, refletindo sobre o ato de *Flaneurie* do autor. Este, por sua vez, propõe aos visitantes da exposição que partilhem de sua experiência e sejam eles próprios “*flâneures*” pelo olhar dele.



Figura 23: As fotos impressas coladas numa parede.
Brasília, 2013. Foto de Henrique Lucio

6.3 PROSPECCÇÃO DE GALERIAS

Quando foi decidido o formato desse trabalho como uma exposição, a pergunta inevitável foi: Onde expor, então? Levantei uma lista de possíveis lugares que condizessem com o público apreciador de Arte Urbana, primariamente, o público considerado “alternativo”, “moderninho”, “hipster”. A lista foi a seguinte:

A CASA DA LUZ VERMELHA - Kazuo Okubo

[Setor de Clubes Sul; Trecho 2; Conjunto 31, ASBAC. Telefone: +55 61 3878-9100]

GALERIA PONTO - Bruno Bernardes

[SHCGN 716, bloco L, casa 39. Telefone: +55 61 3447-4891]

OBJETO ENCONTRADO

[CLN 102, Bloco B, Loja 56. Telefone: +55 (61) 3326-3504]

CASA DA LAJE

[SHIGS 708 Bloco A Casa 47. Telefone: +55 61 3551-0219]

ESPAÇO ECCO

[SHIN CA4 Loja 143 1º piso, Shopping Iguatemi. Telefone: +55 61 3468-1262]

REFERÊNCIA

[SCGV Sul, lote 22, loja 141. Shopping Casa Park. Telefone: +55 61 3361-3501]

SEBINHO

[SCLN 406, Bl. C, Lj. 44. Telefone: +55 61 3447-4444]

BEIJÓDROMO - UnB**BIBLIOTECA CENTRAL DOS ESTUDANTES**

Com esses dados levantados, fiz um estudo de viabilidade desses espaços com relação a prazos, logística de impressão e de montagem. Constatei, então que a melhor opção seria a Galeria Ponto. A galeria, que, além de espaço de exposições, provê serviços de impressão de *fine art*, possibilitando assim que a impressão e a exibição ocorressem no mesmo local.

Desde o primeiro contato, o dono, Bruno Bernardes, se mostrou bastante aberto à proposta e ao uso do espaço, viabilizando a ocorrência da exposição no prazo apertado que era necessário. Conversamos bastante durante a negociação, e discutimos, entre outras coisas, formas de apresentação, disposição de elementos e a possibilidade de aplicação de um stencil em uma das paredes da galeria, ao que ele sempre muito solícito e disposto a ajudar.

Passei para ele os arquivos das imagens numa sexta feira e pude pegar tudo na segunda seguinte, ao que levei os quadros até a Molduraria Real, onde eles foram emoldurados em dois dias. Levei-os então de volta até a galeria, e comecei a cuidar da montagem, que ocorreu no domingo daquela mesma semana, um dia antes da abertura da exposição. Durante esse tempo também fiz o contato com a monitora da exposição, e concordamos com os termos de nosso acordo de trabalho, e mandei *releases* sobre a exposição para diversos meios de comunicação.

Os cabos de aço e os esticadores que seguraram as imagens foram sugeridos pelo Bruno, em virtude de as paredes do espaço não suportarem grandes pesos com apenas pregos. Eles foram fixados com a ajuda de seis amigos que gentilmente me disponibilizaram seu tempo e força de trabalho.

A abertura foi organizada pelo Bruno, que já possuía contatos de serviços de garçom, copeira e segurança de automóveis. Este último era necessário devido aos vizinhos do espaço onde se encontra a Galeria Ponto, que fica numa área residencial.

7. A EXPOSIÇÃO - WANDERLOST

A palavra *Wanderlust* vem do alemão, ocorrendo da junção das palavras “*wandern*”, vagar, andar e “*lust*”, anseio, desejo, significando, então, “desejo de caminhar”, em tradução literal, mas que, filosoficamente, assume o significado de “desejo forte e incontrolável de conhecer novos lugares, de explorar novas culturas”(OXFORD, 2013b). Este sentimento está presente no *Zeitgeist*¹³ da geração Y¹⁴, que se sente infeliz com suas perspectivas de vida e de carreira, como analisado no artigo “*Why Generation Y Yuppies Are Unhappy*” (WAIT BUT WHY, 2013). O artigo teoriza que o jovem desta faixa etária, a quem chama de GYPSY - em tradução livre: Yuppie Protagonista Especial da Geração Y - necessita de ferramentas que o diferenciem dos demais, e construa sua individualidade, já que suas expectativas de vida, que são muito altas, não são tão facilmente alcançadas quanto seus pais lhe fizeram parecer durante seus anos formativos, fato que o deixa infeliz. Daí percebo que venha o sentimento crescente de *Wanderlust* desta geração, moldando os jovens nascidos entre o final dos anos 70 e o meio dos anos 90.

Porém o nome desta exposição não é *Wanderlust*, mas sim *Wanderlost*. O sufixo “*lost*”, aqui, vem do inglês, “perdido”, juntando então estes dois sentimentos e expandindo a significação do termo. Além de uma vontade de conhecer novos lugares e ter novas experiências, essa geração se sente perdida, já que as ferramentas que são entregues para o seu entendimento do mundo são inúmeras. Este jovem então se sente esmagado, e se encontra sem rumo, *Wanderlost*.

Com a escolha desse nome, reconheço-me como membro desta geração e me assumo como perdido dentro da sociedade e do mundo, mas não indefeso, já que a curiosidade e a vontade de realizar algo significativo ainda existem, e tomam conta de mim.

Eu me comporto como *Flâneur* enquanto habitante de um mundo que me serve, que existe para que eu o olhe e o registre, passeando pela cidade e absorvendo suas particularidades. Me alimento da transitoriedade da cidade e de minha condição de estrangeiro para construir um novo Olhar sobre a cidade, enquanto tomo partido desta minha condição para não me envolver, me destacando da massa e assumindo meus próprios caminhos. Uso a cidade como objeto de

13 “Em alemão há uma palavra, *Zeitgeist*, que não possui equivalente em português. Ela significa o espírito de tempo e refere-se a tendências e preferências culturais características de uma determinada era.” (MEGGS; PURVIS, 2009 p.10)

14 Segundo Loiola (2013), a Geração Y é aquela geração composta por indivíduos nascidos após 1978.

contemplanção, encontrando a Arte Urbana como um chamariz para fixar meu Olhar Gráfico e refletir sobre a experimentação artística de um novo movimento, atentando a cores, traços e estéticas ali presentes.

Nesta exposição estímulo o visitante a aproveitar desta mesma condição de Flâneur, criando seu caminho por entre as obras, não utilizando um caminho pré-determinado, prendendo-se ao que lhe chamar a atenção, construindo sua própria narrativa e refletindo sobre aquela manifestação presente numa fotografia, enfrentando-a junto à própria fotografia como meio e junto à outras manifestações presentes na exposição.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo criativo de Wanderlost foi incerto, com muitas reflexões pessoais e psicológicas para buscar entender o que me atrai tanto neste movimento, o que me leva a querer registrar todas essas intervenções e o que isso poderia significar para o meu futuro enquanto artista, fotógrafo, comunicador, etc. Aparentemente, meus professores me conhecem melhor e me decifram mais facilmente do que eu próprio, sempre fazendo perguntas que, embora desconfortáveis, trouxeram-me epifanias bem importantes. Assim, com a ajuda deles, posso concluir que esse projeto surgiu de uma vontade inconsciente de me tornar um artista, de me expressar livremente e não me importar com o julgamento alheio. Uma exposição como esta é um primeiro grito, uma necessidade de comunicar ao mundo que eu o vejo, ou melhor, que eu o olho, que ele não está livre do meu Olhar e do meu julgamento, mas também me põe numa posição vulnerável de réu, ao mesmo tempo dando ao público a possibilidade de interpretações diversas. Essa é a beleza e a maldição da subjetividade e da narrativa.

Por lidar com conceitos bastante abstratos, como o Olhar e o Flâneur, Wanderlost é um trabalho difícil de se definir, e isso apenas foi ressaltado conforme o projeto se desenvolvia. Seus objetivos e bases teóricas estiveram em constante mutação durante o processo, o que não é ideal, mas se provou necessário a partir de uma tese inicial que foi refutada, mas isso é o processo criativo: incerto, adaptável, exaustivo e muito gratificante.

Um trabalho de reflexão como o proposto aqui nunca é simples. É necessário uma pesquisa complexa para que ele esteja bem fundamentado e seja eficiente no que se propõe. Não basta apenas pegar um punhado de fotos, jogá-las numa parede e mandar o público refletir a partir disso. A proposta precisa estar bem fundamentada para transmitir a força desejada e impactar o espectador de maneira satisfatória, assim como uma necessidade de

coesão entre proposta e produto final é crucial para que o projeto seja bem sucedido. Dessa forma, a preocupação com uma narrativa coerente é fundamental, que é da onde surge a importância da subjetividade neste trabalho. Subjetividade esta que está presente no Olhar, na Aura e na expressão artística, dá a base aos conceitos filosóficos trabalhados, abrindo caminho para a livre interpretação. Isto sem dúvida complica o processo criativo, mas ao mesmo tempo o enriquece tremendamente. Este trabalho levanta muitas questões, mas não se propõe a responder nenhuma, deixando-as abertas ao público. Existe um enorme cuidado com a narrativa a se construir para que esta não seja descartável, fazendo presentes os objetos de seu discurso e abordando-os de modo aceitável e compreensível a todos.

Propôr ao espectador que partilhe de minha visão de mundo, e embarque comigo numa viagem é algo extremamente pessoal, que envolve um desapego muito grande. Isso é análogo ao que os Artistas Urbanos fazem com suas obras, deixando-as à mercê da natureza e da sociedade. Me colocar em tal posição, sujeita à avaliação - inclusive de fora do mundo acadêmico, ao expôr este trabalho numa galeria de arte - tem um custo. Sujeito-me a isso como necessidade de ampliar o alcance de algo que acredito ser importante ao meu desenvolvimento, e estou disposto a lidar com a opinião do público. Acredito que este trabalho não termina com esta exposição. Penso em Wanderlost como um primeiro passo em uma nova direção. A jornada ainda não acabou, mas creio que um passo fundamental já foi dado.

9. REFERÊNCIAS

9.1 BIBLIOGRÁFICAS

BANKSY. **Banksy: Wall and Piece**. Londres: The Random House Group Limited, 2005.

BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia, In _____. **Obras Escolhidas Vol.1: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. Flâneur. In: _____. **Obras Escolhidas Vol.3: Charles Baudelaire: Um lírico no auge do Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.33-65.

_____. **A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012

CARDOSO, Sérgio. **O olhar viajante (do etnólogo)**. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. p. 347-360.

CARNEIRO, Augusto. **Graffiti Fine Art**. Coleção Exposições. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013.

CHAUÍ, Marilena. **Janela da alma, espelho do mundo**. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. pág 31-64

DEITCH, Jeffrey; GASTMAN, Roger; ROSE, Aaron (Org.). **Art in the streets**. Los Angeles: Skira Rizzoli Publications, Inc., 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo, Annablume, 2011.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2012.

GRUEN, Julia; LEONZINI, Nessia. **Keith Haring**. São Paulo: CCBB, 2003.

HARPER, Damian; *et.al.* **London**: City Guide. Australia: Lonely Planet Publications, 2012.

MATHIESON, Eleanor; TAPIÈS, Xavier A.. **Street Artists**: The Complete Guide. Londres: Grafitto, 2012.

MCCORMICK, Carlo. **Tresspass**: História da arte urbana não encomendada. Colônia: TASCHEN, 2012.

MEGGS, Philip B; PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**: Philip B. Megs e Alston W. Purvis. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

OTANI, Nilo; FIALHO; Francisco A. P. **TCC**: Métodos e técnicas. Florianópolis: Visual Books, 2011.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **O olhar do estrangeiro**. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. pág 361-364

ROMANYWG (Grã-Bretanha); STUART, David; POTTER, Patrick. **Out of Sight**: Urban Art / Abandoned Spaces. Darlington: Carpet Bombing Culture, 2011.

SCHULTE-PEEVERS, Andrea. **Lonely Planet**: Berlim: Guia da cidade. São Paulo: Globo, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; NOGUEIRA, Thyago (Org.). **Por trás daquela foto**: Contos e ensaios a partir de imagens. São Paulo: Companhia Das Letras, 2011.

WILSON, Neil. **Lonely Planet**: Praga: Guia da cidade. São Paulo: Globo, 2011.

9.2 FILMOGRÁFICAS

STYLE Wars. Direção de Tony Silver. USA: Public Arts/Plexifilm, 1983. (70 min.), son., color.

EXIT Throgh the Gift Shop: A Banksy Film. Direção de Banksy. UK: Paranoid Pictures, 2010. (87 MIN), son., color.

9.3 ONLINE

BEDNARZ, Christine. **R.I.P. Kunsthaus Tacheles**. MutualArt.com. 14 set. 2012.

Disponível em: <<http://www.mutualart.com/OpenArticle/R-I-P--Kunsthaus-Tacheles-/CDEDC2F4A2898F88>> Acesso em 19 Nov. 2013.

CLARK, Josh. **How Squatting Works**. HowStuffWorks.com, 18 Mar. 2008. Disponível em: <<http://money.howstuffworks.com/squatting.htm>> Acesso em: 11 Nov. 2013.

FEIJO, Ariane. **Trajetos da arte nas ruas de Lisboa**. ConexãoCultural.org, 06 Out. 2011
Disponível em: <<http://www.conexaocultural.org/2011/10/o-trajetos-da-arte-nas-ruas-de-lisboa/>> Acesso em 9 Nov. 2013.

LOIOLA, Rita. **Geração Y**. Galileu. Disponível em: <<http://revistagalileu.globo.com/Revista/Galileu/0,,EDG87165-7943-219,00-GERACAO+Y.html>> Acesso em 14 Nov. 2013.

LOUREIRO, Maressa. **Graffiti Temporário**. ZUPI. 15 Abr. 2012. Disponível em: <http://www.zupi.com.br/graffiti_temporario/> Acesso em 19 Nov. 2013.

MASSAGLI, Sérgio R. Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe. **Terra roxa e outras terras**: Revista de Estudos Literários, Londrina Vol. 12, p.55-65, Jun.2008. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol12/TRvol12f.pdf>. Acesso em 14 Nov. 2013.

MOMA. **MoMA PS1 Exhibition History**. Disponível em: <http://www.moma.org/learn/resources/archives/ps1_exhibitions/exhibitions_1981>. Acesso em: 19 Nov. 2013.

NICCOLAI, James. **IBM's graffiti ads run afoul of city officials**. CNN.com. 19 abr. 2001. Disponível em: <<http://edition.cnn.com/2001/TECH/industry/04/19/ibm.guerilla.idg/index.html?iref=allsearch>>. Acesso em: 10 Nov. 2013.

OXFORD. **Graffiti**: definition. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/graffiti>>. Acesso em: 10 Nov. 2013a.

_____. **Wanderlust**: definition. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/wanderlust>>. Acesso em: 10 Nov. 2013b.

RIGGLE, Nicholas Alden. Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces. **The Journal Of Aesthetics And Art Criticism**, Hoboken, v. 68, n. 3, p.243-257, 4 Aug. 2010. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1540-6245.2010.01416.x/abstract;jsessionid=667AD243045E91F37DBDFF024287867C.f02t04?deniedAccessCustomisedMessage=&userIsAuthenticated=false>>. Acesso em: 7 Nov. 2013.

WAIT BUT WHY. **Why Generation Y Yuppies Are Unhappy**. Sep. 2013 Disponível em: <<http://www.waitbutwhy.com/2013/09/why-generation-y-yuppies-are-unhappy.html>>. Acesso em: 20 Out. 2013.

10. ANEXOS

Tabela de gastos:

KIT de apresentação aos professores:

- 6 caixas com 20 fotos cada, impressas na Gráfica Central Park.
240 fotos impressas em papel Opaline 240g/m²: R\$ 189,00
6 caixas: R\$ 300,00 (fecho magnético com acabamento lombada e revestimento BOPP)
Total: R\$490,00

- 6 apostilas com a memória do trabalho, impressas na Alphagraphics.
Capa: 6 páginas coloridas impressas em papel 150g/m²
Miolo: 228 páginas coloridas impressas em papel 90g/m²
Encadernadas com espiral transparente
Total: R\$ 274,12

Exposição:

- Aluguel do espaço por 5 dias: R\$ 500,00

- Iluminadora: R\$100,00

- Monitora da exposição: R\$ 350,00

- Despesas diversas com material de montagem: R\$ 421,05

- Despesas com suprimentos para a abertura: R\$ 90,00

- Programas da exposição: R\$ 24,00

Impressões das fotos para a exposição

Galeria Ponto.
SHCGN 716, Bloco "L", Casa 39
Brasília DF 70770-742
Brazil

**PON
TO.
GALERIA**

Henrique Lúcio

Orçamento # 131115
Orçamento Data 2013-11-19
Orçamento Total 1.274,40 R\$ BRL

Item	Descrição	Custo Unitário	Quantidade	Linha Total
Canson Mat Photographique 180g - 110cm	Duas fotografias 90x110cm	180,00	1.8	324,00
Canson Mat Photographique 180g - 60cm	Cinco fotografias 60x90cm	105,00	4.5	472,50
Canson Mat Photographique 180g - 60cm	12 fotografias 45x60cm	105,00	5.4	567,00
Canson Mat Photographique 180g - 60cm	provas de impressão	105,00	0.5	52,50
		Sub-total		1.416,00
		Desconto - 10%		-141,60
		Orçamento Total		1.274,40 R\$ BRL

Termos

As obras a serem impressas deverão ser fornecidas pelo cliente, prontas para impressão. Caso a obra requeira modificações, estas serão orçadas à parte e expressamente comunicadas ao cliente antes do início das impressões.

O item "Quantidade" refere-se à metragem linear.

O pagamento pode ser feito por meio de cheque ou transferência bancária no arranjo 50% na aprovação do orçamento e 50% na entrega.

Banco do Brasil
Ag. 2727-8
Cc. 95.484-5
CNPJ 17.248.831/0001-80

Notas

Prazo de entrega: dois dias úteis

Desconto volume: 10% para pagamento em dinheiro ou cheque ou 5% para pagamento em cartão de crédito.

A exposição montada



Figura 24: O letreiro da exposição.
Brasília, 2013. Foto de Natália Valarini



Figura 25: A exposição montada.
Brasília, 2013. Foto de Natália Valarini



Figura 26: A exposição montada.
Brasília, 2013. Foto de Natália Valarini



Figura 27: A exposição montada.
Brasília, 2013. Foto de Henrique Lucio

O KIT entregue aos professores



Figuras 28 a 31: O KIT entregue aos professores da banca.
Brasília, 2013. Fotos de Henrique Lucio