

## Uma breve comparação dos símbolos das obras de Jheronimus Bosch e do Grafite Paulistano

Foi dos textos “A prosa do mundo”, de 1966, e “Nietzsche, Freud e Marx”, de 1967, do filósofo Michel Foucault, que surgiu a idéia de comparar o símbolo emergente da obra de Bosch (representando o século XVI, com o fim da Idade Média e início do Renascimento) com o símbolo que surge do Grafite Paulistano (representando do final do século XX até os nossos dias).



Monstros de Bosch. Detalhe do painel central do tríptico *O Juízo Final*. Fonte: BOSING, 2006, p. 39.



Monstros modernos. Foto do painel de grafite no Bairro de Pinheiros, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.

Nesses textos, Foucault trata das técnicas de interpretação dos textos bíblicos que eram utilizadas até o período durante a Renascença pela hermenêutica cristã medieval e que postulava uma interpretação “feita sobre quatro níveis capazes de revelar quatro sentidos diferentes do mesmo texto” (NÖTH, 2008, p. 37). Assim, tais técnicas faziam surgir dos textos um sentido literal, um sentido tropológico ou moral, um sentido alegórico e, por fim, um sentido anagógico. Com o tempo, esse modelo de leitura e interpretação passou a ser aplicado para a compreensão do mundo natural, ou seja, o mundo passou a ser interpretado como um texto. Nesta época, vigoravam as técnicas de interpretação que funcionavam através

da comparação e compreensão das semelhanças, das assinaturas ou da essência das coisas. Esse “*corpus* da semelhança”, segundo Foucault, estava bem definido e organizado.:

Foucault diz também que a partir do século XIX, com a evolução do pensamento ocidental, o símbolo sofre uma mudança em sua natureza, de forma que “os gestos mudos, as enfermidades e todo o tumulto que nos rodeia pode, igualmente, falar-nos” (Foucault. 2005a, p. 48). Segundo Foucault, se nos séculos XVII e XVIII, as técnicas de interpretação ficam suspensas e mesmo interditadas devido à crítica baconiana e cartesiana, é somente a partir do século XIX, e “muito particularmente” devido as influências das idéias de Marx, Nietzsche e Freud, que surge a possibilidade de fundamentação de uma nova hermenêutica. Essa fundamentação é, entretanto, o próprio homem, em suas particularidades, incluindo seus instintos e os sistemas e estruturas que o rodeiam.

Uma vez que “o princípio da interpretação não é mais que o intérprete” (NIETZSCHE *apud* FOUCAULT, 2005b, p. 61), seguindo a observação de Foucault, o que decorre é um jogo de interpretação sem fim, como um jogo de espelhos, onde o extremo de uma interpretação pode recair exatamente sobre início desta mesma interpretação, motivando uma interpretação infinita e circular, sem nunca haver conclusão.

Não podemos ignorar que os três pensadores citados por Foucault contribuíram para mudar a forma geral com que o mundo era visto até ali e que influenciaram, portanto, as gerações posteriores, incluindo os novos teóricos das ciências humanas.

No caso de Freud, o sujeito do inconsciente é o ponto de referência fundamental todas as manifestações humanas (as estruturas sociais, sistemas políticos, religiosos e filosóficos), bem como as produções do espírito e da cultura (as artes, os mitos, as músicas, as brincadeiras infantis), são símbolos ou sintomas que refletem os conflitos e as fantasias inconscientes, e são passíveis de análise e interpretação.

2. Quando comecei os estudos que se estenderam até agora, entretanto, não havia pensado nos problemas que resultariam da comparação das obras de Bosch e do Grafite. Ocorre-me, por exemplo, que Bosch é uma unidade e uma exceção em seu tempo, enquanto o Grafite constitui-se como um movimento artístico. Mas, tanto Bosch como o Grafite exprimem e refletem a época e a cultura a que pertencem e possuem uma vasta produção simbólica que possibilita a reflexão sobre o símbolo.

Outro problema neste estudo é que, quanto ao Grafite, ainda não possuímos material que nos dê suporte para realizar uma exposição dos símbolos seguida por suas supostas análises. No decorrer do trabalho, notei que alguns elementos pontuados pelos autores consultados sobre a obra de Bosch podiam servir como guia para montar um cenário de interpretação dos elementos encontrados no Grafite, como a grande ocorrência de seres monstruosos e personagens caricatos, a questão do espaço ou “medo dos espaços vazios”, a descontinuidade ou a inexistência da narrativa, o seu caráter fugaz e efêmero. Esses elementos, certamente, estão ligados aos grandes temas que surgem com a pós-modernidade, super-modernidade e o hiper-capitalismo, enquanto seus sintomas, representantes e reflexos – como o desenrolar instantâneo da história e o fim das utopias; a incerteza, o pluralismo, o excesso, o efêmero e a descontinuidade que caracterizam nossa época; além das grandes questões acerca das mudanças na compreensão do tempo, do espaço e do eu.

Creio, entretanto, que para realizar uma análise mais acertada sobre os elementos simbólicos constante no Grafite, não basta um estudo acerca da estrutura e da natureza dos símbolos. Necessita, isso sim, de um estudo sobre os aspectos, temas e contradições centrais de nossa época de uma forma mais cuidadosa e aprofundada, porque o símbolo, convencional em sua essência, necessita da autenticidade da socialização, como disse Saussure, e sua interpretação dependerá do contexto, como disse Freud.

Destarte, embora tenham surgido algumas hipóteses com a observação e a reflexão sobre elementos do grafite, escolhi por limitar minhas explicações ao material estudado.

3. Bosch é o autor de obras primas como os famosos trípticos *Jardim das Delícias*, *O carro de Feno* e o *Juízo Final*, bem como da obra *Nau dos Loucos*, ou *A Extração da Pedra da Loucura* e o tampo de mesa *Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem*, além de outros também conhecidos e aclamados. Os temas de sua obra são sempre bíblicos e religiosos, e há também quem tenha identificado em Bosch elementos místicos provenientes do paganismo, da alquimia, do judaísmo e até mesmo elementos que sugerem uma ligação com seitas heréticas secretas de sua época.

Mas tratam-se apenas de hipóteses e especulações pois, pouco se sabe sobre a vida de Bosch e há muita inexatidão a seu respeito. Além da própria obra, são raros os documentos que remetem diretamente à sua existência, o que dificulta a comprovação das muitas hipóteses sobre sua vida e a sua personalidade.

Dentro do tema religioso, na obra de Bosch, é possível encontrar ainda a incidência de alguns temas mais específicos, ou sub-temas, a saber, a vida e a paixão de Cristo, os Santos, o Juízo Final e as narrativas alegóricas e moralizantes que tratam da tolice, da cegueira e dos pecados humanos.

É inegável que encontram-se representados na obra de Bosch os temas mais importantes ao homem da Idade Média, e assim, além de uma coleção de quadros com temas alegóricos e morais que têm como fundamento a educação religiosa, moral e cívica, e uma possível alternativa de salvação, estão lá retratados também em suas obras a bruxaria, a alquimia, o sexo, os monstros, que representam o medo que advém da consciência da ignorância da força da natureza e das possibilidades de novos mundos desconhecidos e recém descobertos.

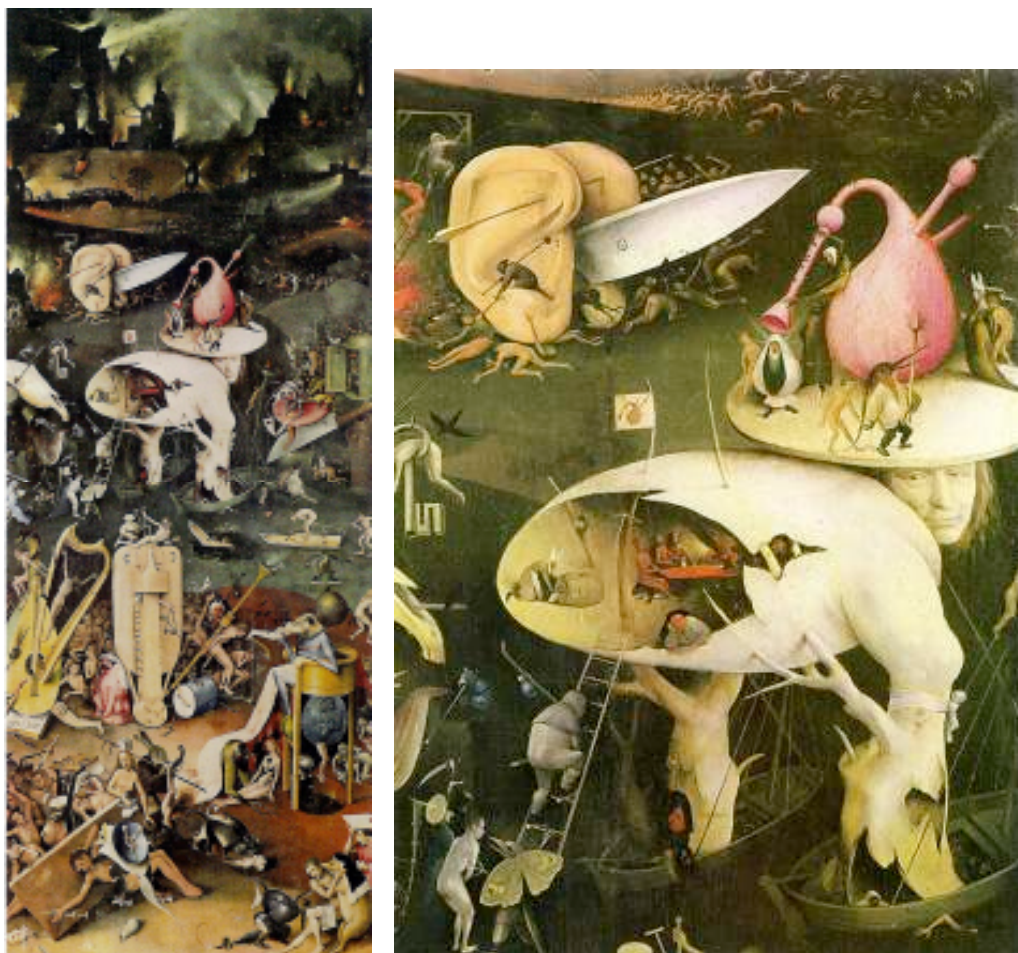


Detalhe do painel central do tríptico *O Jardim das Delícias*. Fonte: BOSING, 2006, p. 54 e 55.

Quanto ao uso de simbolismo propriamente dito, é preciso ressaltar que na época de Bosch havia dois tipos de simbolismos empregados na composição de obras de arte, um de uso mais arcaico e outro de uso mais freqüente entre os seus contemporâneos.

a) O primeiro, chamado de *simbolismo direto, aberto* ou *óbvio*, é típico da arte medieval cristã e trata, de usar formas convencionadas para indicar ou substituir idéias ou conceitos, mas que se tratam de interferências plenamente justificáveis pela qualidade comunicativa e cognitiva, que antecipavam conclusões lógicas e coerentes do ponto de vista intelectual do homem da época.

b) Há, na mesma época, a utilização do *simbolismo encoberto* ou *disfarçado*. Esse simbolismo, muito utilizado pelos mestres flamengos, buscava representar os atributos místicos por meio de formas e objetos naturais e reais e sua metáfora. A atmosfera era criada a partir da composição de cores, luzes e formas para fazer resultar dali as sensações desejadas.



*O Inferno* – volante direito do tríptico *O Jardim das Delícias* e detalhe. Madrid, Museo del Prado. Fonte: BOSING, 2006, p. 54.

Na obra de Bosch encontraremos os dois tipos de simbolismo, aberto e encoberto. Pode-se, entretanto, dizer que Bosch se inclinava (arcaicamente) à utilização dos símbolos abertos, como é nas obras que apresentam um mundo fantástico como em *O juízo final* e *Jardim das delicias*. Ao passo que os símbolos encobertos, mais comuns nas obras de seus contemporâneos, surgem mais raros na obra boschiana e quase exclusivamente para a composição dos temas hagiográficos.

Os símbolos utilizados por Bosch possuíam um propósito pré-estabelecido, eram intencionais e convencionais e obedeciam a diretrizes quando da sua produção para chegar a uma finalidade. Encontramos em Bosch uma produção simbólica que está em função da igreja católica e de dogmas religiosos, estando também sob a influência da cultura popular camponesa e de acordo com as regras artísticas de então. Pode-se dizer que os símbolos que surgem em sua obra, na maior parte das ocorrências, são institucionalizados. Esses elementos simbólicos podem ser comparados ao alfabeto e à língua, pois se abrem ao espectador daquela época assim como letras e palavras, cujo sentido é adquirido e ensinado durante a vida do indivíduo. Isso não exclui, entretanto, a existência de símbolos de ordem inconsciente e que estejam ligados às necessidades psíquicas do pintor, constituindo-se de um jogo de desejos e censuras, obscuros tanto para os estudiosos de nossa época quanto ao próprio Bosch.

4. No que tange ao Grafite, a questão do símbolo é mais complexa, principalmente devido à sua contemporaneidade. No fim da década de 70, Baudrillard viu e relatou um Grafite que era praticado em Nova Iorque pelos membros de guetos negros porto-riquenhos, excluídos pela desigualdade social. Para ele, uma exclusão social que se dá pela segregação de guetos de consumo e se faz reconhecível ou é representada por meio de símbolos e códigos – terá sua contrapartida justamente através da destruição simbólica, que se dá enquanto efeito colateral e revolta, a fim de anular essa exclusão. Ao seu modo de ver, a destruição simbólica restitui a dignidade do indivíduo excluído ao envolvê-lo num grupo e ao tornar a cidade algo

tribal, pariental, anterior à escritura, com emblemas bem fortes, porém desprovidos de sentido – incisão na carne de signos vazios que não proferem a identidade pessoal, mas a iniciação e a afiliação de grupo: ‘A biocybernetic selffulfilling prophecy world orgy I [Uma biocibernética profecia auto-realizadora mundo orgia eu] (BAUDRILLARD, 1996, p. 106)



Ser-máquina: o ser contemporâneo ou uma profecia messiânica pós-moderna? Foto de painel de grafite na Vila Madalena, São Paulo, 2009, autor(s) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.

Baudrillard aponta para um esvaziamento ou mesmo a destruição do símbolo porque este estaria desprovido de significado, mas, segundo o modelo do representante de Lacan, o símbolo, que existe a partir de **sua inscrição**, não necessita de um significado, bastando-lhe a demarcação de seu lugar. E isso, mesmo que o seu conteúdo esteja diluído e que, ao contrário de uma comunicação ideal, procure-se tornar a mensagem inacessível ao receptor.

Conforme foi possível observar na Cidade de São Paulo, o símbolo do Grafite se dá em alguns níveis de produção e interpretação:

a) No primeiro nível, são símbolos dados por uma certa institucionalidade que é, entretanto, marginal (como dos grupos de pichação), e que sistematiza a forma e o conteúdo dos símbolos – o que ocorre principalmente na pichação –, sendo que este símbolo poderá ser interpretado somente por aquele que possui as chaves de leitura e que pertence também a um grupo de pichação; embora existam grupos distintos, a produção do sentido é comum a eles; tratando-se então de uma *simbolização hermética*.

b) num segundo nível, existe um tipo de simbolização que nasce de forma mais livre ou espontânea, não existindo uma sistematização do símbolo. A formação desse símbolo deverá estar de acordo com as referências pessoais do próprio autor – como sua formação, sua religião, e suas demais referências, chaves de leitura e interpretação pessoais – que normalmente poderão coincidir com as referências comuns a uma parcela da sociedade em um mesmo contexto cultural, ou uma “mesma paróquia”, como disse Bergson (*apud* FREUD, 2006, Vol. VIII), tratando-se de uma *simbolização livre*.



Mônica em mutação: a personagem principal da Turma da Mônica tem sua cabeça trocada. Foto do grafite na Vila Madalena, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s).  
Fonte: acervo pessoal.



Moça, Vaca e olhos: dentre as imagens autorais, surge o logotipo do produto “Leite Paulista”. Foto do grafite na Vila Madalena, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.

c) o terceiro nível de simbolização é produzido pelo próprio espectador leigo que, em face à ilegibilidade e ao hermetismo do grafite, uma vez que está constantemente exposto a ele, faz surgir uma *simbolização adjacente* ou *reativa*, que interpretará a própria forma de ilegibilidade *enquanto símbolo*, atribuindo a ela um sentido (nas figuras abaixo, um exemplo do Grafite como um símbolo que representa “abandono”).





Fotos de prédios abandonados tomados pela pichação. Av. do Estado, São Paulo, próximo ao n. 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.

Além disso, a própria *praxis* e a *inscrição no lugar* são aspectos essenciais para entender a natureza do símbolo no Grafite e em nossa época.

Pode-se dizer, por exemplo, que o que há de simbólico nos quadros e painéis de Bosch, se refere aos elementos constantes em sua composição, seja através da representação de objetos, personagens, temas e escolhas de luzes e cores, que se convertem em metáforas, analogias, alegorias ou personificações. Não existe qualquer valor simbólico atribuído ao lugar onde se dava a pintura, se num quadro de madeira, num painel externo de uma igreja ou no decorrer na nave ou ainda no altar – se existe reflexão nesse sentido tratar-se-á, certamente, de uma reflexão contemporânea sobre outros aspectos da obra boschiana.

A prática e o lugar, entretanto, são aspectos absorvidos pelo Grafite em forma de símbolos. E aqui temos dois pontos que não podem ser tratados separadamente, pois, no Grafite, a prática e o lugar se complementam. Assim, de um lado da inscrição simbólica está o próprio lugar que ocupa, com sua interdição e imposição – o perigo da escalada de um prédio, as questões de segurança patrimonial, a constituição de ato de infração, a insistência de ocupar lugares públicos obrigando o espectador à sua contemplação –, ou ainda de seu caráter efêmero – uma vez que obra assume em sua essência o fato de ser perecível e efêmera –, do outro lado do símbolo, a denúncia da exclusão social, a restrição dos espaços, a repressão do sujeito, as relações com a morte e o tempo ou outras muitas interpretações possíveis que

dependeram das referências teóricas ou pessoais de cada um que se dispuser a ler. São faces dinâmicas que o símbolo conquistou.



Prédio abandonado tomado pela pichação. Bairro de Pinheiros, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.



A paisagem local se torna também parte do painel. Foto de grafite na Av. Augusta, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.



Fugaz e efêmero. Foto do painel do metrô Faria Lima. Este painel foi feito sobre as tapas de madeira erguidas durante uma fase da construção do Metrô Faria Lima, inaugurado em maio de 2010. O painel foi derrubado meses antes da inauguração. Av. Brigadeiro Faria Lima, São Paulo, 2009, autor(s) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.

Por fim, o símbolo reporta também ao seu intérprete e a sua relação com o espectador.

Na Idade Média, estava-se, então, muito mais próximo das semelhanças é porque o pensamento da época estava mais alicerçado sobre premissas *animistas*<sup>1</sup>, onde a crença na essência sustenta as semelhanças e possibilita comparações. Não é a toa que os rituais religiosos e sortilégios camponeses, por exemplo, constituíam-se de jogos de correspondências metafóricas, onde o eixo sintagmático era mantido para “tomar equivocadamente uma conexão ideal por uma real” (FREUD, 2006, Vol.XIII, p.90), quer dizer, pela troca de objetos motivada por suas aparentes semelhanças. Mas somente a semelhança não garantia a leitura do símbolo, havia também a utilização de símbolos convencionados que necessitavam se impor por meio da educação, o que era garantido, então, pela relação do indivíduo com uma grande instituição, que nesse caso, era a Igreja.

Já no Grafite, a percepção de uma simbolização vazia pode emergir como a consequência da descentralização da produção de sentido que é, por sua vez, um sintoma do desmantelamento do Grande Outro, quer dizer, da falência das estruturas e autoridades tradicionais, como o Estado, a Igreja, a Nação, a Família, a Escola e até mesmo Deus. Essas

---

<sup>1</sup> “O animismo, em seu sentido mais estrito, é a doutrina de almas e, no mais amplo, a doutrina de seres espirituais em real. O termo ‘animatismo’ também foi usado para indicar a teoria do caráter vivo daquelas coisas que nos parecem ser objetos inanimados [...] e as expressões ‘animalismo’ e ‘hominismo’ também são empregadas em relação a isto. A palavra ‘animismo’, originalmente utilizada para descrever um sistema filosófico específico, parece ter recebido de Tylor o seu atual significado.” (FREUD, 2006, Vol. XIII, p. 87)

estruturas ditaram os imperativos culturais até então, como foi o caso da Igreja na época de Bosch, e tinham, portanto, poder de impor os seus símbolos.

5. De acordo com Renata Salecl (2005), embora o grande Outro nunca tenha de fato existido, é uma característica de nossa época a percepção dessa inexistência, ao que, em sua relação com o indivíduo, essas estruturas passam a ser substituídas pelo mercado, moda, publicidade, conglomerados e redes de televisão, que tomam o lugar do grande Outro, bem como pela pluralidade de sujeitos – ou grandes Sujeitos, segundo Salecl – como a entidade proveniente da internet, de comunidades e associações artificiais e outras estruturas temporárias. Os imperativos culturais passam a ser, também eles, ditados tanto pelo mercado e pela mídia, como apontou Baudrillard (1996), como também por novos perfis, redes de relacionamento e comunidades cibernéticas – com isso, certamente, os símbolos mudam também.

É possível que a falência do grande Outro e o surgimento de um grande Sujeito sejam aspetos que nos levem a entender o fenômeno da proliferação dos sentidos de um mesmo símbolo, onde o deslizamento constante dos significados seria motivados pela possibilidade de múltiplas composições e de leituras plurais. Se os símbolos antes partiam das instituições religiosas e da cultura ancestral, resta-nos perguntar de onde surge a valoração dos símbolos contemporâneos, de onde parte seu princípio de convenção e forma de socialização.

Além disso, o mundo super-moderno, conforme Augé (2008), é marcado pela superabundância ou excesso (de fatos, escolhas, motivos) e, segundo Salecl (2005), pelo imperativo de customização do eu que se dá, interpretando Baudrillard (1996), pelo consumo também de símbolos.

Não é de se espantar, portanto, que o simbolismo de nossa época abunde em significações e que seus códigos e interpretações sejam consumíveis e customizáveis, dando forma à ilusão da personalização ao mesmo tempo em que fazem-se constar enquanto códigos de reconhecimento de um grupo que vai muito além da classe social. O símbolo, com seus diversos significados, deve se prestar, então, à inscrição do sujeito e sua contradição onde se chocam a pluralidade e singularidade exigidas por nossa época.

Talvez o verso do símbolo ostentado pelo Grafite de São Paulo não seja o vazio, mas o revés da multiplicidade, do excesso e da conseqüente desorientação em que o indivíduo é jogado.

Assim, sua ilegibilidade seria uma denúncia da falta de conteúdo, mas da nossa incapacidade de ler que o símbolo importa em refletir nosso esgotamento frente às suas infinitas possibilidades. Que o símbolo denuncia, por fim, é nosso grave analfabetismo funcional (como disse a Unesco) em comparação ao homem medieval, analfabeto, que ainda sim ‘lia’ o discurso teológico mediante as representações artísticas de quadros e esculturas. E talvez por isso mesmo o Grafite se pareça tanto com um retorno ao primitivismo e tão aparentado às inscrições rupestres, um grunhido ancestral, valendo-se de sua forma imediata e de sua comunicação imediata, por via de um sentimento primário e sem interpretação.



O Eu, o Outro e os Eu dos outros. Foto de *stencils* no bairro de Pinheiros, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.



Cabeça de vento. Foto do grafite no bairro de Pinheiros, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.

## BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. – 7. Ed. – São Paulo: Papyrus, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. “Kool Killer ou a Insurreição pelos Signos”. In: **A Troca Simbólica e a Morte**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BOSING, Walter. **HIERONYMUS BOSCH** - cerca de 1450 a 1516 - Entre o Céu e o Inferno. Paisagem Distribuidora de Livros Ltda., 2006.

ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOUCAULT, Michel.

**Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Organizado por Manoel de Barros da Motta; 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005a, p. 11-52.

“*Nietzsche, Freud e Marx*”. In: **Um diálogo sobre os prazeres do sexo / Nietzsche, Freud e Marx / *Theatrum Philosophicum***. São Paulo: Edições Loyola, 2005b, p. 47-62.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas: edição standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 2006.

**A Interpretação dos Sonhos**. Vol. IV (1900).

**A Interpretação dos Sonhos (II) e Sobre os sonhos**. Vol. V (1900-1901).

**Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Vol. VIII (1905).

“*Escritores Criativos e Devaneios*”. In: **Delírios e Sonhos na Gradiva de Jersen**. Vol. IX (1907 [1906]), p. 135-148.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LACAN, Jacques.

**Escritos**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

**Seminário, livro 20: mais, ainda, (1972-1973)**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008b.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Pierce**. 4ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.

SALECL, Renata. **Sobre a Felicidade: ansiedade e consumo na era do hipercapitalismo**. São Paulo: Alameda, 2005.

TORVISO, Isidoro Bango; MARÍAS, Fernando. **Bosch: Realidad, símbolo y fantasia**. Madrid: Silex, 1982.

### **Teses e Dissertações**

FRANCO, Sergio Miguel. **Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo**. 2009. 175 p.:Il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, São Paulo.

HITNER, Sandra Dalge Antunes Corrêa. **Jheronimus Bosch e “As Tentações de Santo Antão”**. Trabalho pericial de investigação de autenticidade e ancianidade do quadro de Hieronymus Bosch, As Tentações de Santo Antão, do acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. Certificado de Registro de Averbação nº 172.141, Livro 289, Folha 287, Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Escritório de Direitos Autorais. 2008. Disponível em <[http://www.bosch-masp.com.br/bosch/index\\_bosch.htm](http://www.bosch-masp.com.br/bosch/index_bosch.htm)> ou na versão de “Tese Original” em arquivo PDF em <<http://www.periciaemobrasdearte.com.br/bosch/bosch.pdf>>. Acesso no período de maio de 2010 a junho de 2010.

### **Revistas**

AROUCA, Carlos. **A cidade como tela coletiva: Das ruas para os museus, dos museus para as ruas, um assunto transgressor na sala de aula**. Carta na Escola. São Paulo, Maio de 2009 – Edição n. 36. p. 41-44.

VILICIC, Filipe. **Arte legalizada: Para afastarem pichadores, a prefeitura e donos de muros recorrem a grafiteiros**. Veja São Paulo. São Paulo, 24 de junho, 2009. Ano 42, n. 25. p. 60.

### **Periódicos**

CASTRO, Leticia. **São Paulo é mais aberta e receptiva à arte nas ruas, afirma curador inglês**. Folha de S. Paulo. São Paulo, 20 de janeiro de 2010 – Folha Ilustrada. p. C1.

MENA, Fernanda. **É permitido PICHAR**. Folha de S. Paulo, 15 de abril de 2010 – Folha Ilustrada, p. E1

MENA, Fernanda. **‘Pixo’ racha opiniões nas artes**. Folha de S. Paulo, 15 de abril de 2010 – Folha Ilustrada, p. E4.

### Sites

**La histoire du Graffiti**. In: Fondation Cartier. França. Disponível em <[http://fondation.cartier.com/?\\_lang=fr&small=0](http://fondation.cartier.com/?_lang=fr&small=0)>. Acesso em: 21/11/2009

**Labhoi - Laboratório de História Oral e Imagem**, Universidade Federal Fluminense, referente a pesquisa “Imagens Urbanas no Brasil: escultura pública e grafite urbano contemporâneo”. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/labhoi/node/66>>. Acesso em 21/11/2009.

LOPES, Guilherme. **Arte existe desde a pré-história**. A TARDE On Line. Salvador: 11/05/2008 às 21:16. Disponível em: <<http://www.atarde.com.br/cultura/noticia.jsf?id=881712>>. Acesso em: 05/08/2009.