

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

CAROLINA CRISTINA SANTOS DE CARVALHO REZENDE

Reflexo da arte urbana no circuito das artes: estudo de caso d'OSGEMEOS

São Paulo
2024

Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Júnior
Reitor da Universidade de São Paulo

Maria Arminda do Nascimento Arruda
Vice-Reitora da Universidade de São Paulo

Rodrigo do Tocantins Calado de Saloma Rodrigues
Pró-reitor de Pós-Graduação

Profa. Dra. Jane Aparecida Marques
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

CAROLINA CRISTINA SANTOS DE CARVALHO REZENDE

Reflexo da arte urbana no circuito das artes: estudo de caso d'OSGEMEOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Estética e História da Arte.

Linha de Pesquisa: Produção e Circulação da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Jane Aparecida Marques

Coorientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Caponero

Versão Corrigida

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R467r Rezende, Carolina Cristina Santos de Carvalho
Reflexo da arte urbana no circuito das artes:
estudo de caso d'OSGEMEOS / Carolina Cristina Santos
de Carvalho Rezende; orientadora Jane Aparecida
Marques - São Paulo, 2024.
276 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Arte Urbana . 2. Graffiti. 3. Circuito de Arte.
4. Institucionalização da Arte Urbana. 5. OSGEMEOS.
I. Marques, Jane Aparecida, orient. II. Título.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Nome: Carolina Cristina Santos de Carvalho Rezende

Título: Reflexo da arte urbana no circuito das artes: estudo de caso d'OSGEMEOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovada em: ___/___/___.

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

À minha família e àqueles que se uniram a mim
nessa empolgante e fulgurante estrada para o conhecimento.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Jane Aparecida Marques, por ter acreditado em mim, desde o primeiro ano de mestrado, por ter me recebido prontamente em seu grupo de pesquisa, por ter contribuído para o meu crescimento acadêmico, por ter aceitado me orientar e por ter me dado tanto apoio e oportunidades.

À Profa. Dra. Maria Cristina Caponero, por toda a confiança, pelas palavras amigas sempre que precisei, por me estimular a crescer, a me desenvolver intelectualmente e a fazer o meu melhor, pelas orientações e pelos preciosos ensinamentos em todos os momentos.

Ao Prof. Dr. Edson Leite, por ter me recebido atenciosamente desde o primeiro contato, pela orientação, por ter me possibilitado um mergulho inicial no ato de ensinar, bem como pelo incentivo e entusiasmo em tantas ocasiões e produções.

Ao Prof. Dr. Renato Seixas, por ter me reconectado com o interesse e a beleza do direito, num momento em que pensava que isso não iria mais acontecer, pelas importantes contribuições na banca de qualificação e por ter me ensinado tanto.

Ao Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, a quem eu já admirava, e me inspirava, antes mesmo de conhecê-lo pessoalmente, quando, *online*, assistia (várias vezes) às suas aulas de história da arte, bem como pelas relevantes contribuições por ocasião da minha qualificação.

Aos nobres professores que integraram a minha banca de mestrado, possuidores de tanto saber e que, generosamente, compartilharam suas ideias comigo.

Ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP), pela oportunidade de realizar este mestrado e por ter me aberto tantas possibilidades. Em especial à Neusa e ao Paulo, por toda atenção durante todos esses anos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter me apoiado, concedendo-me bolsa de estudo para realizar a presente pesquisa.

À minha irmã, Karla Mayra Rezende, que esteve comigo em todos os momentos, por ter compartilhado tanto, por me incentivar com sua imensa inteligência, sabedoria e carinho e por sempre me ajudar a crescer e a evoluir.

Aos meus pais, Maria Helena Rezende e Roberto Rezende, pelo amor, cuidado e compreensão em todos os momentos.

À minha tia Maria Célia de Aquino, pelo amor, carinho, compreensão e dedicação aos sobrinhos.

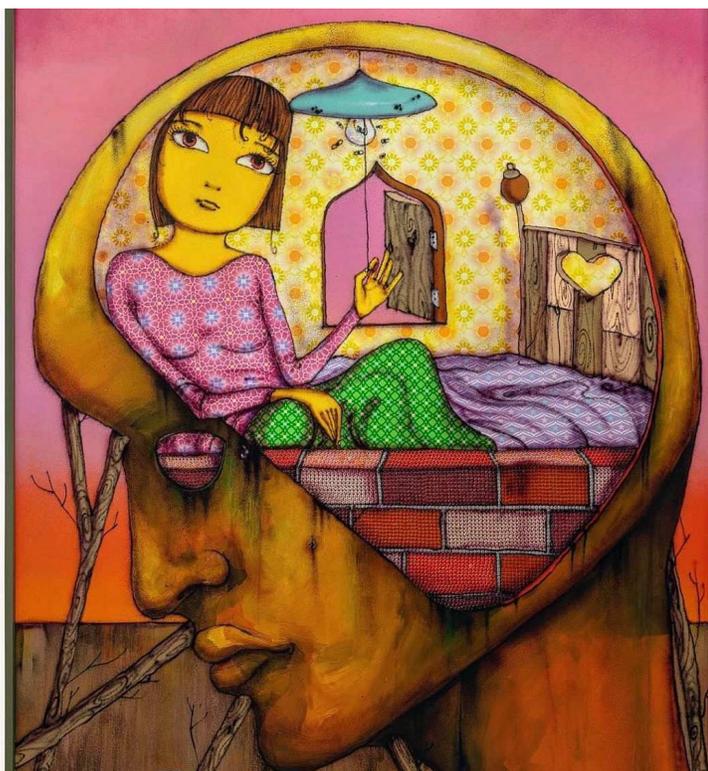
Ao meu irmão Roberto e à minha cunhada Débora, pelos incentivos constantes.

Aos meus avós, tia e tio, que continuam sempre olhando por mim, e sempre estimularam, em vida, a busca pelo conhecimento.

Aos colegas que, de algum modo, estiveram ao meu lado, por terem me ajudado ao longo destes anos.

Enfim, a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram com a realização deste trabalho, muito obrigada!

OSGEMEOS. *No canto do pensamento*, 2022



Técnica mista com lantejoulas em placa de MDF.

Dimensão: 204 x 164 x 11 cm.

© imagem: *site* Lehmann Maupin.

Disponível em: <https://www.lehmannmaupin.com/artists/osgemeos>. Acesso em: jun. 2023.

“Mas cada um cumpre o Destino —
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora.”

Fernando Pessoa. *Eros e Psique*, 1934

RESUMO

REZENDE, Carolina Cristina Santos de Carvalho. **Reflexo da arte urbana no circuito das artes: estudo de caso d’OSGEMEOS**. 2024. 276f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Com raízes associadas à prática subversiva de adolescentes que buscavam se tornar visíveis num ambiente em que não eram notados, a arte urbana, derivada do *graffiti New York Style*, aproximou-se do mundo artístico e alguns artistas urbanos chegaram a se posicionar em *rankings* de classificação com viés econômico, voltados à arte contemporânea. Atualmente, obras de artistas conectados à arte urbana compõem exposições em prestigiados museus e galerias, integram coleções públicas de notoriedade e são vendidas por valores expressivos em leilões. Verificar a construção de tal relação, com o escopo de examinar e de entender o reflexo da arte urbana em espaços tradicionais da arte, assim como discutir questões referentes à institucionalização e à artificialização foram alguns dos objetivos da presente dissertação. Para tanto, foi realizada uma pesquisa qualitativa exploratória, valendo-se de fontes primárias e secundárias e do estudo de caso d’OSGEMEOS. A inserção internacional dos irmãos gêmeos no circuito artístico está relacionada com a prática do *graffiti New York Style* e da arte urbana diretamente dele derivada, que emergiu do caldeirão cultural urbano que fervilhava na cidade de São Paulo, nas décadas de 1980 e 1990, tendo como ponto significativo o advento do hip-hop. Foi possível constatar que a ligação da arte urbana, na vertente examinada, com o mundo da arte adquiriu maiores proporções a partir da primeira década de 2000. No âmbito mundial, críticos, curadores, instituições e mercado, coletivamente, comunicaram tal reflexo, que, além de conectar a arte urbana a espaços de arte, fortificou laços culturais, bem como promoveu a abertura de um diálogo direto com a população, viabilizando outras maneiras de refletir sobre arte no tempo presente. OSGEMEOS, integrantes de uma época em que se alargavam as fendas e o interesse do circuito de arte por intervenções urbanas, contribuíram para a repercussão internacional desse cenário, influenciado também pelos atributos de seus trabalhos atrelados ao Brasil. A dupla foi um dos pilares tanto para o desenvolvimento da arte urbana no Brasil como para o fortalecimento de seu reflexo, num sentido mais amplo, no mundo da arte. Atualmente, OSGEMEOS integram a diminuta elite brasileira consagrada na esfera artística mundial, mas não se afastaram de suas raízes ligadas ao *graffiti* e à arte urbana na cidade de São Paulo, assim como em diversos outros países.

Palavras-chave: Arte Urbana. *Graffiti*. Circuito de Arte. Institucionalização da Arte Urbana. OSGEMEOS.

ABSTRACT

REZENDE, Carolina Cristina Santos de Carvalho. **Reflection of street art in the arts circuit: case study of OSGEMEOS.** 2024. 276p. Dissertation (Mestrado in Arts) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

With roots linked to the subversive practice of teenagers who sought to become visible in an environment where they were not noticed, street art, derived from New York Style graffiti, approached to the artistic world and some street artists even positioned themselves in economic rankings, in contemporary art. Currently, works by artists linked to street art are displayed in prestigious museums and galleries, are part of well-known public collections and are sold for significant prices at auctions. Verifying the construction of such a relationship, with the aim of examining and understanding the reflection of street art in traditional art spaces, as well as discussing issues relating to institutionalization and artification were some of the objectives of this dissertation. To this end, exploratory qualitative research was carried out, using primary and secondary sources and the OSGEMEOS case study. The international insertion of the twin brothers in the artistic circuit is related to the practice of New York Style graffiti and street art, which emerged from the urban cultural cauldron that was boiling in the city of São Paulo, in the 1980s and 1990s, with as a significant point the advent of hip-hop. It was possible to verify that the connection between street art, in the aspect examined, with the art world acquired greater proportions from the first decade of 2000 onwards. At a global level, critics, curators, institutions, and the market collectively communicated such a reflection, which, in addition to connecting street art to art spaces, strengthened cultural ties as well as promoted the opening of a direct dialogue with the population, enabling other ways of reflecting on art in the present time. OSGEMEOS, members of a time when gaps and the art circuit's interest in urban interventions were widening, contributed to the international repercussion of this scenario, also influenced by the attributes of their works linked to Brazil. The duo was one of the pillars both for the development of street art in Brazil and for strengthening its reflection, in a broader sense, in the art world. Currently, OSGEMEOS are part of the small Brazilian elite worldwide consecrated in the art, but have not strayed from their roots linked to street art in the city of São Paulo, as well as in several other countries.

Keywords: Street Art. Graffiti. Art Circuit. Institutionalization of Street Art. OSGEMEOS.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Adolescente efetuando a escrita do <i>graffiti</i> , em Nova Iorque.....	35
Figura 2: Notícia publicada no jornal <i>The New York Times</i> , com destaque para Taki 183, 1971.	38
Figura 3: Exemplo da forma <i>throw-up</i> do <i>graffiti New York Style</i> , 1974.....	45
Figura 4: <i>Graffiti New York Style</i> em trem da cidade, 1982.....	47
Figura 5: Lee Quiñones. Exemplo da modalidade <i>piece</i> do <i>graffiti New York Style</i>	48
Figura 6: Fab 5 Freddy. <i>Graffiti</i> em um vagão do trem do metrô de Nova Iorque, com influência da <i>pop art</i> , 1981.....	49
Figura 7: O uso do termo “ <i>street museum</i> ”, em chamada para a exposição <i>Detective Show</i> , em 1978	54
Figura 8: OSGEMEOS e Vitché. [<i>Sem título</i>], Cambuci, São Paulo, Brasil, 1999	57
Figura 9: Alex Vallauri. <i>A bota</i> , provavelmente em São Paulo, c. 1978.....	60
Figura 10: Miss Van. [Mural no Beco do Batman], São Paulo, Brasil, 2018	66
Figura 11: Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU), São Paulo, Brasil, 2015	67
Figura 12: Jean-Michel Basquiat. <i>Untitled</i> [<i>Sem Título</i>], 1982*	88
Figura 13: Banksy. <i>Game Changer</i> , 2020*	89
Figura 14: Cranio. Obra presente na SP-Arte, 2018.....	95
Figura 15: Mundano. <i>Abaporuopeba</i> , 2019.....	96
Figura 16: Keith Haring. <i>Sem título</i> , 1981.....	97
Figura 17: Vista parcial da exposição <i>New York/New Wave</i> , no <i>P.S. I</i> , 1981, Nova Iorque, Estados Unidos	100
Figura 18: <i>Folder</i> da exposição <i>Muros de São Paulo</i> , na Pinacoteca do Estado, 1981	107
Figura 19: Kenny Scharf. <i>Cidade Grande</i> , 1983.....	108
Figura 20: Vallauri. Vista parcial da instalação <i>Casa-graffiti</i> ou <i>Festa na Casa da Rainha do Frango Assado</i> , 18ª Bienal Internacional de São Paulo, 1985, São Paulo, Brasil....	109
Figura 21: Carta de Alex Vallauri para Sheila Leirner, em 5 de maio de 1985	110
Figura 22: Os irmãos, ainda crianças, levaram tintas e personagem para uma parede da Pinacoteca de São Paulo, 1983	115

Figura 23: Fotografias antigas das pinturas d’OSGEMEOS em uma parede da casa em que moravam, no Cambuci, em São Paulo, Brasil, 1987	119
Figura 24: Alguns cadernos de desenhos dos artistas, exibidos na exposição <i>OSGEMEOS: Segredos</i> , Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021	122
Figura 25: OSGEMEOS realizando uma obra com o uso de tintas de parede e <i>spray</i> , início dos anos 1990.....	125
Figura 26: OSGEMEOS. <i>O fabricante de estrelas</i> , 2016. Exposição <i>OSGEMEOS: Segredos</i> , Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021	126
Figura 27: OSGEMEOS. Detalhe da obra <i>O fabricante de estrelas</i> , 2016	126
Figura 28: OSGEMEOS. Obra cinética <i>Moinho de Vento</i> , 2019. Exposição <i>OSGEMEOS: Segredos</i> , 2020-2021	128
Figura 29: OSGEMEOS. Parte do mural localizado na Avenida 23 de Maio, na altura do Viaduto Jaceguai Prof. Palmiro Mennucci, São Paulo, Brasil, 2008	129
Figura 30: OSGEMEOS. Outro ângulo do mural localizado na Avenida 23 de Maio, na altura do Viaduto Jaceguai Prof. Palmiro Mennucci, capturando partes das criações realizadas em colaboração com outros artistas urbanos, São Paulo, Brasil (1).....	129
Figura 31: OSGEMEOS. Outro ângulo do mural localizado na Avenida 23 de Maio, próximo ao Viaduto Jaceguai Prof. Palmiro Mennucci, capturando partes das criações realizadas em colaboração com outros artistas urbanos, São Paulo, Brasil (2).....	130
Figura 32: OSGEMEOS. Outro ângulo do mural localizado na Avenida 23 de Maio, capturando partes das criações realizadas em colaboração com outros artistas urbanos, São Paulo, Brasil (3)	130
Figura 33: OSGEMEOS. <i>Graffiti piece</i> , em muro da CET, na Praça José Luiz de Mello Malheiro, Liberdade, São Paulo	132
Figura 34: OSGEMEOS, em colaboração com o artista Doze Green. <i>Graffiti piece</i> , na Rua Cesário Ramalho, ao lado do nº 700, Cambuci, São Paulo, Brasil, 2021.....	133
Figura 35: OSGEMEOS. Estudo dos desenhos de letras, s.d.....	133
Figura 36: OSGEMEOS. Versão antiga de Tritrez, realizada nos anos 1990. Exposição <i>OSGEMEOS: Segredos</i> , Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021 ..	134
Figura 37: OSGEMEOS. <i>Tritrez parte II</i> , 2011. Exposição <i>OSGEMEOS: Segredos</i> , Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021	136
Figura 38: Pieter Bruegel d. Ä. (Pieter Bruegel, o Velho). <i>Das Schlaraffenland (A Terra da Cocanha</i> , tradução nossa), 1567, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, Munique, Alemanha	138

Figura 39: OSGEMEOS. <i>Tritrez</i> , 2014. Exposição <i>OSGEMEOS: Segredos</i> , Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021	140
Figura 40: OSGEMEOS e Doze Green. Mural em homenagem ao hip-hop, situado entre a Segunda Avenida e a Primeira Avenida, no Soho, Nova Iorque, Estados Unidos, 2015	143
Figura 41: OSGEMEOS. [<i>Sem título</i>], parte de instalação com som. Exposição <i>OSGEMEOS: Segredos</i> , Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021	144
Figura 42: OSGEMEOS. Arte urbana em crítica social direta com a dura realidade na capital paulista, realizada em pilastra do Viaduto do Glicério, nas proximidades do nº 692 da Rua Doutor Lund, São Paulo, Brasil, 2021	145
Figura 43: OSGEMEOS. [<i>Sem título</i>], 2019. Uma das muitas intervenções urbanas a favor da liberdade de expressão.....	147
Figura 44: OSGEMEOS. Parte da obra <i>Sem título</i> , 2009. Exposição <i>OSGEMEOS: nossos segredos</i> , CCBB Belo Horizonte, Brasil, 2023	149
Figura 45: OSGEMEOS. Vista parcial da instalação que integrou o projeto Lasco, do Palais de Tokyo, Paris, França, 2016.....	150
Figura 46: OSGEMEOS. [<i>Sem título</i>]. Exposição <i>Cavaleiro Marginal</i> , 2005, <i>Deitch Projects</i> , Nova Iorque, Estados Unidos	153
Figura 47: OSGEMEOS. Antigo mural na Rua Cesário Ramalho, nº 801, Cambuci, São Paulo, Brasil, 2008.....	154
Figura 48: OSGEMEOS. Antigo mural na Avenida 23 de Maio, na altura do Viaduto Jaceguai Prof. Palmiro Mennucci, São Paulo, Brasil, 2002	155
Figura 49: OSGEMEOS. Mural interno realizado na exposição <i>Pavil</i> , em São Francisco, Estados Unidos, 2003.....	156
Figura 50: OSGEMEOS. <i>Serenade</i> , 2008	157
Figura 51: OSGEMEOS. <i>A graça alcançada</i> , 2013.....	159
Figura 52: OSGEMEOS. <i>Sem título</i> . Mural realizado na fachada do MAM SP, Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil, 2010.....	160
Figura 53: Max Ernst. Partes do volume IV [de cinco]: <i>Oedipe</i> (Édipo) do romance-colagem <i>Une Semaine de bonté</i> (Uma semana de bondade), 1933-1934, publicado em 1934. Exemplos de híbridos entre pássaro e homem que habitam obras de Ernst	161
Figura 54: Max Ernst. <i>Ubu Imperator</i> , 1923.....	162
Figura 55: Hieronymus Bosch. <i>Tentações de Santo Antônio</i> (tríptico), c. 1500	163

Figura 56: OSGEMEOS. Vista parcial da obra <i>Vertigem</i> , 2010. Exposição <i>OSGEMEOS: Segredos</i> , Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021	165
Figura 57: OSGEMEOS. <i>Graffiti azul</i> , 1991, Vila Gustavo, São Paulo	166
Figura 58: OSGEMEOS e Barry McGee. Obra realizada no túnel situado no final da Avenida Paulista, São Paulo, c. 1993, com personagem da dupla inspirado no hip-hop nova-iorquino.....	167
Figura 59: OSGEMEOS. <i>Graffiti piece</i> realizado na Ferrovia Paulista S.A. (FEPASA), Brasil, década de 1990	167
Figura 60: OSGEMEOS. <i>Blackbook</i> e estudos, os primórdios dos personagens amarelos, anos 1990	168
Figura 61: OSGEMEOS. <i>O intervalo do sonho</i> , 1995	169
Figura 62: OSGEMEOS. <i>Graffiti piece</i> com personagem amarelo e influência do folclore, São Paulo, 1999	169
Figura 63: OSGEMEOS. <i>Sem título</i> , 1995	170
Figura 64: OSGEMEOS. Mural do universo Tritrez, personagem na cor ocre, São Paulo, 1999	170
Figura 65: OSGEMEOS. Parte de mural realizado em São Paulo, 1999	171
Figura 66: Um dos primeiros murais criados por OSGEMEOS em Munique, Alemanha, 1999	172
Figura 67: OSGEMEOS. [<i>Sem título</i>], Cambuci, São Paulo, c. 2000	173
Figura 68: OSGEMEOS. [<i>Sem título</i>], 2000	173
Figura 69: OSGEMEOS. Detalhe de mural em Coney Island, Nova Iorque, Estados Unidos, c. 2005	174
Figura 70: OSGEMEOS. Mural em Nova Iorque, Estados Unidos, 2009-2010	174
Figura 71: OSGEMEOS. Obra na capa da <i>12oz. Prophet Magazine</i> , 6ª edição, 1998	176
Figura 72: OSGEMEOS e Loomit, imagem de parte do primeiro mural realizado na Europa, em Munique, Alemanha, 1999	178
Figura 73: OSGEMEOS com Loomit e Daniel Man, próximos ao mural feito em conjunto, em Hildesheim, Alemanha, 2000	178
Figura 74: Os círculos do reconhecimento na arte contemporânea.....	179
Figura 75: Partes do catálogo comemorativo dos 50 anos da Bienal São Paulo, 2001 (1)	182
Figura 76: Partes do catálogo comemorativo dos 50 anos da Bienal São Paulo, 2001 (2)	182
Figura 77: Círculos de reconhecimento artístico d’OSGEMEOS.....	187

Figura 78: OSGEMEOS. Vista de alguns trabalhos na exposição <i>Break</i> , <i>New Image Art Gallery</i> , Los Angeles, Estados Unidos, em 2003	188
Figura 79: OSGEMEOS. Cenas da primeira exposição individual d’OSGEMEOS, <i>Pavil, Luggage Store Gallery</i> , São Francisco, Estados Unidos, em 2003 (1).....	189
Figura 80: OSGEMEOS. Cenas da primeira exposição individual d’OSGEMEOS, <i>Pavil, Luggage Store Gallery</i> , São Francisco, Estados Unidos, em 2003 (2).....	190
Figura 81: Vista parcial da exposição d’OSGEMEOS, intitulada <i>Cavaleiro Marginal, Deitch Projects</i> , Nova Iorque, Estados Unidos, em 2005	191
Figura 82: OSGEMEOS. [<i>Sem título</i>], instalação na exposição <i>Cavaleiro Marginal, Deitch Projects</i> , Nova Iorque, Estados Unidos, 2005	192
Figura 83: OSGEMEOS. [<i>Sem título</i>]. Exposição <i>Cavaleiro Marginal, Deitch Projects</i> , Nova Iorque, Estados Unidos, 2005 (1)	193
Figura 84: OSGEMEOS. [<i>Sem título</i>]. Exposição <i>Cavaleiro Marginal, Deitch Projects</i> , Nova Iorque, Estados Unidos, 2005 (2)	194
Figura 85: OSGEMEOS. [<i>Sem título</i>]. Instalação na exposição <i>O peixe que comia estrelas cadentes</i> , Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil, 2006	196
Figura 86: Chamada para a abertura da exposição <i>Too Far Too Close</i> , d’OSGEMEOS, <i>Deitch Projects</i> , Nova Iorque, Estados Unidos, 2008	201
Figura 87: Vista parcial da mostra <i>Too Far Too Close</i> d’OSGEMEOS, <i>Deitch Projects</i> , Nova Iorque, Estados Unidos, 2008	202
Figura 88: OSGEMEOS. Escultura cinética. Exposição <i>A ópera da lua</i> , Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil, 2014.....	204
Figura 89: Vista parcial da exibição <i>A ópera da lua</i> , Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil, 2014	204
Figura 90: Vista parcial da exibição <i>Julio Le Parc & Osgemeos</i> , Carpintaria, Rio de Janeiro, Brasil, 2019.....	206
Figura 91: Vista parcial da mostra <i>As Flores deste Jardim meus Avós Plantaram</i> , <i>Museum Het Domein Sittard</i> , Holanda, 2007	209
Figura 92: Vista parcial da exposição <i>Vertigem</i> , no MON, em Curitiba, Brasil, 2008	210
Figura 93: OSGEMEOS. Vista parcial da mostra <i>Vertigem</i> , no MAB FAAP, em São Paulo, Brasil, 2009.....	212
Figura 94: OSGEMEOS. Vista parcial de <i>Vertigem</i> , MAB FAAP, São Paulo, Brasil, 2009	213
Figura 95: OSGEMEOS. Mural na <i>Tate Modern</i> , Londres, Inglaterra, 2008	215

Figura 96: OSGEMEOS. Obra na área externa da exposição <i>Art in the Streets</i> , MOCA, Los Angeles, Estados Unidos, 2011	216
Figura 97: OSGEMEOS. Um dos murais realizado em Boston, Estados Unidos, nos arredores da estação ferroviária, do Edifício da Reserva Federal e do Parque público Greenway. Realizado em função da mostra no ICA, 2012	217
Figura 98: OSGEMEOS. Parte de instalação no Octógono da Pinacoteca de São Paulo, na mostra <i>OSGEMEOS: Segredos</i> , São Paulo, Brasil, 2020-2021	218
Figura 99: Vista parcial da sala expositiva sobre a infância e o início do percurso d’OSGEMEOS no hip-hop e no <i>graffiti</i> , mostra <i>OSGEMEOS: Segredos</i> , Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021	219
Figura 100: OSGEMEOS e Banksy. <i>Sem título</i> . Exposição <i>OSGEMEOS: Segredos</i> , Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021	220
Figura 101: Vista parcial do <i>stand</i> da galeria Fortes D’Aloia & Gabriel conectado a OSGEMEOS, SP-Arte, 2018.....	241
Figura 102: OSGEMEOS. <i>O banho do pavão</i> , 2006, <i>stand</i> Hilda Araujo Escritório de Arte, SP-Arte, 2018	242
Figura 103: OSGEMEOS. <i>As Três Amigas</i> , 2008, <i>stand</i> Danielian Galeria, SP-Arte, 2019	243
Figura 104: OSGEMEOS. <i>Quando Sair, Deixe a Luz Acesa</i> , 2014, <i>stand</i> Opera Gallery, SP-Arte, 2022	244
Figura 105: OSGEMEOS, Nina Pandolfo e Nunca. Mural colaborativo no Castelo de Kelburn, Escócia, 2007.....	246
Figura 106: OSGEMEOS. Mural na Rua Fiskargatan, nº 8, em Estocolmo, Suécia, 2017.....	247
Figura 107: OSGEMEOS. Mural no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2021	248
Figura 108: OSGEMEOS. [<i>Sem título</i>]. Arte urbana realizada na pilastra do Viaduto do Glicério, nos arredores do nº 692 da Rua Dr. Lund, São Paulo, 2020.....	249

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Localidades das galerias presentes na SP-Arte, que trouxeram artistas urbanos em seu rol (2013 a 2022)	98
Gráfico 2: Quantidade e localidade de exposições individuais e coletivas realizadas por OSGEMEOS em galerias de arte, até 2022	207
Gráfico 3: Quantidade e localidade, até 2022, de exposições individuais e coletivas realizadas por OSGEMEOS em instituições ligadas à arte.....	224
Gráfico 4: Indicadores de mercado sobre OSGEMEOS em leilões internacionais, apresentado pelo Artprice	227
Gráfico 5: Obras d’OSGEMEOS apresentadas nas edições presenciais, analisadas, da SP-Arte	245

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Exposições da dupla realizadas em galerias de arte, até 2022	199
Quadro 2: Exposições d’OSGEMEOS em instituições de arte, até 2022	221
Quadro 3: Relação das coleções públicas que possuem obras d’OSGEMEOS, localização das mesmas e demais dados de identificação das obras.....	224

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Obras dos artistas Banksy, Basquiat, Haring e Kaws vendidas em leilões da Christie's, entre 2017 e 2022.....	87
Tabela 2: Obras dos artistas Banksy, Basquiat, Haring e Kaws vendidas em leilões da Sotheby's, entre 2017 e 2022.....	87
Tabela 3: Presença d'OSGEMEOS em <i>rankings</i> de classificação de artistas contemporâneos do ARTPRICE e os respectivos valores de venda das obras em leilão	184
Tabela 4: Obras d'OSGEMEOS leiloadas pela Christie's (até 2022).....	228
Tabela 5: Obras d'OSGEMEOS leiloadas pela Sotheby's (até 2022).....	229
Tabela 6: Obras d'OSGEMEOS leiloadas pela Phillips (até 2022)	232
Tabela 7: OSGEMEOS e as galerias participantes da SP-Arte, nos anos de 2013 a 2017.....	240

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABACT	Associação Brasileira de Arte Contemporânea
APCA	Associação Paulista de Críticos de Arte
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CET	Companhia de Engenharia de Tráfego
DPH	Departamento do Patrimônio Histórico
FAU/USP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
FEPASA	Ferrovias Paulista S.A.
FIFA	<i>Fédération Internationale de Football Association</i> (Federação Internacional de Futebol)
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
ICA	<i>Institute of Contemporary Art</i> (Instituto de Arte Contemporânea de Boston)
LDA	Lei dos Direitos Autorais
MAAU	Museu Aberto de Arte Urbana
MAB	Museu de Arte Brasileira
MAR	Museu de Arte de Rua
MACBA	<i>Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona</i>
MAC USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAPR	<i>Museo de Arte de Puerto Rico</i>
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MIS	Museu da Imagem e do Som
MOCA	<i>The Museum of Contemporary Art</i> (Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles)
MoMA	<i>Museum of Modern Art</i> (Museu de Arte Moderna)
MON	Museu Oscar Niemeyer
MOT	<i>Museum of Contemporary Art Tokyo</i>
PAC	<i>Padiglione d'Arte Contemporanea</i> (Pavilhão de Arte Contemporânea)
SAUC	<i>Street Art and Urban Creativity</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
OBJETIVOS.....	24
METODOLOGIA.....	25
ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	29
1. GRAFFITI E ARTE URBANA: HISTÓRICO, CONCEITOS E APROXIMAÇÕES.....	32
1.1 <i>GRAFFITI</i> : HISTÓRICO	33
1.1.1 Construção de Identidade e a Influência da Cultura Pop.....	36
1.1.2 Aproximações com o Hip-Hop.....	39
1.2 <i>GRAFFITI</i> : CONCEITO E MODALIDADES.....	42
1.3 ARTE URBANA	50
1.4 <i>GRAFFITI</i> E ARTE URBANA NO BRASIL E NA CIDADE DE SÃO PAULO	55
1.4.1 Os Pioneiros do <i>Graffiti</i> em São Paulo.....	58
1.4.2 Os Locais da Arte Urbana na Cidade de São Paulo.....	64
2. APROXIMAÇÃO DO <i>GRAFFITI</i> E DA ARTE URBANA COM O MUNDO DA ARTE	69
2.1 MEDIAÇÃO E ARTIFICAÇÃO.....	70
2.1.1 A Institucionalização da Arte Urbana.....	72
2.1.2 Artificação: Transformação da Não-Arte em Arte	73
2.2 A RELAÇÃO COM O MERCADO DA ARTE.....	80
2.2.1 A Relação com o Mercado da Arte: Galerias de Arte	82
2.2.2 A Relação com o Mercado da Arte: Leilões.....	85
2.2.3 A Relação com o Mercado da Arte: Feiras.....	90
2.3 A RELAÇÃO COM MUSEUS E OUTRAS INSTITUIÇÕES NACIONAIS E INTERNACIONAIS.....	99
2.3.1 Artistas Urbanos em Acervos Públicos Renomados Nacionais e Internacionais	111
3. OSGEMEOS.....	114
3.1 O INÍCIO	114
3.1.1 A Infância.....	114
3.1.2 A Adolescência	116
3.2 PROCESSOS CRIATIVOS, MATERIAIS, TÉCNICAS E LINGUAGENS	120
3.2.1 Processos Criativos	121
3.2.2 Materiais e Técnicas	124

3.2.3	A Questão das Linguagens.....	131
3.2.4	As Letras do <i>Graffiti New York Style</i>	132
3.3	TEMÁTICAS.....	134
3.3.1	Tritrez e possíveis desdobramentos: mitologia, Cocanha, literatura de cordel e São Saruê	134
3.3.2	A música	141
3.3.3	O social	145
3.3.4	Outros Elementos Recorrentes nas Criações d’OSGEMEOS	151
3.4	LINHA DO TEMPO DAS CRIAÇÕES D’OSGEMEOS	165
3.5	LEGITIMAÇÃO E CONSAGRAÇÃO	175
3.5.1	O Trespasar: da Arte Urbana para os Espaços Tradicionais da Arte	175
3.5.2	Os Caminhos em direção à Consagração Artística	179
3.6	EXPOSIÇÕES EM GALERIAS, MUSEUS E INSTITUIÇÕES DE ARTE	187
3.6.1	Exposições em Galerias de Arte	187
3.6.2	Exposições em Museus, Centros e outras Instituições de Arte.....	207
3.7	OBRAS EM ACERVOS DE COLEÇÕES PÚBLICAS	224
3.8	VENDAS EM LEILÕES	225
3.9	PARTICIPAÇÃO NA FEIRA SP-ARTE	239
3.9.1	OSGEMEOS e a SP-Arte: os anos de 2013 a 2017	239
3.9.2	OSGEMEOS e a SP-Arte: a 14ª edição (abril de 2018)	240
3.9.3	OSGEMEOS e a SP-Arte: a 15ª edição (abril de 2019)	242
3.9.4	OSGEMEOS e a SP-Arte: a 18ª edição (abril de 2022)	243
3.10	INTERVENÇÕES PELO MUNDO	245
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	251
	REFERÊNCIAS.....	260

INTRODUÇÃO

O *graffiti New York Style* atingiu seu ápice nos 1970, em uma Nova Iorque marcada por conflitos sociais. Protagonizado por adolescentes, a maioria vivendo em áreas marginalizadas daquela metrópole e coberta pelo manto da invisibilidade, tornou-se efervescente quando passou a ser realizado nos trens de metrô em circulação. Ao atuarem nos espaços públicos nova-iorquinos, esses praticantes marcavam, principalmente com *spray*, suas assinaturas e assim construíam suas identidades. Nomes espalhavam-se nas superfícies urbanas, como forma de realçar a existência daqueles invisíveis, para a maioria da população, e os glorificavam no interior do grupo ao qual pertenciam. Queriam ser reconhecidos como “reis” (*kings*), ainda que tal majestade fosse exercida apenas em meio a uma subcultura expressa no seio de uma cultura dominante e por ela influenciada.

O *graffiti* foi perseguido pelas autoridades nova-iorquinas e pela mídia, por estar correlacionado à criminalidade e ao abandono. No entanto, ao mesmo tempo, suas técnicas foram sendo aperfeiçoadas, estimuladas por competições internas entre os grupos, o que levou a estética do *graffiti* a despertar o interesse do mundo da arte. Os escritores de *graffiti*¹ foram convidados a expor em galerias; chamaram a atenção de negociantes de arte, da crítica e de curadores. A partir de então, uma mediação começou a se esboçar entre as criações daqueles praticantes e o âmbito artístico. Com o decorrer dos anos, o *graffiti New York Style*, que já havia se propagado por várias partes do mundo, foi evoluindo. As manifestações nas superfícies urbanas passaram a abarcar mais técnicas, materiais, personagens e imagens, deixando de considerar a assinatura como foco principal, originando-se daí a arte urbana derivada do *graffiti*.

No Brasil, a cidade de São Paulo foi o ponto receptor das intervenções urbanas derivadas do *graffiti* de Nova Iorque, adaptadas a um outro contexto e a uma outra localidade, em um tempo de ditadura militar, no final da década de 1970. De forma diferente do ocorrido em terras estadunidenses, em São Paulo, o *graffiti* aproximou-se, primeiramente, de pessoas de algum modo já ligadas à esfera artística, não demorando para se encontrar com os espaços reconhecidos da arte.

Na década de 1980, o hip-hop irrompeu no cenário paulistano, promovendo encontros em que música, dança e a escrita do *graffiti* reuniam grande número de pessoas em locais como a

¹ Como eram inicialmente conhecidos, porque escreviam seus nomes nas superfícies urbanas.

Estação São Bento do metrô e o bairro do Cambuci. Desses encontros, surgiu, pela cidade de São Paulo, o *graffiti* mais direta e esteticamente conectado ao *graffiti New York Style*.

Neste cenário, aportaram os irmãos gêmeos, ainda adolescentes, Gustavo e Otávio Pandolfo, apelidados de “os gêmeos”², que passaram a ser conhecidos naquele cenário urbano borbulhante. O percurso profissional da dupla teve origem nas intervenções urbanas ligadas ao *graffiti New York Style*, na cidade de São Paulo. O *graffiti* e a arte urbana dele derivada os conduziram a apresentar criações em terras europeias e estadunidenses, levando-os a alçar, primeiramente, a fama internacional, para só então serem reconhecidos no circuito artístico do Brasil.

A partir dos anos 2000, sobreveio significativo aumento no mundo das exposições atreladas à arte urbana ou com a participação de artistas urbanos em galerias de arte, museus e outras instituições artísticas. OSGEMEOS, assim como outros artistas conectados à arte urbana, alcançaram a consagração artística. Suas obras passaram a integrar coleções públicas, exposições realizadas em museus, galerias e mesmo em bienais de arte, além de comporem *rankings* “*tops*” de artistas visuais contemporâneos, visto que seus trabalhos foram arrematados por valores vultosos no mercado de arte secundário, por meio de vendas em casas de leilão.

OBJETIVOS

Neste contexto, o objetivo principal deste estudo foi examinar a arte urbana derivada do *graffiti* e sua relação com os espaços tradicionais de arte, com o propósito de entender como, apesar de suas origens subversivas e encravadas na ilegalidade, seus reflexos tensionaram e se aproximaram do mundo da arte.

Os objetivos secundários foram:

- Aprofundar a investigação sobre a relação entre a arte produzida por artistas urbanos e o circuito da arte e examinar a ocorrência de exposições relacionadas à arte urbana nos espaços tradicionais, seja por meio da participação de artistas ligados à arte urbana, seja pela vinculação desta com exposições que trazem tal abordagem, montadas em museus, galerias de arte, centros e outras instituições conectadas à esfera artística;

² Naquele momento, eram conhecidos como “os gêmeos”. No entanto, posteriormente, a grafia da alcunha passou a ser “OSGEMEOS”.

- Verificar como ocorreu a inserção de artistas urbanos também no mercado de arte, passando suas obras a serem comercializadas em galerias, feiras de arte, leilões etc.;
- Analisar a trajetória d’OSGEMEOS, dada sua relevância, no Brasil e no mundo, tanto nas cenas do *graffiti* e da arte urbana quanto pela presença de suas produções nos espaços tradicionais de arte, como museus, instituições ligadas à esfera artística e outros, assim como no mercado de arte, sendo comercializadas em galerias, feiras de artes e leilões, de modo a fazerem parte de *rankings* de artistas visuais celebrados;
- Investigar a temática das obras d’OSGEMEOS, buscando apurar se eventuais características peculiares do país reverberaram na forma como tais manifestações artísticas foram recebidas no exterior e, por consequência, se, eventualmente, podem ter influenciado o sucesso internacional da dupla.

METODOLOGIA

Para atingir os objetivos propostos, foi realizada uma pesquisa qualitativa exploratória, com base em fontes primárias e secundárias. Coletamos dados sobre mostras, ocorridas em espaços de arte, relacionadas, de alguma forma, à arte urbana. A gama de referenciais colhidos nos levaram às suas respectivas análises e a elencar alguns exemplos, internacionais e nacionais, assim como a apurar um extenso número de coleções públicas que contam com obras de artistas ligados à arte urbana.

Gil (2002, p. 90) ressaltou que nas pesquisas qualitativas “[...] costuma-se verificar um vaivém entre observação, reflexão e interpretação à medida que a análise progride, o que faz com que a ordenação lógica do trabalho torne-se significativamente mais complexa [...]”. No entanto, muito embora tenhamos realizado uma pesquisa qualitativa, não deixamos de considerar alguns valores quantitativos, quando estes se fizeram necessários para maior esclarecimento de algum ponto.

De acordo com Gil (2002, p. 41), pesquisas exploratórias “têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses. Pode-se dizer que estas pesquisas têm como objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições”.

Também foi realizado o estudo de caso d'OSGEMEOS. Segundo Gil (2002, p. 54), um estudo de caso “consiste no estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos, de maneira que permita seu amplo e detalhado conhecimento [...]”. Entretanto, mesmo focalizando nossa atenção neste ponto de interesse, procedemos a análise concernente ao reflexo da arte urbana em museus, galerias de arte e outros. Para um entendimento mais fluído, buscamos na Sociologia da Arte argumentos que nos proporcionaram um mergulho no mundo da arte, examinando seus agentes.

Também foram realizadas pesquisas de campo, isto é, visitas a algumas exposições d'OSGEMEOS, assim como a lugares da cidade de São Paulo onde se encontram as obras dos artistas, com a finalidade de observá-las e analisá-las. Segundo Gil (2008), a observação é essencial para a pesquisa e pode ser tida como método investigativo. Gil (2008, p. 100) afirmou que “a observação nada mais é que o uso dos sentidos com vistas a adquirir os conhecimentos necessários para o cotidiano”.

A análise *in loco* da arte urbana e dos *graffiti* d'OSGEMEOS em São Paulo, especialmente aqueles situados no bairro do Cambuci, no Parque Ibirapuera e na Avenida 23 de Maio, tiveram como objetivo aprofundar o conhecimento sobre as técnicas, os materiais e as temáticas abordadas pelos irmãos. Todas as pesquisas de campo empreendidas geraram registros fotográficos que serviram de materiais de pesquisa e muitos deles foram apresentados e descritos neste estudo.

Para a coleta de dados referentes ao estudo de caso desta pesquisa, estabeleceu-se como balizas temporais a trajetória dos artistas, desde sua infância, nos anos 1970, até 2022. No entanto, em alguns momentos, foi necessário valer-se de estudos anteriores para melhor compreensão da trajetória da arte urbana, desde sua origem no *graffiti New York Style* até sua institucionalização. Entretanto, cabe fazer duas ressalvas: com relação à análise dos *rankings* de artistas, foram analisados os dados passíveis de serem consultados *online*, sem eventual assinatura, pelas empresas que os fornecem. Com relação à participação da dupla na feira SP-Arte, este recorte temporal foi reduzido para o período entre 2013 e 2022, em função dos dados possíveis de serem acessados. Para a análise proposta neste trabalho, foi estabelecido o recorte referente às edições presenciais da SP-Arte realizadas no Pavilhão da Bienal, localizado no Parque Ibirapuera, na cidade de São Paulo, no período de 2013 a 2022, portanto, as concernentes aos anos 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019 e 2022. Cabe esclarecer que, em razão da pandemia da Covid-19, de 24 a 30 de agosto de 2020 foi realizada a 1ª edição do SP-Arte *Viewing Room (online)* e de 09 a 13 de junho de 2021, ainda no período pandêmico, ocorreu a 2ª edição do SP-Arte *Viewing Room (online)*.

Naquele mesmo ano, de 20 a 24 de outubro de 2021, a feira também ocorreu presencialmente no espaço Arca, na Vila Leopoldina. Em 2022, além da versão tradicional da feira, realizada em abril, no Pavilhão da Bienal, também foi realizada a primeira edição da *SP–Arte: Rotas Brasileiras*, que aconteceu no espaço Arca, de 24 a 28 de agosto de 2022. Ressalta-se que as edições presenciais ocorridas no espaço Arca não foram abrangidas nesta pesquisa.

Ainda quanto aos procedimentos metodológicos empreendidos neste estudo, destaca-se que foram realizados:

1. Revisão bibliográfica, buscando conceituar e contextualizar *graffiti* e arte urbana. Para tanto, valemo-nos de livros, artigos, teses, dissertações, textos jornalísticos (inclusive, arquivos antigos), revistas e demais publicações, nacionais e internacionais, sobre *graffiti*, arte urbana, arte contemporânea, instituições de arte, mercado de arte, pós-modernidade, bem como de publicações relativas à área da sociologia da arte (importantes para melhor compreensão de temas que envolveram mediação, legitimação, artificialização e consagração);
2. Consultas aos *sites* e às redes das galerias de arte que representam OSGEMEOS, a saber: Fortes D’Aloia & Gabriel, no Brasil, e Lehmann Maupin, nos Estados Unidos, assim como aos arquivos digitais e às publicações referentes às exposições d’OSGEMEOS ocorridas em diversas localidades do Brasil ou no exterior;
3. Consultas aos *sites* de importantes casas de leilão, como Christie’s, Sotheby’s e Phillips, bem como ao *site* do Catálogo das Artes, buscando investigar a inserção dos trabalhos d’OSGEMEOS no mercado de arte;
4. Consulta aos *rankings* de artistas visuais “*top*”, como os publicados pelo Artprice³ (quanto a este, foram realizadas buscas desde os relatórios anuais mais antigos disponibilizados *online* pela empresa, em seu *site* – ou seja, a publicação de 2002 do

³ No que tange aos relatórios do Artprice, foram examinados todos os disponibilizados *online* para consulta, sendo que as primeiras publicações *online* são referentes aos anos de 2002 e de 2007, esta quanto ao relatório de arte contemporânea. Ressalta-se que, segundo publicação no *site* do próprio Artprice, o mais antigo leilão em que as obras d’OSGEMEOS estiveram presentes ocorreu em 2007.

The Art Market in_ e a publicação de 2007 do relatório voltado à arte contemporânea –, até os relatórios publicados em 2022); Artnet (2021 e 2022); e Artfacts (junho de 2022), buscando constatar a presença significativa de artistas urbanos, especialmente OSGEMEOS, nas listagens dos mais celebrados;

5. Visualização de filmes e de documentários envolvendo *graffiti*, arte urbana, artistas urbanos e OSGEMEOS, tais como: o filme *Wild Style* (1983) e os documentários *Exit Through the Gift Shop* (2010), *Cidade Cinza* (2013), *Saving Banksy* (2017), *Kobra Auto-Retrato* (2022), assim como vídeos variados, dentre os quais os produzidos pela Pinacoteca de São Paulo relacionados à exposição *OSGEMEOS: Segredos* (2020-2021). Muitos deles, embora não tenham sido diretamente mencionados na presente dissertação, foram utilizados para dar sustentação à mesma e para que a pesquisadora adquirisse domínio sobre o assunto⁴;
6. Realização de pesquisa de campo: visitas às exposições de obras de artistas urbanos, ao Beco do Batman e às galerias do entorno para compreender o processo de artificialização da arte urbana e do *graffiti*; bem como aos espaços públicos na cidade de São Paulo onde podiam ser encontradas obras d’OSGEMEOS; visitas à Pinacoteca de São Paulo, especificamente durante a exposição *OSGEMEOS: Segredos*, em 2020-2021, bem como ao Centro Cultural Banco do Brasil, em Belo Horizonte, durante a exposição *OSGEMEOS: nossos segredos* (desdobramento da primeira), em 2023, as quais possibilitaram ampliar o campo de observação das obras dos artistas, assim

⁴ Vídeos e filmes assistidos:

Cidade Cinza. Direção de Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo. Brasil: Sala 12 filmes, 2013. Filme (c. 79 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XZIGW012FWU>.

Exit Through the Gift Shop. Direção de Banksy. Reino Unido: Paranoid Pictures Film Company, 2010. Filme em película (86 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IqVXThss1z4>.

Kobra Auto Retrato. Direção de Lina Chamie. São Paulo: Girafa Filmes, 2022. Filme (84 min). Disponível em: <https://gp2023.academiabrasileiradecinema.com.br/obra/kobra-auto-retrato/>.

OSGEMEOS: Segredos | Visita Guiada com os artistas Gustavo e Otávio Pandolfo, 2021. 1 vídeo (27 min e 36 seg). Publicado pelo canal Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_fRTGMnZ3xk. Acesso em: 26 jul. 2023.

Saving Banksy. Direção de Colin M. Day. Estados Unidos: 2:32 AM Projects, 2017. Documentário (80 min). Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/01/19/movies/saving-banksy-review.html>.

Wild Style. Direção e produção de Charlie Ahearn. Estados Unidos: Wild Style Productions, Ltd., 1982. Filme em película (c. 80 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VeTZ7PLCPdw> –.

como ter contatos visuais diretos com suas obras, sejam pinturas, esculturas, instalações, sejam fotografias, estudos, esboços ou outros;

7. Análise das publicações relativas à SP-Arte, como textos e fotografias concernentes ao período total delimitado, além da investigação sobre artistas urbanos presentes na SP-Arte, realizada de duas formas, a saber:
 - a. Para o período compreendido entre 2013 e 2017, foi realizada uma pesquisa documental, tendo como fontes os catálogos anuais elaborados pela SP-Arte, contendo informações sobre as galerias participantes, bem como um índice remissivo de artistas, o que possibilitou levantar os artistas ligados à arte urbana relacionados em tais feiras.
 - b. Para as feiras ocorridas nos anos de 2018, 2019 e 2022, foi realizada a análise documental, tendo como base os catálogos elaborados pela SP-Arte, bem como a partir da experiência direta com a situação pesquisada, que possibilitou coletar dados a partir da observação empreendida durante as visitas às feiras.

ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

A presente dissertação foi estruturada da seguinte forma: Introdução, três capítulos, Considerações finais e Referências.

No Capítulo 1, foi apresentado um breve histórico do *graffiti* e da arte urbana dele derivada, assim como suas evoluções, destacando o seu contexto, os respectivos conceitos e as questões atinentes à identidade, gênero, técnica, estilo, aproximações com o hip-hop, legalidade e forma de desenvolvimento dos mesmos no Brasil e no exterior.

Diversos autores foram consultados para dar suporte às discussões, por exemplo: Waclawek (2008), que apresentou extensas e detalhadas análises acerca do *graffiti* e da arte urbana; Chalfant e Prigoff ([1987] 1999), Lewisohn ([2009] 2010), Ganz (2004) e Baudrillard (1996), que foram relevantes para compreender os conceitos, as origens e os primeiros momentos do *graffiti* em Nova Iorque; Ramos (1994), Manco, Lost Art e Neelon ([2005], 2010) e Gitahy ([1999] 2011), que foram importantes para compreendermos o desenvolvimento do *graffiti* no Brasil, com foco em São Paulo.

No Capítulo 2, foi abordada a aproximação do *graffiti* e da arte urbana com os espaços tradicionais da arte, sobretudo no caso de artistas cujo reconhecimento e fama internacionais foram provenientes de suas obras efetuadas no meio urbano. Consideramos que museus, galerias, centros, e instituições ligados à esfera artística, bem como casas de leilão e feiras de arte fazem parte do circuito da arte. Ainda neste capítulo, foram tratadas questões como mediação, artificação e institucionalização.

Para embasamento teórico deste capítulo, foram utilizadas diversas fontes secundárias, tais como: Archer (2013), Becker (2010), Heinich (2008), Moulin (2007), Cauquelin (2005), Belting (2010), Rússio (1974), Greffe (2013), Fialho (2005), Bengtsen (2017), Champagne (2017), Shapiro (2007), Shapiro (2019), Shapiro e Heinich (2013), Liebaut (2012), Campos e Leal (2021), Leal e Campos (2022), além de revistas de referência no mundo da arte, como Artforum, *rankings* de artistas (ARTPRICE e ARTNET) e publicações jornalísticas. Também foram consultados alguns autores mencionados anteriormente, utilizados para desenvolvimento do Capítulo 1, como: Waclawek (2008), Chalfant e Prigoff ([1987] 1999), Lewisohn ([2009] 2010), Ramos (1994) e Gitahy ([1999] 2011).

No Capítulo 3, foi apresentado o estudo de caso concernente aos artistas e irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo, conhecidos como OSGEMEOS. Abordamos o desenvolvimento de sua carreira, desde os primórdios, assinalando os caminhos que os levaram ao *graffiti* e à arte urbana; o envolvimento com o movimento hip-hop, no início da adolescência; as múltiplas influências observadas nas suas manifestações artísticas, decorrentes da infância, do hip-hop, da influência de outros artistas, do folclore e de elementos da cultura popular brasileira, especialmente do Nordeste do Brasil.

Investigamos eventuais relações diretas ou indiretas da temática de *Tritrez*, o universo paralelo e espiritual presente nas obras d'OSGEMEOS, com eventuais festas folclóricas, folguedos, manifestações populares, lendas, mitologia e a utópica terra da Cocanha, associada à literatura de cordel *Viagem a São Saruê* etc.

Investigamos o desenvolvimento das linguagens, materiais, processos e técnicas utilizados para as criações artísticas d'OSGEMEOS em diferentes suportes. Exploramos, inclusive, questões como legitimação e consagração, analisando os passos dos artistas e sua inserção nas diferentes esferas do circuito da arte.

Com o propósito de relacionar o *graffiti*, a arte urbana, seus reflexos e OSGEMEOS com os espaços da arte foi importante consultarmos autores já analisados nos Capítulos 1 e 2 e, além deles, foram consultados outros autores, a saber: Silva (2009), Volz, Flamingo, Portella Filho e Freitas (2020), Neelon ([2010] 2012), Archer (2013), Manco, Lost Art e Neelon ([2005] 2010), Rojzman (2005), Heinich (2005), Moulin (2007), Fialho (2014), Waclawek (2008), Gitahy ([1999] 2011), Danto (2006), Scandiucci (2006) e outros.

Nas Considerações Finais, foram apresentados os resultados obtidos com relação ao tema pesquisado, buscando atingir os objetivos estabelecidos para a presente pesquisa. Ressaltamos que a presença de obras de artistas urbanos em museus possui eventual ligação com questões relativas ao fortalecimento de laços culturais e identitários, dialogando com inquietações do nosso tempo. Além disso, constatamos que OSGEMEOS, apesar de estarem inseridos no circuito de arte internacional, jamais deixaram de produzir obras no espaço público urbano, sobretudo no bairro do Cambuci, local de sua origem, e nos arredores, mesmo que estas não tenham as mesmas dimensões de outras obras divulgadas internacionalmente.

Ao final, foram apresentadas as referências utilizadas na presente dissertação.

1. **GRAFFITI E ARTE URBANA: HISTÓRICO, CONCEITOS E APROXIMAÇÕES**

A atitude em relação ao *graffiti* e à arte urbana muda muito de acordo com onde você está no mundo [...]. No final, cabe a você como espectador decidir o que é arte e o que não é, o que é interessante e o que não é. Mas antes de se decidir, você precisa aprender a olhar (LEWISOHN, [2009] 2010, p. 9, tradução nossa).⁵

Imagens registradas em paredes já estavam presentes na vida dos povos primitivos, quando os grafismos do período pré-histórico, possivelmente, atrelavam-se à magia. Tais imagens poderiam, por exemplo, estar relacionadas à caça, à crença de que, a partir dos grafismos realizados, os caçadores do paleolítico poderiam dominar suas presas. Desta forma, constituíam-se em uma convicção quanto à força da produção de imagens (GOMBRICH, 1999).

Por volta de 15.000 anos atrás, os touros pintados na caverna de Lascaux, na França; os bisões de Altamira, na Espanha; e, ao longo de milênios, algumas figuras representadas em áreas do Parque Nacional da Serra da Capivara, no Brasil, são exemplos do que, atualmente, conhecemos como arte rupestre. Todavia, nas sociedades simples não eram tidas como arte, visto que se relacionavam com o cotidiano daquelas comunidades e com o domínio ritual, em termos hipotéticos (GASPAR, 2006).

As escavações efetuadas na cidade italiana de Pompeia – soterrada pela erupção do vulcão Vesúvio, em 79 d.C. – e em suas imediações, desvelaram milhares de *graffiti* da época do antigo Império Romano. Antes de 1956, já tinham sido encontrados nas paredes de Pompeia e nos arredores, em espaços abertos ou privados, pedaços de escritas concernentes a anúncios, política, poemas de viés literário, informes do cotidiano, cartas de amor, zombarias ou textos com certo teor obsceno, totalizando cerca de 11 mil inscrições (MILNOR, 2014). Escritos como “Estou surpreso, oh parede, que você não tenha caído em ruínas desde que você segura os rabiscos entediantes de tantos escritores”, em Pompeia, ou o desenho de um camelo, *graffito* figurativo, em Herculano⁶, são testemunhos do mundo antigo, preservados pelo manto dos fragmentos do vulcão.

⁵ Texto original em língua inglesa: “*The attitude to graffiti and street art changes greatly according to where you are in the world, although wherever you are, you're more likely to see graffiti writing than street art. In the end, it's up to you as the viewer to decide what is art and what is not, what is interesting and what is not. But before you make up your mind, you have to learn to look*” (LEWISOHN, [2009] 2010, p. 9).

⁶ Informações obtidas no *site* The Ancient Graffiti Project. Disponível em: <http://ancientgraffiti.org/Graffiti/themes/Pompeii>. Acesso em: out. 2023. A frase supracitada, localizada em uma parede de Pompeia, corresponde a uma tradução nossa de: “*I'm amazed, oh wall, that you haven't fallen into ruins since you hold the boring scribbles of so many writers*” (GRAFFITO, 2021, n.p.).

Contemporaneamente, dois acontecimentos mais recentes – apontando para a segunda metade do século XX – foram destacados, ambos com referência ao *graffiti*, a saber: a revolta dos estudantes, ocorrida em Paris, na França, em maio de 1968, que refletiu nas ruas e o movimento formado por adolescentes, nos Estados Unidos, no final da década de 1960, que corresponde ao despontar do *graffiti*.

O movimento de maio de 1968 foi uma luta universitária em oposição à repressão e, na sequência, expandiu-se para manifestações de trabalhadores. Nos muros, ficaram registrados *slogans* como “*Il est interdit d’interdire*” (“É proibido proibir”) ou “*Soyez réaliste: demandez l’impossible*” (“Sejam realistas: exijam o impossível”). Ramos (1994, p. 14) afirmou que “a partir desse despertar parisiense, logo outros lembraram dessa antiga possibilidade de registrar mensagens, extremamente livre, descompromissada, anônima e gratuita”.

Estes acontecimentos ocorreram no final de uma década que englobou diversos outros fatos históricos, como a Guerra do Vietnã, a Revolução Cultural na China, os movimentos feministas e a Ditadura Militar, em países da América do Sul.

1.1 GRAFFITI: HISTÓRICO

Chalfant e Prigoff (1987 [1999]) afirmaram que o *graffiti* apareceu em Nova Iorque a partir do momento em que adolescentes passaram a escrever os seus “nomes de rua”. Os autores esclareceram que, apesar deste impulso inicial, quando as assinaturas (*tags*) foram marcadas nas paredes, o *graffiti*, como forma de manifestação artística, emergiu quando os “escritores de *graffiti*” – como ficaram conhecidos – levaram suas assinaturas para o metrô, a fim de se aproveitarem do amplo alcance e da visibilidade que os trens poderiam atingir e da possibilidade de se conectarem com outros adolescentes ao redor da cidade.

As escritas nos trens do metrô eram feitas de modo a acompanharem a movimentação do suporte que as abrigavam. Chalfant e Prigoff ([1987] 1999, p. 8, tradução nossa) salientaram que “a arte da lata do *spray* evoluiu na lateral de um trem em movimento. Com certeza, isso pode ser facilmente transferido para uma superfície fixa, mas nunca poderia ter começado lá”⁷.

⁷ Texto original em língua inglesa: “*Spraycan art evolved on the side of a moving train. To be sure, it can easily be translated to a fixed surface, but it could never have started out there*” (CHALFANT E PRIGOFF, [1987] 1999, p. 8).

Assim sendo, podemos afirmar que foi no início dos anos 1970, nos trens do metrô de Nova Iorque que o *graffiti New York Style* ou *graffiti writing* se desenvolveu, alcançando grandes proporções.

Os *graffiti* nos trens alastraram-se e contribuíram para divulgar tal movimento internacionalmente, por meio de viajantes, fotografias e publicações em revistas.

Seen, Lee, Dondi (RIP), Stayhigh 149, Zephyr, Blade e Iz the Wiz se tornaram heróis pela quantidade e qualidade de seu trabalho. Os artistas inicialmente escolheram os trens porque eles frequentemente viajavam por toda a cidade e eram vistos por milhões de pessoas. Em meados da década de 1980, afirmava-se, não havia um único trem que não tivesse sido pintado com *spray* de cima para baixo (GANZ, 2004, p. 9, tradução nossa).⁸

Os *graffiti* refletiam o seu contexto, tendo aflorado e se desenvolvido em uma época de expressiva conturbação social, econômica, política e cultural. Era o período pós-industrial, de decadência econômica, momento em que fervilhavam o desemprego e o desamparo às populações marginalizadas. A juventude vivia sem esperança no sistema americano. Não havia planos de renovação urbana; bairros menos favorecidos estavam em situação de abandono; grupos minoritários eram alvos de discriminação e se enfrentavam em intensos embates culturais decorrentes de migrações.

Ganz (2004, p. 8, tradução nossa) explicou que “a composição única da cidade de Nova Iorque – na qual os locais degradados do Harlem e o mundo glamoroso da Broadway estão lado a lado – parece ter sido um terreno fértil para os primeiros artistas do *graffiti*, reunindo muitas culturas diferentes e questões de classe em um único lugar”.⁹ Nos anos 1970, alegava-se que tal manifestação reduzia a qualidade de vida na cidade, gerando apreensão por parte da população.

Os *graffiti* eram realizados pela mocidade, por adolescentes (Figura 1). Muitos deles iniciavam-se nessa prática com doze ou treze anos. Chalfant e Prigoff ([1987] 1999, p. 7, tradução nossa) salientaram este fato que costumava ocorrer em Nova Iorque: “Garotos escrevem *graffiti* porque é divertido”.¹⁰

⁸ Texto original em língua inglesa: “Seen, Lee, Dondi (RIP), Stayhigh 149, Zephyr, Blade and Iz the Wiz became heroes through the sheer quantity and quality of their work. Artists initially targeted trains because they often travelled through the whole city and were seen by millions of people. By the mid-1980s, it was claimed, there was not a single train that had not at one time been spray-painted from top to bottom” (GANZ, 2004, p. 9).

⁹ Texto original em língua inglesa: “The unique make-up of New York City – in which the Harlem slums and the glamorous world of Broadway stand side by side – seems to have been a breeding-ground for the first graffiti artists, bringing together many different cultures and class issues in one single place” (GANZ, 2004, p. 8).

¹⁰ Texto original em língua inglesa: “Kids write graffiti because it’s fun.” (CHALFANT; PRIGOFF ([1987] 1999, p. 7).

O fato de o *graffiti* ter sido associado à criminalidade, como sinal de disfunção da ordem socioeconômica (AUSTIN, 2001¹¹, apud WACLAWEK, 2008), levou a juventude que o praticava a ser ligada à decadência da cidade. Os jovens que o realizavam eram perseguidos pelas autoridades locais e pela mídia, o que colaborava para a construção, perante os olhos da população, de uma imagem do *graffiti* vinculado à desordem civil, levando a “guerras” contra o *graffiti* nos trens.

No entanto, em certo momento, esta “guerra” foi perdida pelos praticantes, embora a perseguição tenha levado a uma nova etapa do movimento, à volta da escrita, dessa vez com ares mais “artísticos”, para os muros e paredes nova-iorquinos.

Figura 1: Adolescente efetuando a escrita do *graffiti*, em Nova Iorque



© fotografia: Henry Chalfant.

Fonte: *site* Henry Chalfant. Disponível em:

https://www.henrychalfant.com/wp-content/uploads/2014/05/web_13Woody.jpg. Acesso em: jul. 2020.

Por volta dos anos 1980, a escrita do *graffiti* retornou às superfícies dos trens. Todavia, face ao aprimoramento das técnicas empreendidas na escrita das assinaturas, esse retorno ocorreu com mais intensidade, resultando em uma maior evolução.

¹¹ AUSTIN, Joe. **Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City**. New York: Columbia University Press, 2001.

1.1.1 Construção de Identidade e a Influência da Cultura Pop

Dada a sua origem, o *graffiti New York Style* guarda relação com questões atreladas à identidade. Chalfant e Prigoff ([1987] 1999, p. 7, tradução nossa) salientaram que o *graffiti* é “uma expressão do desejo de ser alguém em um mundo que está sempre lembrando você de que você não é”.¹²

Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 640-641¹³, apud RAMOS, 1994, p. 48) acenaram quanto ao apelo ao nome: “Há como que uma presença real no Nome invocado. A invocação do nome evoca o ser... O conhecimento do nome intervém nos ritos de conciliação, de feitiço, de possessão”.

Macdonald (2002¹⁴, apud WACLAWEK, 2008) explicou que os escritores de *graffiti* conectavam-se a um eu secundário na medida em que propagavam suas assinaturas. Waclawek (2008, p. 63, tradução nossa) complementou:

O nome real do escritor fica reservado para todas as tarefas e responsabilidades associadas à vida sem *graffiti* deste, enquanto colegas do *graffiti* e cidadãos da cidade identificam o escritor por sua *tag*. Assim, o eu acomoda duas personas independentes: uma da vida real e a outra subcultural. O eu subcultural permite ao escritor participar de uma subcultura que se expressa no meio da cultura dominante. Como descreve o escritor STYLO, mesmo que aqueles que não façam parte da subcultura do *graffiti* não atribuam igual significado ao *graffiti* que encontram, para os escritores “se você pinta em algum lugar e volta lá, você sente que pertence... há um pouco de você lá.” Esse sentimento de pertencimento é a chave em uma subcultura em que os participantes são ao mesmo tempo celebrados e incógnitos.¹⁵

Em 21 de julho de 1971, o jornal *The New York Times* (Figura 2) publicou o artigo “TAKI 183 gera amigos por correspondência”¹⁶ (THE NEW YORK TIMES, 1971, p. 37, tradução nossa), acenando sobre o adolescente que registrava sua assinatura – TAKI 183 – nas estações de metrô de

¹² Texto original em língua inglesa (trecho): “*It is also an expression of the longing to be somebody in a world that is always reminding you that you’re not.*” (CHALFANT E PRIGOFF ([1987] 1999, p. 7).

¹³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p. 640-641.

¹⁴ MACDONALD, Nancy. **The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity, and Identity in London and New York**. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

¹⁵ Texto original em língua inglesa: “*The writer’s real name becomes reserved for all of the tasks and responsibilities associated with the writer’s non-graffiti life, while graffiti colleagues and the citizens of a city identify the writer by their tag. Thus, the self accommodates two self-contained personas: one real life and the other subcultural. The subcultural-self permits the writer to partake in a subculture that is expressed in the midst of mainstream culture. As writer STYLO describes, even if those not part of the graffiti subculture do not attach the same meaning to the graffiti they encounter, for writers “if you paint somewhere and you go back there, you feel like you belong...there’s a bit of you there.” This sense of belonging is key in a subculture where the participants are at once celebrated and incognito*” (WACLAWEK, 2008, p. 63).

¹⁶ Texto original em língua inglesa: “*TAKI 183 Spawns Pen Pals*” (THE NEW YORK TIMES, 1971, p. 37).

Nova Iorque, dentro dos trens, nos muros da Broadway e em outros locais. Este ato levou centenas de outros imitadores a também registrarem suas assinaturas em diversos lugares, dando grande visibilidade para o *graffiti* na cidade. A partir de então, outros adolescentes perceberam que, ao escrever a alcunha, TAKI 183, o adolescente ganhou expressivo alcance. Logo, o ato de registrar a assinatura nas vias urbanas possibilitava se tornar conhecido na vizinhança, ser visto como alguém (WACLAWEK, 2008).

Ganz (2004, p. 9, tradução nossa) explicou que “inicialmente, os escritores de *graffiti* costumavam usar seus nomes reais ou apelidos, mas logo os primeiros pseudônimos começaram a aparecer”.¹⁷

Os adolescentes que escreviam os *graffiti* pela cidade eram, principalmente, de lugares às margens do centro de Nova Iorque; eram vulneráveis em termos socioeconômicos, invisíveis perante os grupos dominantes e viviam em bairros abandonados, como o South Bronx. Para aqueles adolescentes, a escrita do *graffiti* era um meio de conquistar fama e visibilidade, de se fazerem notados em um mundo no qual eram imperceptíveis.

Podemos afirmar, portanto, que o *graffiti New York Style* emergiu, especialmente, nas bordas das cidades como um movimento vinculado à juventude, a adolescentes que ansiavam por serem notados. Nomes vindos da cultura pop eram comuns nas escolhas dos escritores de *graffiti*. O que se tem é uma subcultura desenvolvida no interior de uma cultura dominante. Baudrillard (1996, p. 101-102) explicou que:

A revolta radical nessas condições é na verdade dizer a princípio: “Existo, sou fulano, moro na rua tal, vivo aqui e agora”. Porém isso ainda seria apenas a revolta da identidade: combater o anonimato reivindicando um nome e uma realidade própria. Os *graffiti* vão mais longe: ao anonimato não opõem nomes, mas pseudônimos. [...] SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136 não quer dizer nada, e sequer é um nome próprio; é uma matrícula simbólica, feita para subverter o sistema comum dos nomes. Esses termos não têm nenhuma originalidade: vêm todos das revistas em quadrinhos em que estavam circunscritos à ficção, mas dela saem explosivamente para ser projetados na realidade como um grito, com interjeição, como antidiscurso [...].

¹⁷ Texto original em língua inglesa: “Initially graffiti artists often used either their real names or nicknames, but soon the first pseudonyms started to appear.” (GANZ, 2004, p. 9).

Figura 2: Notícia publicada no jornal *The New York Times*, com destaque para Taki 183, 1971

The New York Times
NEW YORK, FRIDAY, JUL 21, 1971

'Taki 183' Spawns Pen Pals

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.

His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places.

He has spawned hundreds of imitators, including Joe 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 and LEO 136.

To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 80,000 man-hours, or about \$300,000, in the last year, the Transit Authority estimates.

"I work, I pay taxes too and it doesn't harm anybody," Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti.

And he asked: "Why do they go after the little guy? Why not the campaign organizations that put stickers all over the subways at election time?"

Withholds Last Name

The 17-year-old recent high school graduate lives on 183d Street between Audubon and Amsterdam Avenues. He asked that his last name not be disclosed. Taki, he said, is a traditional Greek diminutive for Demetrius, his real first name.

"I don't feel like a celebrity normally," he said. "But the guys make me feel like one when they introduce me to someone. 'This is him,' they say. The guys know who the first one was."

Taki said that when he began sneaking his name and street number onto ice cream trucks in the neighborhood early last summer, nobody else was writing similar graffiti.

"I didn't have a job then," he said, "and you pass the time, you know. I took the form from JULIO 204, but he was doing it for a couple of years then and he was busted and stopped."

'He's the King'

"I just did it everywhere I went. I still do, though not as much. You don't do it for girls; they don't seem to care. You do it for yourself. You don't go after it to be elected President."

He said he had no idea how many times he had written his name.

Other teen-agers who live on his block are proud of him. "He's the king," a youth lounging on a doorstep said. "It's got everybody doing it," added Raymond Vargas a 16-year-old with Afro-style hair. "I like to write my name every once in a while, but not in places where people can get to it and alter it." He said he writes RAY A.O.—for All Over.

Graffiti have had a long history in the city's subways: Kilroy, who was everywhere in World War II, left his mark along with the mus-

taches drawn on advertising posters and various obscenities.

Officials said, however, that the problem had mushroomed during the last two years.

It is also harder to deal with. The Magic Marker and other felt-tip markers are considered indelible on concrete and other rough surfaces in subway stations. Those surfaces are painted over to remove graffiti.

Inside subway cars, new high-powered cleaners can remove almost anything from the polished metal surfaces except India ink.

Floyd Holoway, Transit Authority patrolman who is second vice president of the Transit Patrolmen's Benevolent Association, said that most graffiti appeared just before and just after school hours.

"It's not a major crime," he said. "Most of the time they don't try to talk their way out if they're caught."

He said he had caught

teen-agers from all parts of the city, all races and religions and all economic classes.

The actual offense, the Transit Authority police said, is classed as a violation because it is barred only by Transit Authority rules, not by law. Anyone older than 16 who is caught would get a summons, a spokesman said.

Was Suspended Once

Taki said he had never been caught in the subways. He was once suspended from Harran High School for a day for writing on walls, though, and a Secret Service agent once gave him a stern lecture for writing on a Secret Service car during a parade.

The youth, who said he would enter a local university in September, conceded that his passion for graffiti was not normal: "Since there are no more student deferments, maybe I'll go to a psychiatrist and tell him I'm TAKI 183. I'm sure that will be enough to get me a psychological deferment."

But he added: "I could never retire. I still carry a small Magic Marker around with me."



The New York Times/Dan Hagan Charles
Taki, who began sneaking his name onto ice cream trucks last summer, has spawned his field and won imitators. These marks are on door on 183d Street, where he lives.

Escrever nas paredes e em suportes urbanos, repetidas vezes, o nome pelo qual se almeja ser reconhecido pode estar relacionado com a afirmação da individualidade. Wicked Gary (apud WACLAWEK, 2008, p. 63, tradução nossa), escritor de *graffiti*, afirmou: “quanto mais você escreve seu nome, mais você começa a pensar sobre e mais você começa a ser quem você é. Uma vez que você começa a fazer isso, você começa a afirmar seu individualismo e quando você faz isso, você tem uma identidade”.¹⁸

Desse modo, a escrita do *graffiti*, ligada ao nome, letras e assinaturas, conectava-se com questões de identidade, possibilitando ao escritor de *graffiti* ser conhecido dentro de uma subcultura, ter sua assinatura visível, mas também, resguardando o anonimato, na medida em que a alcunha ou o pseudônimo lançado nas paredes não é capaz, por si só, de revelar a identidade da própria pessoa.

Assim, ainda que dentro de determinado grupo (que tinha hierarquia e regras), a escrita do *graffiti* possibilitava que pessoas marginalizadas (mas não apenas elas) e invisíveis aos olhos de muitos, atingissem a reputação de estrelas e brilhassem no interior daquele mundo.

Na época, a subcultura do *graffiti* era majoritariamente masculina. As mulheres tinham dificuldade para ingressar no movimento, pois precisavam provar maior dedicação e habilidade, visto que tinham que enfrentar uma série de empecilhos como: eventuais problemas decorrentes da ilegalidade, o ambiente de competição masculina e o julgamento pela aparência em maior proporção do que pela habilidade (WACLAWEK, 2008). Todavia, um bom exemplo da presença feminina na atmosfera do *graffiti New York Style* foi Lady Pink, uma das pioneiras.

1.1.2 Aproximações com o Hip-Hop

O *graffiti New York Style* também se aproximou da cultura hip-hop e essa aproximação o levou a ganhar força e repercussão em outros lugares do mundo. Ambos surgiram em períodos próximos e ambos tiveram Nova Iorque como palco para os seus desenrolamentos.

As condições presentes nos anos 1970 (WACLAWEK, 2008; CAMPOS, 2007), como populações de diversas origens, plano de expansão urbana, desemprego, violência e guetos, tiveram expressiva influência no desenvolvimento de ambos.

¹⁸ Texto original em língua inglesa: “*the more you write your name, the more you begin to think about and the more you begin to be about who you are. Once you start doing that, you start to assert your individualism and when you do that, you have an identity*” (WICKED GARY, 2008, apud WACLAWEK, 2008, p. 63).

O *graffiti* e o hip-hop nasceram em comunidades urbanas sitiadas como o South Bronx, que foram vítimas dos esquemas de renovação urbana e construção de rodovias ocorridos em meados do século passado. [...] Havia dinheiro a ser ganho na construção e expansão de imóveis, novas rodovias e no desenvolvimento dos subúrbios, um processo que tem impulsionado a economia dos Estados Unidos desde então. Mas essa combinação de modernização e especulação devastou comunidades que antes eram viáveis (CHALFANT¹⁹. In: LEWISOHN, [2009] 2010, p. 7, tradução nossa).²⁰

Em conformidade com o ressaltado por vários autores, o *graffiti*, de aparição anterior ao hip-hop, ganhou mais força e se dissipou com maior intensidade quando desse se aproximou, visto ser um movimento em ebulição²¹ (CHALFANT; PRIGOFF, [1987] 1999; GANZ, 2004; WACLAWEK, 2008).

No entanto, foi apenas com a chegada do hip-hop que o cenário europeu do *graffiti* decolou. A maior parte do *graffiti* na Europa foi baseada no modelo americano, que continua a ser o mais popular até hoje. Com o hip-hop, o *graffiti* entrou em quase todo país ocidental e de influência ocidental e então começou a se espalhar ainda mais. A Ásia e a América do Sul popularizaram mais tarde, mas as suas culturas do *graffiti* agora estão crescendo a uma taxa fenomenal e já atingiram um alto padrão, especialmente na América do Sul (GANZ, 2004, p. 9, tradução nossa).²²

Ademais, filmes como *Wild Style*, *Style Wars* e *Beat Street*, assim como diversos livros, contribuíram para espalhar o cenário latejante que se desenrolava nas ruas de Nova Iorque. Muito do que se publicou na época fez com que jovens envolvidos com a cena do rap, *breakdance* e *graffiti New York Style* fossem considerados heróis (CHALFANT; PRIGOFF, [1987] 1999).

O hip-hop era um movimento caracterizado pelo *graffiti New York Style*, *disc jockeying* (prática efetuada pelo DJ), *emceeing* (mestre de cerimônias) e *breakdancing* (estilo de dança)²³.

¹⁹ Em prefácio escrito para o livro *Street art: The graffiti revolution*.

²⁰ Texto original em língua inglesa – trecho integral: “*Graffiti and hip-hop were born in beleaguered urban communities like the South Bronx that were victims of the urban renewal schemes and highway building that took place in the middle of the last century. Urban renewal is often justified as the desire to improve the lives of others, but it is mostly just a pretext for the real motive: making money. In New York City, Robert Moses was the driver of this restructuring, with a vision resembling Flash Gordon’s world of glimmering highways and tall towers. There was money to be made in the building and expansion of real estate, new highways and the development of the suburbs, a process that has driven the US economy ever since. But this combination of modernisation and speculation laid waste to once viable communities*” (CHALFANT. In: LEWISOHN, [2009] 2010, p. 7).

²¹ Chalfant e Prigoff apontaram que a erupção do hip-hop, no início dos anos 1980, colaborou com o alastramento do *graffiti* para “além do centro da América” ([1987] 1999).

²² Texto original em língua inglesa: “*However, it was only really with the arrival of hip-hop that the European graffiti scene took off. The majority of graffiti in Europe was based on the American model, which remains the most popular to this day. With hip-hop, graffiti entered almost every Western and Western-influenced country and then started to edge out further afield. Asia and South America caught on later, but their graffiti culture is now growing at a phenomenal rate and has already reached a high standard, particularly in South America*” (GANZ, 2004, p. 9).

²³ No presente estudo, optamos por manter algumas palavras em língua inglesa porque, usualmente, são conhecidas dessa forma no Brasil, bem como para evitar que a tradução pudesse causar alguma distorção de seu real significado.

Waclawek (2008) esclareceu que grande parte dos autores que escreveram sobre a cultura hip-hop acenaram que esta teria despontado no início dos anos 1970, especialmente no South Bronx, bairro de Nova Iorque tido como menosprezável e em situação de abandono, sem segurança e sem atenção por parte das autoridades.

Waclawek (2008) explicou que o Bronx era um bairro calmo, onde viviam famílias de classe média de vários lugares do mundo, após terem migrado para os Estados Unidos. Entretanto, o começo do declínio sobreveio em 1959, quando alterações concernentes à renovação urbana e de classes repercutiram negativamente na região. As mudanças constatadas envolveram o deslocamento para South Bronx de habitantes mais vulneráveis financeiramente – especialmente os de origem afro-americana e latina –, desprovidos de apoio do governo, em um período de severa crise econômica.

Para compreendermos melhor a situação que vigorava, precisamos considerar que os moradores de South Bronx conviviam com diversos problemas, como: aluguéis inflacionados, incêndios que ocorriam, propositadamente, para receber o seguro, desemprego e intensa fragilidade econômica. Em 1965, o comércio ilegal de drogas, a criminalidade e as gangues também se faziam ali presentes. Em 1970, os moradores do bairro suportavam a profunda crise social e econômica acrescida do isolamento cultural de afro-americanos e latinos pertencentes à classe trabalhadora.

Neste momento de intensa crise, emergiu a cultura hip-hop, momento em que a juventude integrante das minorias – alvo de racismo – deixava de acreditar na sociedade em que vivia. O hip-hop irrompeu por meio de caminhos que exalavam criatividade, permitiam a expressão e traziam um sentido de identidade aos jovens de um bairro marginalizado.

As gangues, ligadas à questão do território, já existiam em Nova Iorque. Entretanto, com o domínio da cultura hip-hop, as que atuavam no Bronx foram se dissipando. Afrika Bambaataa²⁴, fundador da “Nação Zulu”, no início dos anos 1970, impulsionou a solidariedade entre os jovens, atrelando criatividade ao resgate da história, das heranças culturais e da identidade, em oposição à exclusão que tais grupos vinham sofrendo (WACLAWEK, 2008).

[O hip-hop] é, basicamente um universo lúdico-simbólico, que se traduz na adoção de um particular modo de expressão coletiva (rap, graffiti, break-dance), representando uma determinada forma de viver a juventude. Estas exibições eram instrumentos que serviam a causa de uma juventude fortemente estigmatizada pela sociedade dominante. O Hip-Hop tradicionalmente converge em torno de determinados elementos que invocam a etnicidade, a racialização da experiência e a estigmatização social. Para muitos jovens em situação de

²⁴ Waclawek (2008) aponta uma “reunião da paz” convocada por Bambaataa, em 1973.

exclusão, a cultura hip-hop, revela-se como uma marca identitária importante que confere sentido à sua condição étnica e social, às suas trajetórias biográficas, manifestando, igualmente, uma opção contestatária que, muitas vezes, é claramente assumida (CAMPOS, 2007, p. 269).

O hip-hop expandiu-se para outros locais nos Estados Unidos e também para além de suas fronteiras, adaptando-se às características e aos contextos específicos dos novos lugares que alcançava. Assim, com o decorrer do tempo, as características iniciais da cultura hip-hop evoluíram, pairando divergências do confronto entre passado e presente.

A própria representação daquilo que é o hip-hop enquanto movimento cultural urbano sofre mutações, fruto da multiplicação de intervenientes e de protagonistas culturais, incluindo as indústrias culturais e os media que gradualmente assumem uma importância cada vez maior na forma como esta cultura evolui (CAMPOS, 2007, p. 270).

Assim sendo, podemos afirmar que o hip-hop eclodiu quando culturas diferentes foram unidas por pessoas excluídas dos grupos dominantes na Nova Iorque dos anos 1970, por meio de expressões criativas que também recuperavam as origens culturais de pessoas provenientes de diversos outros lugares, buscando evidenciar suas existências, refutando os choques culturais, que se operavam de forma violenta, e se amparando em valores sustentados pela paz, pela reunião e pela conciliação entre etnias não dominantes.

1.2 GRAFFITI: CONCEITO E MODALIDADES

No que tange ao conceito de *graffiti*, destacamos que a raiz da palavra nos direciona para o termo italiano *grafito* (singular de *graffiti*). Segundo Milnor (2014, p. 2, tradução nossa), “Etimologicamente, a palavra vem do italiano *graffio*, ‘arranhar ou gravar’²⁵ [...]” e, ao ser absorvida pela língua inglesa passou a ser utilizada tanto como singular quanto plural (RAMOS, 1994; CHALFANT; PRIGOFF, [1987] 1999).

Lewisohn estabeleceu diferenças entre o conceito de “*graffiti*” e o de “*graffiti New York Style*” ou “*graffiti writing*”.

Por ‘*graffiti*’ entende-se geralmente que queremos dizer qualquer forma de aplicação não oficial e não autorizada de um meio em uma superfície. [...]. ‘O *graffiti writing*’, o qual é separado do *graffiti*, é o movimento mais intimamente associado à cultura hip-hop

²⁵ Texto original em língua inglesa: “*Etymologically, the word comes from the Italian graffio, ‘to scratch or carve’ [...]*” (MILNOR, 2014, p. 2).

(embora seja anterior a ela), cuja preocupação central é a ‘tag’ ou assinatura do autor (LEWISOHN, [2009] 2010, p. 15, tradução nossa).²⁶

Sobre o *graffiti New York Style*, Waclawek assinalou:

Esse estilo de *graffiti* baseado em letra centra-se na assinatura do escritor e os seus elementos formais básicos incluem “tags”, [...] “throw-ups”, [...] e “pieces” [...] pintados com *spray*. Cada componente, não importa o quão ornamentado, representa o pseudônimo do escritor, que é, às vezes, adornado com imagens. A interpretação do nome estilizado é importante, pois é inextricavelmente ligado à identidade e ao *status* de um escritor dentro da subcultura do *graffiti*. O nome no *graffiti*, conseqüentemente, permite que o escritor seja reconhecido em toda a cidade enquanto, por um lado, mantém o anonimato, mas, por outro, ganha notoriedade dentro da subcultura. O movimento do *graffiti* é impulsionado por uma série de subculturas que se organizaram em torno da disseminação dessa forma de arte. As subculturas do *graffiti* apresentam aos escritores de *graffiti* uma rede social de apoio, embora competitiva, completa com regras, hierarquias, ferramentas para negociação de identidade, amizade e o ímpeto para provar a si mesmo na cena do *graffiti*. A inovação estilística e formal – reestruturar a aparência tradicional das letras e, de certa forma, reescrever o alfabeto – é o objetivo principal de qualquer escritor sério (WACLAWEK, 2008, p. 2-3, tradução nossa).²⁷

O *graffiti New York Style* concentra-se nas letras, na assinatura do escritor e se desenvolve nas seguintes modalidades: *tag*, *throw-up* e *piece*.

Waclawek (2008) afirmou que o *graffiti* no modo *tag*²⁸ surgiu na Filadélfia, nos anos 1960. *Tag* corresponde à modalidade escrita à mão, em uma só cor; é o *graffiti* na sua forma mais grosseira, rústica, primitiva e simples, ligado à assinatura, ao nome, mas como forma de registro contemporâneo nas superfícies urbanas. A *tag* era comumente feita com o uso de *spray* ou de caneta marcadora. Para realizar essa forma inicial de *graffiti*²⁹ não se fazia necessário habilidade técnica.

²⁶ Texto original em língua inglesa – trecho integral: “By ‘graffiti’, it is generally understood that we mean any form of unofficial, unsanctioned application of a medium onto a surface. Although it has come to be used as a singular noun, it is in fact the plural form of ‘graffito’, which means an image or text scratched onto a wall. ‘Graffiti writing’, which is separate from graffiti, is the movement most closely associated with hip-hop culture (though it pre-dates it), whose central concern is the ‘tag’ or signature of the author” (LEWISOHN, [2009] 2010, p. 15).

²⁷ Texto original em língua inglesa – trecho integral: “This letter-based style of graffiti writing centres on the writer’s signature and its basic formal elements include spray-painted “tags,” (fig. 1) “throw-ups,” (fig. 2) and “pieces” (fig. 3). Each component, no matter how ornate, depicts the writer’s pseudonym, which is sometimes adorned with images. The rendition of the stylized name is momentous as it is inextricably linked both to a writer’s identity and status within the graffiti subculture. A graffiti name consequently allows the writer to be recognized throughout a city while, on the one hand, maintaining anonymity, but on the other, gaining notoriety within the subculture. The graffiti movement is propelled by a number of subcultures that have organized themselves around the dissemination of this art form. Graffiti subcultures present graffiti writers with a supportive, albeit competitive, social network complete with rules, hierarchies, tools for identity negotiation, friendship, and the impetus to prove oneself on the graffiti scene. Stylistic and formal innovation – restructuring the traditional appearance of letters and, in a way, rewriting the alphabet – is a primary goal of any serious write.” (WACLAWEK, 2008, p. 2-3).

²⁸ Reitera-se que optamos por manter algumas palavras em inglês não só para permanecermos mais próximo do contexto original, como também por se tratar de alguns casos que são comumente assim reconhecidas no meio do *graffiti* no Brasil.

²⁹ No sentido de ser mais próxima às raízes contemporâneas do *graffiti*.

Em Nova Iorque, as primeiras *tags* foram escritas por adolescentes nas paredes e superfícies da cidade. Ali despontaram pseudônimos formados pela combinação de letras e de números. Tratavam-se de assinaturas escritas rapidamente e, embora fossem nomes, também estavam relacionadas ao anonimato, porque pessoas alheias àquela prática, apesar de visualizarem tais registros, não conseguiam identificar quem as realizou. Ao longo do tempo, as *tags* foram se desenvolvendo, passando a existir um certo cuidado com o formalismo (WACLAWEK, 2008), embora ainda permanecessem ligadas à assinatura do escritor de *graffiti*.

A *tag* é o ponto de partida esperado para uma carreira de *graffiti*, pois representa “suas ‘raízes’, as credenciais que fazem dele/dela um escritor.” [...] As primeiras *tags* eram frequentemente uma combinação do real nome dos escritores e dos endereços deles. [...] Quando TAKI 183, JULIO 204, EVA 62, ELSIE 137 e outros dos primeiros marcadores estavam bombardeando NYC, eles não eram nem preocupados com o estilo, nem com a técnica. Embora as *tags* hoje em dia tenham se tornado complexas e abstratas, na década de 1970 eram escritas com clareza e podiam ser lidas por qualquer pessoa (WACLAWEK, 2008, p. 61, tradução nossa)³⁰.

A visibilidade que a escrita das assinaturas na parede e em demais suportes urbanos proporcionava e a oportunidade de fama vislumbrada fizeram com que as *tags* eclodissem de forma intensa em Nova Iorque. O que importava era a quantidade de assinaturas (“*getting up*” termo que em inglês se refere à propagação das *tags*, ou seja, das marcas do escritor pela cidade). Assim, quanto mais nomes fossem espalhados e escancarados pela metrópole, mais reputação o escritor de *graffiti* galgava entre os seus pares, no interior de uma subcultura que ali surgia: a subcultura do *graffiti*.

Tempos depois, ainda na década de 1970, sobreveio o *throw-up* (que em português poderia ser entendido como algo que foi “lançado”), evolução da escrita do *graffiti*. O número elevado de escritores realizando *tags* conduziu ao aparecimento desta outra modalidade. Assinaturas maiores e que exigiam mais cores eram lançadas de forma rápida nas paredes e em outros suportes urbanos.

³⁰ Texto original em língua inglesa: “*The tag: the earliest, simplest, and most elemental form of graffiti writing is a quickly executed, monochromatic rendering of the writer’s graffiti name. Tagging is the expected point of departure for a graffiti career as it represents “his/her ‘roots,’ the credentials that make him/her a writer.” A graffiti tag tends to be a pseudonym that the writer devises or acquires. Early tags were frequently a combination of the writer’s real name and their street address. In this way, others knew not only whether the writer was male or female, but also which neighbourhood they resided in. When TAKI 183, JULIO 204, EVA 62, ELSIE 137 and other early taggers were bombing NYC, they were neither preoccupied with style, nor technique. Although tags have nowadays become complex and abstract, in the 1970s they were clearly written and could be read by anyone*” (WACLAWEK, 2008, p. 61).

Apareceram também as letras grandes e arredondadas conhecidas como “*bubble-letters*” (letras de bolhas), dado o seu formato.

Chalfant e Prigoff ([1987] 1999, p. 12, tradução nossa) explicaram que no *throw-up* “o nome é pintado rapidamente com uma camada de tinta *spray* e um contorno”.³¹ Trata-se de uma forma mais elaborada do que a elementar escrita do *graffiti* apresentada anteriormente. Todavia, também não exige grande habilidade técnica dos seus praticantes, mas permanece relacionado à assinatura do escritor (Figura 3).

Figura 3: Exemplo da forma *throw-up* do *graffiti New York Style*, 1974



Assinatura “Tracy 168” escrita em maior amplitude, na cor branca e com contorno em cor diversa.

© fotografia: Martinez Gallery (cortesia para a New York Magazine).

Fonte: New York Magazine. Disponível em: <https://nymag.com/guides/summer/17406/>. Acesso em: jun. 2023.

Sobre a realização do *throw-up*, Waclawek (2008, p. 64, tradução nossa) explicou que:

[...] envolve a rápida pulverização com *spray* de uma fina camada de tinta para criar um padrão sinuoso que ecoa as formas das letras. As letras são normalmente contornadas em

³¹ Texto original em língua inglesa: “*Throw-up A name painted quickly with one layer of spray paint and an outline.*” (CHALFANT; PRIGOFF, [1987] 1999, p. 12).

uma cor diferente e algumas sombras projetadas também podem ser adicionadas. Se o tempo permitir, um contorno adicional em uma terceira cor pode ser incluído para fazer o *throw-up* se destacar.³²

Em constante movimentação, a escrita do *graffiti* evoluiu para outro elemento: a *piece* (peça), abreviação de *masterpiece* (obra-prima). As *pieces* exigiam mais elaboração, mas ainda ligadas à assinatura do escritor como ponto primordial. Nelas, manifestavam-se as habilidades artísticas e técnicas do praticante, que se evidenciavam e transpareciam nas letras e nos nomes lançados nas superfícies da cidade.

As *pieces* eram imbuídas de detalhes e sombreamento. Os graus de dificuldade, preparação, organização e elaboração eram maiores para criá-las, o que demandava mais tempo por predominar a qualidade, diferentemente das outras modalidades mencionadas.

As *pieces* podem trazer determinada mensagem, bem como ter personagens adicionadas à assinatura. Elas também podem trazer formas como a chamada *Wildstyle* (estilo selvagem, tradução nossa), que corresponde, em síntese, a letras entrelaçadas, complexas e bem trabalhadas, com sensação de movimento, mas também ilegíveis para pessoas alheias àquela subcultura.

Waclawek (2008, p. 65, tradução nossa) explicou que para elaborar uma *piece*, o escritor podia usar esboços:

[...] desenhando os personagens e observando o esquema de cores. O tipo de superfícies escolhidas para as *pieces* é fundamental, pois a condição da parede afeta a qualidade do trabalho. [...]

Esteticamente, uma camada de tinta fornece aos escritores um pano de fundo monocromático, delineia a peça e “permite que os escritores pintem com *spray* linhas mais nítidas e mais limpas”. As *pieces* são tipicamente compostas de várias cores e aparecem em uma variedade de estilos.³³

As novas formas que emergiam conduziam a batalhas entre os escritores de *graffiti*, nas quais se escolhia, dentre eles, o *king* (rei). Cores, técnicas e formas eram os instrumentos de batalha,

³² Texto original em língua inglesa – trecho integral: “*When executing a throw-up, writers tend to use the crack fill application of spray-paint which involves the quick spraying of a thin layer of paint to create a meandering pattern that echoes the letters’ shapes. The letters are typically outlined in a different colour and some drop shadows may also be added. If time permits, an additional outline in a third colour can be included to make the throw-up stand out*” (WACLAWEK, 2008, p. 64).

³³ Texto original em língua inglesa: “[...] *drawing the characters, and noting the color scheme. The type of surfaces chosen for pieces is imperative since a wall’s condition affects the quality of the work. [...] Aesthetically, a coat of paint provides writers with a monochromatic backdrop, it outlines the piece, and it “allows the writers to spray paint sharper, cleaner lines.” Pieces are typically composed of a number of colours and appear in a variety of styles*” (WACLAWEK, 2008, p. 65).

que podiam gerar, se bem aplicadas, reputação. Os escritores ganhavam fama entre os integrantes daquela subcultura.

No vagão de um trem do metrô (Figura 4), por exemplo, o nome MIDG aparece em letras maiúsculas, permeadas por várias tonalidades de laranja. Cada letra traz pequenas imagens que lembram estrelas. Círculos rosas e brancos misturam-se com o colorido total da assinatura, que ganhou um contorno em tom escuro. Nas laterais, espaços azuis lembram o céu durante o dia e nuvens nas cores laranja e azul claro completam a composição total da *piece*, que, *top to bottom*, ou seja, do topo ao chão do trem, movia-se pela cidade de Nova Iorque, combinando com a paisagem.

Figura 4: *Graffiti New York Style* em trem da cidade, 1982



Letras *top to bottom* na modalidade *piece*.

© fotografia: Martha Cooper.

Fonte: Slate. Disponível em: <https://slate.com/culture/2016/01/martha-cooper-and-henry-chalfants-subway-art-is-the-bible-of-graffiti-art-in-new-york-city.html>. Acesso em: jul. 2020.

A Figura 5 é um exemplo da modalidade *piece* do *graffiti New York Style*, realizada no momento em que deixou os trens do metrô e passou para os muros da cidade.

Figura 5: Lee Quiñones. Exemplo da modalidade *piece* do *graffiti New York Style*



© fotografia: Beau Roulette

Fonte: Beyond the streets. Disponível em: <https://beyondthestreets.com/pages/lee-quinones>. Acesso em: jul. 2020.

A análise das *pieces* permite constatar que havia similaridade entre o *graffiti New York Style* e a *pop art* (Figura 6). A escrita do *graffiti* trazia muito da cultura pop, pois se tratava de uma subcultura que se manifestava em uma cultura dominante, como mencionado. No contexto em que o *graffiti* se desenvolveu, havia uma atmosfera abarrotada pela mídia e se elevavam as potências da televisão e dos filmes. Logo, quando personagens eram adicionados às assinaturas, era comum, por exemplo, a presença de figuras já conhecidas das histórias em quadrinhos, dos desenhos animados etc., apropriados e lançados nas superfícies urbanas.

Figura 6: Fab 5 Freddy. *Graffiti* em um vagão do trem do metrô de Nova Iorque, com influência da *pop art*, 1981



© fotografia: Martha Cooper.

Fonte: Artnews. Disponível em: <https://www.artnews.com/wp-content/uploads/2021/05/web-CooperSoupCans.jpg>. Acesso em: jun. 2021.

No século XX, o *graffiti New York Style* ficou conhecido por vários termos que traziam a palavra “*art*” como complemento, a saber: “*graffiti art*”, “*spraycan art*”, “*aerosol art*” e “*subway art*” (LIEBAUT, 2012). A seguir, para falar sobre intervenções no espaço público derivadas do *graffiti*, apareceram as denominações, em língua inglesa, “*street art*” e “*urban art*”, que no Brasil receberam as traduções “arte urbana” (ou “arte de rua”); na França, “*art urbain*”; e em países de língua espanhola, “*arte callejero*” ou “*arte urbano*”.

Essa divergência entre os termos “*graffiti*”, “*graffiti New York Style*”, “*graffiti writing*”, “*street art*”, arte urbana leva a uma grande dificuldade conceitual. Todavia, parte das discussões giram em torno de questões ligadas à ilegalidade e à legalidade, visto que estas influenciam os conceitos dependendo dos entendimentos aplicados.

1.3 ARTE URBANA

No espaço acadêmico, diferenciações e nomenclaturas são importantes, pois permitem analisar contextos, desenvolvimentos e confrontações. No entanto, no presente estudo sobre as produções nos espaços urbanos e seus respectivos criadores, percebemos a inexistência de consenso no que tange ao conceito de arte urbana. São diversos os entendimentos, divergindo entre autores, contextos e países, o que torna arte urbana um conceito aberto. Lewisohn ([2009] 2010), ao defini-la, a considerou como um subgênero do *graffiti*.

“Arte urbana” é um subgênero da escrita do *graffiti* e deve muito a sua antecessora. Embora haja uma grande mistura entre os gêneros, elas são distintas e separadas por direito próprio. A diferença entre a escrita do *graffiti* e a arte urbana é tão boa quanto aquela entre, por exemplo, *jazz* e música *techno*. Assim como o *techno* jamais poderia ter surgido sem predecessores como *jazz* e *blues*, a arte urbana deriva da escrita do *graffiti*. Existem, é claro, músicos de *jazz* hoje que trabalham com *techno* e há *techno* jazzístico se você quiser. Nenhum gênero é puro. Da mesma forma, muitos artistas urbanos desenvolveram seu trabalho por meio de um interesse pela escrita do *graffiti* e podem até fazer um pouco de *graffiti* paralelamente. Muitos escritores de *graffiti hardcore* não gostam de arte urbana, assim como alguns músicos de *jazz* puristas não têm muito tempo para *techno*³⁴ (LEWISOHN ([2009] 2010, p. 15, tradução nossa).

Alguns autores entendem arte urbana como um *post-graffiti*, em decorrência da evolução que desapegou da assinatura como cerne e abarcou novas técnicas e materiais. Isso não significa que o *graffiti* ligado à assinatura tenha acabado, pois ambos coexistem.

Waclawek (2008, p. 212, tradução nossa) entendeu que o *post-graffiti* vem sendo compreendido como “todas as incursões artísticas na paisagem urbana que derivam diretamente dos *graffiti* pintados nos vagões de trem de Nova Iorque”³⁵. A autora, ao explorar profundamente a nomenclatura *post-graffiti*, afirmou:

Ao contrário do estilo de *graffiti* baseado em letras facilmente reconhecível, o movimento de arte *post-graffiti* ostenta uma maior diversidade e inclui a arte produzida como uma evolução, uma rebelião contra ou um acréscimo à tradição de *graffiti* de assinatura

³⁴ Texto original em língua inglesa: “‘Street art’ is a sub-genre of graffiti writing and owes much to its predecessor. Though there is a good deal of crossover between the genres, they are distinct and separate in their own right. The difference between graffiti writing and street art is as great as that between, for example, jazz and techno music. Just as techno could arguably never have come into existence without predecessors such as jazz and blues, street art derives from graffiti writing. There are, of course jazz musicians today who work with techno and there’s jazzy techno if you want it. No genre is ever pure. Similarly, many street artists will have come to their work through an interest in graffiti writing and may even do a bit of graffiti on the side. Many hardcore graffiti writers don’t like street art, just as some purist jazz musicians don’t have much time for techno” (LEWISOHN, [2009] 2010, p. 15).

³⁵ Texto original em língua inglesa: “Post-graffiti or street art has been typified as “all artistic incursions in the urban landscape that derive directly from the graffiti painted on New York train cars” (WACLAWEK, 2008, p. 212).

estabelecida. [...] A essência do movimento *post-graffiti*, portanto, e na verdade a razão de sua denominação, deriva da cultura da escrita do *graffiti*. A adição do prefixo “*post*”, no entanto, sugere que, embora esse movimento se distancie do vocabulário visual estabelecido e dos princípios do *graffiti New York Style*, o *post-graffiti* também implica uma progressão cronológica. Enquanto o rótulo *post-graffiti* invoca uma referência histórica, ele ao mesmo tempo indica o desenvolvimento formal, material e visual³⁶ (WACLAWEK, 2008, p. 3-4, tradução nossa).

Waclawek (2008) assinalou que, ao contrário do *graffiti New York Style*, no *post-graffiti* não há formação de uma subcultura, muito embora existam comunidades formadas por artistas. Ela apontou que a arte urbana não é produzida apenas por adolescentes e pré-adolescentes, como costumava ocorrer na origem do *graffiti New York Style*, visto que há artistas urbanos mais velhos. Ao comparar *graffiti* e *post-graffiti*, Waclawek acenou que este, no que tange ao gênero, abarca mais artistas mulheres do que o primeiro.

Na esfera internacional, em estudo sobre o desenrolar e a progressão do *graffiti* para a arte urbana, Ganz (2004, p. 7, tradução nossa) destacou as características referentes ao estilo, às técnicas e aos materiais:

As letras costumavam dominar, mas atualmente a cultura expandiu-se: novas formas são exploradas e personagens, símbolos e abstrações começam a proliferar. Nos últimos anos, os artistas do *graffiti* têm usado um campo de expressão mais amplo. O estilo pessoal é livre para se desenvolver sem qualquer restrição, e são usados adesivos, pôsteres, estênceis, aerógrafo, giz à base de óleo, todas as variedades de tintas e até mesmo esculturas. A maioria dos artistas foi liberada de depender exclusivamente da lata de *spray*. Como resultado, muitos agora se referem a um movimento *post-graffiti*, caracterizado por abordagens mais inovadoras da forma e da técnica que vão além das percepções tradicionais do estilo clássico do *graffiti*.³⁷

³⁶ Texto original em língua inglesa – trecho integral: “*Unlike the easily recognizable letter-based graffiti style, the post-graffiti art movement boasts greater diversity and includes art produced as an evolution of, rebellion against, or an addition to the established signature graffiti tradition. A number of street artists began by writing graffiti and, with time, changed their practice to generate a different brand of urban expression for ideas that moved beyond the representation of their names. Others either not satisfied with or explicitly positioned against the ethical, hierarchical, and pictorial codes of traditional graffiti resolved to produce a form of public art that stylistically distinguishes itself from signature writing. Still others, who neither started out by writing graffiti nor decided to unequivocally rebel against it, began creating street art simply through experimentation with different media and contexts of diffusion. The essence of the post-graffiti movement, thus, and indeed the reason for its appellation, derives from the culture of graffiti writing. The addition of the prefix “post,” however, suggests that while this movement distances itself from the established visual vocabulary and principles of New York Style graffiti, post-graffiti also implies a chronological progression. While the post-graffiti label invokes a historical reference, it concurrently indicates formal, material, and visual development*” (WACLAWEK, 2008, p. 3-4).

³⁷ Texto original em língua inglesa: “*Letters used to dominate but today the culture has expanded: new forms are explored, and characters, symbols and abstractions have begun to proliferate. Over the past few years, graffiti artists have been using a wider scope of expression. Personal style is free to develop without any constraints, and stickers, posters, stencils, airbrush, oil-based chalk, all varieties of paint and even sculpture are used. Most artists have been liberated from relying solely on the spraycan* (Ganz, 2004, p. 7).
As a result, many now refer to a post-graffiti movement, characterized by more innovative approaches to form and technique that go beyond traditional perceptions of the classic graffiti style” (GANZ, 2004, p. 7).

Portanto, a arte urbana abrange uma amplitude de técnicas (estênceis, colagens, adesivos, mosaicos, pinturas, intervenções, instalações, projeções, entre outros) e materiais possíveis de serem empregados quando de sua realização.

A arte urbana, na vertente aqui estudada, deriva-se do *graffiti*. Todavia, dele se diferencia em alguns aspectos, como na assinatura, visto que, renova-se, no caso da arte urbana, o nome não é a característica principal. Lewisohn ([2009] 2010, p. 21, tradução nossa) destacou que “é importante notar a ruptura da arte urbana com a tradição da *tag* e seu foco em símbolos visuais que abrangem uma gama muito mais ampla de meios do que os escritores de *graffiti* usariam”³⁸. Outro ponto de diferenciação é quanto à intenção de comunicação, visto que a arte urbana dialoga com todos os grupos sociais, podendo ser mais facilmente compreendida.

Lewisohn ([2009] 2010, p. 9, tradução nossa) afirmou que “os mundos da escrita do *graffiti* e da arte urbana estão em constante evolução e se reinventando. São gêneros que, obstinadamente, recusam regras de categorização, mas ao mesmo tempo aderem a certos códigos e modas”.³⁹

Lewisohn ([2009] 2010, p. 15-18) também ressaltou que não é fácil indicar as raízes etimológicas da arte urbana. Todavia, apontou que o termo “*street museum*” (museu de rua, tradução nossa) já tinha aparecido por ocasião da exibição coletiva *Detective Show*⁴⁰, com curadoria do artista John Fekner, realizada em Nova Iorque, no Gorman Park, Queens, portanto, em um ambiente aberto, entre maio e junho de 1978 (Figura 7). Lewisohn ([2009] 2010) argumentou que a união das palavras “*street*” e “*art*” teve seu uso inicial em suporte impresso, em 1985, na obra de Allan Schwartzman.

Com base em Bengtsen (2014), podemos assinalar que, por determinado período, algumas pesquisas acadêmicas internacionais entenderam como “*street art*” apenas as obras ilegais, portanto, as não autorizadas, produzidas por artistas urbanos. “Nos últimos anos, no entanto, tem

³⁸ Texto original em língua inglesa: “*It’s important to note street art’s break with the tradition of the tag, and its focus on visual symbols that embrace a much wider range of media than graffiti writers would use*” (LEWISOHN, [2009] 2010, p. 21).

³⁹ Texto original em língua inglesa: “*The worlds of graffiti writing and street art are constantly evolving and reinventing themselves. These are genres that stubbornly refuse rules of categorization, but which do at the same time adhere to certain codes and fashions*” (LEWISOHN, [2009] 2010, p. 9).

⁴⁰ É interessante que, além de artistas que efetuaram estênceis ou que utilizaram *sprays*, também participaram da mostra *Detective Show* artistas que realizavam outras intervenções na cidade, como é o caso de Gordon Matta-Clark (FEKNER, s.d.).

havido uma tendência crescente a usar o termo ‘*street art*’ para descrever obras de arte sancionadas e relativamente permanentes, como murais”⁴¹ (BENGTSEN, 2017, p. 1, tradução nossa).

Pesquisas posteriores permitiram constatar as evoluções constantes que vêm ocorrendo. Entendemos então que, apesar das discussões que o termo suscita, ele pode ser utilizado não somente para obras criadas ilegalmente. Percepções, pensamentos, modos de vida cultural e social vêm se modificando com o decorrer do tempo e, desse modo, apesar dos entendimentos diversos, é relevante considerá-los.

Assim, cabe destacar que tivemos certa dificuldade em localizar conceitos uniformes referentes ao *graffiti* e à arte urbana, dele derivada, visto apresentarem conceitos abertos, portanto, sem normas definitivas. Apesar de ser uma questão polêmica, na presente dissertação, consideramos como “arte urbana” tanto as manifestações ilegais, como as legais, visto que a arte urbana, assim como o *graffiti*⁴², surgiu, a princípio, em um contexto de ilegalidade, como uma transgressão ocorrida no espaço urbano.

⁴¹ Texto original em língua inglesa: “*In recent years, however, there has been a growing tendency to use the term “street art” to describe sanctioned and relatively permanent artworks, such as murals*” (BENGTSEN, 2017, p. 1).

⁴² Como a arte urbana dele deriva, é importante nos referirmos a ele também nesse contexto.

Figura 7: O uso do termo “street museum”, em chamada para a exposição *Detective Show*, em 1978

•DETECTIVE SHOW•

- 1 - parkhouse front
- 2 - back of park/84th st.
- 3 - water fountain
- 4 - sandbox
- 5 - tree stump/parkhouse
- 6 - handball court
- 7 - softball field fence
- 8 - parkhouse
- 9 - curved fence/ball field
- 10 - trees around ball field
- 11 - handball court
- 12 - flagpole
- 13 - tree near swings
- 14 - trees/park front
- 15 - seesaws
- 16 - monkey bars
- 17 - corner of parkhouse
- 18 - back of ballfield curve
- 19 - bocci court wall
- 20 - boys bathroom door
- 21 - chess
- 22 - park entrances
- 23 - in park
- 24 - side of ball field/85th st.
- 25 - outside park/85th st.
- 26 - bocci court
- 27 - parkhouse corner
- 28 - bocci court
- 29 - handball wall
- 30 - poles near basketball court
- 31 - baby swings

photo - jon dent
design - l.bellinger

**Gorman park
is located at 84th street
and 30th avenue.
jackson heights, queens**

**detective show
institute for art & urban resources
108 leonard street nyc 10013
street museum is sponsored
by the visual arts program
of the national endowment of the arts**

car: williamsburg bridge to
brooklyn-queens expressway to northern blvd.
right to 85th st. left to 30th ave.
queensborough bridge to northern blvd.

**OPENING
MAY 7th, 2-6 PM**

NO POSTAGE
NECESSARY
IF MAILED
IN THE
UNITED STATES
PAID
NEW YORK, N. Y.
PERMIT NO. 8585

© imagem: John Fekner.

Fonte: John Fekner. Disponível em: <http://johnfekner.com/feknerArchive/?p=421>. Acesso em: dez. 2022.

1.4 GRAFFITI E ARTE URBANA NO BRASIL E NA CIDADE DE SÃO PAULO

No Brasil, há diversas interpretações sobre o que se compreende por arte urbana, reforçando o fato de configurar um conceito aberto, como mencionado. No Brasil, o termo grafite ou *graffiti* é considerado, por muitos, como sinônimo de arte urbana ou integrante dela, talvez porque, desde 1978, época de Alex Vallauri⁴³, as inscrições figurativas (e em menor parte abstratas) no espaço urbano de São Paulo, no início ilegais, e na maioria das vezes com o uso da lata de *spray*, já tinham sido assim tratadas, de modo que tal palavra ficou assimilada no vocabulário brasileiro.

Gitahy ([1999] 2011), por exemplo, ao apresentar as características estéticas do *graffiti*, ressaltou a “expressão plástica figurativa e abstrata” (GITAHY, [1999] 2011, p. 15). Manco, Lost Art e Neelon ([2005], 2010), ao abordarem intervenções urbanas no Brasil, trataram de muitas produções mais elaboradas, figurativas ou abstratas, feitas com tinta *spray*, mas sem ligação com a assinatura (que poderiam ser associadas à arte urbana), sem apresentarem uma definição específica no sentido de poder ser arte urbana ou *graffiti*. Entretanto, eles ressaltaram que a arte urbana está no interior da cena do *graffiti* e enfatizaram que ela abarca outras técnicas e materiais, tais como adesivos e pôsteres.

Talvez, a preocupação de Manco, Lost Art e Neelon ([2005] 2010) tenha sido no sentido de mostrar a diversidade das manifestações existentes nas ruas brasileiras mais do que diferenciá-las ou caracterizá-las, seja como arte urbana, seja como *graffiti*.

Através das paredes de suas cidades, podemos ter uma visão da vida brasileira – onde os extremos vivem lado a lado. O intenso vandalismo das marcações de pichação está ao lado de algumas das mais intrincadas e poéticas obras de arte, pintadas em nome do *graffiti*. Do caos à experimentação artística colorida, o *graffiti* é uma manifestação de questões sociais e uma reação artística a elas, e tem algo a oferecer em muitos níveis, tanto social quanto culturalmente. [...] Essa cultura alternativa dá voz a um setor sistematicamente negligenciado da sociedade, bem como a formas artísticas que oferecem tanto habilidades quanto oportunidades de sucesso⁴⁴ (MANCO; LOST ART; NEELON, [2005] 2010, p. 10, tradução e grifo nossos).

⁴³ É importante ressaltar que Vallauri é considerado o precursor *graffiti* no Brasil. No entanto, ele já era reconhecido como artista antes de ingressar no *graffiti*.

⁴⁴ Texto original em língua inglesa – trecho integral: “*Through its cities’ walls, we can gain an insight into Brazilian life-where extremes live side-by-side. The intense vandalism of pichação tags stands alongside some of the most intricate and poetic works of art, painted in the name of graffiti. From chaos to colourful artistic experimentation, graffiti is both a manifestation of social issues and an artistic reaction to them, and it has something to offer at many levels, both socially and culturally. In Rio de Janeiro’s shanty-town favelas, for example, graffiti is just one part of a cultura de rua (street culture) that includes hip-hop, funk and samba music, dance and painting. This alternative culture provides a voice for a systematically neglected section of society, as well as artistic forms that offer both skills and opportunities for success*” (MANCO; LOST ART; NEELON, [2005], 2010, p. 10).

Há, ainda, aqueles que entendem que *graffiti* são intervenções urbanas feitas de forma ilegal no espaço público.

As pesquisas realizadas permitiram constatar que tanto nas raízes do *graffiti*, em Nova Iorque, como em suas origens, em São Paulo, já existiam criações autorizadas, realizadas por pessoas que também produziam de modo ilegal, havendo um hibridismo. Tal fato vem provocando polêmicas desde aqueles tempos, por existir a interpretação de que “o *graffiti* é ilegal, se é autorizado, não pode ser *graffiti*”⁴⁵. O mesmo debate pode ser aplicado à arte urbana. Por outro lado, o parágrafo 2º do artigo 65 da Lei Federal nº 9.605/1998 [com redação dada pela Lei nº 12.408/2011 (BRASIL, 2011)], por exemplo, não criminaliza o *graffiti*⁴⁶, desde que, aponta expressamente, seja “autorizado” (BRASIL, 1998a).

Fato é que, no Brasil, tanto o *graffiti* quanto a arte urbana desenvolveram-se de forma singular, com particularidades advindas das raízes dos registros de imagens nas paredes com *spray* ou com tinta látex, que ainda ocorrem em solo paulistano, além de terem conquistado reconhecimento internacional.

O Brasil possui uma cena de *graffiti* única e particularmente rica, que nos últimos anos lhe rendeu uma reputação internacional como o lugar para buscar inspiração artística. No passado, os artistas brasileiros de *graffiti* foram influenciados pelo americano e – em menor medida – por cenas europeias, era difícil obter informações sobre o que acontecia fora do país. Esse isolamento gerou novos estilos e técnicas, e as restrições econômicas forçaram os artistas a se adaptar e improvisar⁴⁷ (MANCO; LOST ART; NEELON, [2005] 2010, p. 7, tradução nossa).

Atualmente, ao voltarmos os olhos para o passado e contemplarmos as criações relacionadas com os primórdios dessas intervenções, na maioria figurativas, no espaço urbano paulistano (tendo o ano de 1978 como o ponto de partida), podemos considerá-las como pioneiras da arte urbana em São Paulo, em função das técnicas, dos materiais e da própria visualidade. No entanto, ressaltamos que, naquela época, tais criações não eram compreendidas como arte urbana e sim como *graffiti*.

⁴⁵ O filme *Wild Style* (1982) aborda com destaque esses questionamentos.

⁴⁶ Observando-se aqui as considerações já feitas, na presente pesquisa, sobre o uso do termo no Brasil.

⁴⁷ Texto original em língua inglesa: “Brazil boasts a unique and particularly rich graffiti scene, which in recent years has earned it an international reputation as the place to go for artistic inspiration. In the past Brazilian graffiti artists were influenced by the American and – to a lesser extent – European scenes, but it was difficult to obtain information about what was happening outside the country. This isolation generated new styles and techniques, and economic restrictions forced artists to adapt and improvise” (MANCO; LOST ART; NEELON, [2005] 2010, p. 7).

Manco, Lost Art e Neelon ([2005] 2010, p. 7, tradução nossa) afirmaram que “das ruas de São Paulo ao bulevar do Rio de Janeiro a arte do *graffiti* floresce em todos os espaços imagináveis das cidades do Brasil. Ele existe apenas por um breve momento antes de se perder para sempre nas camadas da cidade”.⁴⁸

Para pensarmos na chegada e no desenrolar do *graffiti* no Brasil, centramos nossos estudos sobretudo na cidade de São Paulo, pois foi onde o *graffiti* se desenvolveu com maior intensidade e onde estavam os principais expoentes do seu período inicial. Além disso, São Paulo era (e ainda é) a cidade mais populosa do Brasil e significativamente “murada”, devido ao grande número de imóveis que integram sua área territorial e que servem de suporte para as manifestações na esfera urbana.

No final dos anos 1990, notadamente com relação às produções nas superfícies urbanas de São Paulo ligadas diretamente ao *graffiti* relacionado ao hip-hop, essas estavam mais sofisticadas, irrompendo linguagens próprias nas criações. Seus praticantes já tinham maior contato com a cena do *graffiti* internacional, incluindo pessoas, produções, revistas e a *Internet*, que também foi uma facilitadora. Algumas obras, detalhadas e com riqueza de personagens, apesar de trazerem letras e assinatura (esta, por sua vez, não parecia mais ser a intenção principal da obra) (Figura 8), talvez, já fossem indícios da presença da arte urbana derivada do *graffiti*.

Figura 8: OSGEMEOS e Vitché. [Sem título], Cambuci, São Paulo, Brasil, 1999



© fotografia: OSGEMEOS e Art Crimes.

Fonte: Art Crimes. Disponível em: <https://www.graffiti.org/OsGemeos/index.html>. Acesso em: set. 2022.

⁴⁸ Texto original em língua inglesa: “From the streets of São Paulo to the boulevards of Rio de Janeiro, graffiti art flourishes in every conceivable space in Brazil’s cities. It exists for just a brief moment in time before being lost forever in the city layer” (MANCO; LOST ART; NEELON, [2005] 2010, p. 7).

Graça (2017) salientou que, no Brasil, o termo “*street art*” somente encontrou um correspondente nos anos 2000. Foi a partir de então que, devido à maior facilidade de comunicação em um mundo globalizado, especialmente diante das novas tecnologias e da força da *Internet*, as produções de arte urbana no Brasil (tendo como foco a cidade de São Paulo, como mencionado) aproximaram-se mais do cenário internacional, por meio de artistas urbanos provenientes de outros países e por suas produções ou mesmo pela forma de desenvolvimento da arte urbana brasileira e de seus representantes no exterior.

Atualmente, artistas urbanos brasileiros como OSGEMEOS, Nunca, Speto, Vitché, Nina Pandolfo, Kobra, Cranio, Daniel Melim, Finok, Cris Rodrigues, Mundano e tantos outros também atuantes na cidade de São Paulo, revelam aos olhos da população as suas imagens, que podem conter mensagens de protesto, inquietação, esperança, inspiração e identidade ou pertencimento, podendo despertar questionamentos, reações, ações, percepções e imaginação.⁴⁹

Assim, considerando o desenvolvimento da arte urbana ao redor do mundo e no Brasil, além dos cenários externos e internos em um mundo globalizado e de discussões que envolvem a temática, optamos por adotar arte urbana de acordo com os conceitos de Waclawek (2008), Ganz (2004) e Lewisohn ([2009] 2010), no sentido de ser a arte realizada no espaço urbano derivada do *graffiti*, mas que abrange uma diversidade de técnicas e materiais.

1.4.1 Os Pioneiros do *Graffiti* em São Paulo

A efervescente ligação entre a cidade de São Paulo e a arte urbana pode ser percebida já pelo seu contexto de surgimento. Suas origens, no *graffiti*, atestam tal fato. O *graffiti* na capital paulista desenvolveu-se, com maior intensidade, em uma cena preciosa, peculiar e abundante, que irrompeu por meio de pessoas já relacionadas, de algum modo, à arte, com certa inspiração no *graffiti New York Style*. Ramos explicou (1994, p. 87):

O grafite, em São Paulo, surge a partir de grupos mais ligados à arte; poetas, estudantes de arquitetura e técnicos em desenho, que com a repressão dos anos 70 não encontravam

⁴⁹ Muitos desses artistas, inclusive, já tinham realizado obras em conjunto, especialmente quando mais jovens, por exemplo, OSGEMEOS, Vitché e Speto. Um outro exemplo de obra de arte urbana realizada por vários artistas urbanos é o extenso mural, na Avenida 23 de Maio, feito por OSGEMEOS, Nunca, Nina Pandolfo, Finok e Zefix (no qual cada um atuou em determinada parte do mural; havendo uma harmonia, entretanto, na sua composição final). Disponível em: <http://www.OsGemeos.com.br/pt/projetos/mural-av-23-de-maio-colaboracao-de-OsGemeos-nunca-nina-pandolfo-finok-e-zefix/>.

mais canal para suas expressões, e aproveitam a onda “nova-iorquina” dos grafites dos trens de metrô, para espalhar suas poesias, ícones e mensagens pelas ruas paulistanas.

Assim sendo, para compreender a entrada do *graffiti* em São Paulo, partimos da apresentação de alguns desses artistas tidos como pioneiros, a saber: Alex Vallauri, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler e o coletivo Tupinãodá.

Talvez em razão desta ligação prévia de tais praticantes com a esfera da arte, inicialmente, as intervenções urbanas decorrentes estavam majoritariamente ligadas a imagens figurativas (não a assinaturas). Ramos (1994), Gitahy ([1999] 2011) e Graça (2017) pontuaram a importância de tais artistas e demonstraram como o *graffiti* se desenvolveu no contexto paulistano. No entanto, no início dos anos 1980, surgiu outra vertente do *graffiti*, mais diretamente relacionada ao *Graffiti New York Style*.

1.4.1.1 Vallauri, Matuck e Zaidler: raízes figurativas

No final dos anos 1970, em meio à Ditadura Civil-militar, brotou no espaço urbano paulistano a bota preta de cano longo e salto alto, misteriosa, ousada, sensual e excêntrica, mas ao mesmo tempo comum no imaginário popular (Figura 9). A imagem, feita rapidamente com a técnica do estêncil (unindo máscara vazada e tinta *spray*), comunicava-se, visual e ligeiramente, com as pessoas que transitavam pelos espaços da cidade. Ramos (1994), Gitahy ([1999] 2011) e MIS (2017) esclareceram que a imagem foi feita em 1978, pelo artista Alex Vallauri, nascido na Etiópia⁵⁰.

Vallauri⁵¹ era artista plástico e é considerado o precursor do *graffiti* no Brasil. Ele já era reconhecido como artista antes de ingressar no *graffiti*. Segundo Ramos (1994, p. 91), Vallauri foi “o primeiro artista plástico a imprimir, nas paredes da cidade de São Paulo, sua marca gestual”.

Os registros visuais de Vallauri, realizados nos muros, nas paredes e outros espaços da cidade, em grande parte sem autorização, relacionavam-se com imagens atreladas ao popular

⁵⁰ Vallauri viveu na Argentina, na Inglaterra, na Holanda e na Suécia. Estudou em vários cursos atrelados à arte e se formou em Comunicação Visual, na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP (PAIVA, 2014). Na época da faculdade, já realizava gravuras, tendo participado da 11ª Bienal de São Paulo, em 1971 (MIS, 2017).

⁵¹ Em 1981, a Pinacoteca de São Paulo, observando o cenário urbano da capital paulista, realizou a exposição individual de Vallauri, conectada às suas produções no espaço da cidade, com o interesse de olhar reflexivamente os *graffiti* do artista e, assim, investigar, por meio do conteúdo imagético, hábitos dos habitantes da cidade. Em 1985, Vallauri também apresentou na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, a instalação *Casa-graffiti* (ou *Festa na Casa da Rainha do Frango Assado*), por ele proposta em estrita relação com o que produzia nos muros urbanos.

(como o cupido; as duas faces aproximando-se em um beijo; *las panteretas*, imagens sensuais de mulheres, como se fossem *pinups*, porém com características mais próximas da latinidade, fazendo o apoio vocal em uma apresentação musical; e imagens apropriadas das histórias em quadrinhos, como o mágico Mandrake, de Lee Falk, ou a pantera de Jim das Selvas, de Alex Raymond) e com elementos presentes na vida cotidiana: bota, frango assado, televisão, telefones de fios emaranhados etc. Muitas dessas imagens vazadas dos estênceis de Vallauri eram retiradas e apropriadas a partir do rol de imagens disponíveis para reprodução da fábrica de carimbos Dulcemira Ltda. (RAMOS, 1994; KLEIN, 2017; GRAÇA, 2017), que fazia impressões em invólucros de variados estabelecimentos comerciais, oferecendo, assim, um intenso universo figurativo.

Figura 9: Alex Vallauri. *A bota*, provavelmente em São Paulo, c. 1978⁵²



© imagem: autoria desconhecida (reprodução fotográfica, feita pela autora, da imagem contida na publicação Alex Vallauri: *foto-MIS*, MIS, 2017).

Fonte: Publicação *Alex Vallauri: foto-MIS*, MIS, 2017, p. 43.

⁵² Dados consultados na publicação *Alex Vallauri: foto-MIS*, MIS, 2017, p. 42.

Em uma sucinta digressão, se pensarmos na História da Arte, as apropriações foram comuns em vários momentos: na Arte Moderna, os cubistas apropriaram-se de partes de jornais, utilizando-as em colagens em um contexto diferente; e na Arte Contemporânea, apropriações de imagens criadas por outrem também foram utilizadas em várias de suas vertentes. Na fotografia, por exemplo, a artista Sherrie Levine é conhecida por suas apropriações, como a das imagens precedentes de Walker Evans. No caso das apropriações de Vallauri, transpostas para o universo urbano, Ramos (1994, p. 92-93) as comparou com os *readymades* de Marcel Duchamp:

Vallauri, a exemplo de Duchamp, expôs nas ruas paulistanas *readymades*. A televisão, a bota, os carrinhos de supermercado – imagens extraídas do catálogo da fábrica Dulcemira de carimbos para impressão em embalagens comerciais foram reproduzidas literalmente nas ruas de São Paulo. São realidades do cotidiano diário, como o “porta garrafas” (1914), a “Fonte” (1917), e a “janela” (1920), de Duchamp; ou, mais tarde, as criações da *Pop Art* [...].

Com relação ao confronto entre a arte de Vallauri no espaço urbano e o movimento artístico alusivo à *pop art*, Ramos (1994, p. 93) afirmou:

[...] ao descontextualizar os símbolos da cultura consumista e reproduzi-los, sem alterações formais, nas paredes da cidade – suportes fixos, não habitualmente preparados para recebê-los – estava criticando estes símbolos, tanto no que eles representam – objetos de grandes tiragens consumistas – quanto à aparência imposta a eles pela mídia, que prioriza a forma ao conteúdo.

Vallauri viveu em Nova Iorque, entre os anos 1982 e 1983, adquirindo novas referências para as suas produções nas ruas. Ele atuou ao lado de Jean-Michel Basquiat e Keith Haring e levou para o espaço urbano norte-americano figuras como a dos acrobatas, também realizada em São Paulo, confeccionadas com o uso de estêncil. Aliás, os acrobatas eram personagens características de Vallauri, vindos da História da Arte, apropriados da pintura *Le Cirque (O Circo)*, tradução nossa) de George Seurat. De acordo com Klein (2017, p. 8), Seurat “por sua vez se inspirara numa acrobata de Jules Chéret (1836-1931), veiculada em um cartaz circense nas ruas de Paris”. Segundo Klein (2017), o objetivo do artista era produzir, nas paredes, uma arte alegre e de fácil acesso para as pessoas comuns.

Matuck, por sua vez, também era artista plástico e estudante de arquitetura e Zaidler, como ele, era estudante de arquitetura. Unidos, Vallauri, Matuck e Zaidler levaram para as ruas variadas produções efetuadas em estêncil, considerando, previamente, a escolha do local. As técnicas empregadas progrediram. Os estênceis foram enriquecidos com outros recortes na parte interior,

bem como com preocupações atinentes à cor, luz, material e formas de interação com as pessoas. As apropriações das histórias em quadrinhos, avivadas para a atmosfera da cidade, também continuaram, assim como despontaram imagens de figuras proeminentes do cinema (RAMOS, 1994) e outras relacionadas com o dia a dia e com o popular. Portanto, foi fortalecido o diálogo com a *pop art*.

Vallauri faleceu em 27 de março de 1987. Alguns anos depois, a Lei nº 14.485/2007⁵³ estabeleceu que este dia passaria a ser considerado o Dia do Grafite, no Município de São Paulo (MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, 2007). Segundo Gitahy ([1999] 2011), quando Vallauri faleceu, vários amigos dirigiram-se para o túnel que liga as avenidas Paulista e Rebouças a outras ruas, conhecido como o “Buraco da Paulista” que, na época, já era um local de destaque para o *graffiti* em São Paulo, e grafitaram as paredes do local em sua homenagem.

1.4.1.2 O Coletivo Tupinãodá

Poucos anos depois de Vallauri ter começado a produzir suas imagens pela capital paulista, o Coletivo Tupinãodá⁵⁴ irrompeu. Originalmente formado por estudantes de cursos superiores, está ligado à origem do *graffiti* paulistano. Embora tenham ocorrido algumas mudanças na formação inicial do coletivo, este era composto por: Milton Sogabe, Eduardo Duar, José Carratu, Jaime Prades, Cezar Teixeira, Carlos Delfino, Alberto Lima, Cláudia Reis, Rui Amaral e Ciro Cozzolino.⁵⁵

Com variadas atuações na cidade, especialmente nos anos 1980, o coletivo efetuou diversas intervenções no meio urbano paulistano, com conotação política e de protesto, em um período de inquietação, que abarcou desde a Ditadura até o fim do Regime Ditatorial, momento em que o país começou a caminhar em direção à Democracia. O coletivo efetuava manifestações com abordagens voltadas à arte conceitual e também se envolveu com a cena do *graffiti*.

Ramos (1994) afirmou que as produções do coletivo foram estimuladas pelas criações ousadas de Vallauri, Matuck e Zaidler. A autora citou ainda que o grupo também sofreu influências

⁵³ No Município de São Paulo, a Lei nº 13.903/2004, em seu artigo 1º, já instituiu a data como Dia Municipal do Grafite. A aludida lei resultou revogada pela Lei nº: 14.485/2007.

⁵⁴ Tupinãodá foi um nome extraído do poema escrito por Antonio Carlos Robert Moraes.

⁵⁵ Para obter os nomes dos integrantes do grupo, foram consultadas e confrontadas várias fontes, como pesquisas acadêmicas (RAMOS, 1994; GRAÇA, 2017), além de GITAHY ([1999] 2011) e publicações em veículos jornalísticos.

de Marcel Duchamp e de suas ideias; de Andy Warhol e o cotidiano trazido para o contexto artístico; das *performances* de Hélio Oiticica e de Flávio de Carvalho; dos estudos de Jean Dubuffet; e da pesquisa do estruturalismo realizada por Lévi-Strauss quanto à análise de culturas pré-científicas, conectando arte e rituais.

O coletivo, em suas atuações, trabalhou com uma diversidade de materiais, dentre eles, o giz (o que nos remete a traçar paralelos com as criações de Keith Haring, se considerarmos que, como ele, tais práticas também se realizavam no suporte urbano), tintas e *spray*, evidenciando a efemeridade dos acontecimentos na cidade de São Paulo.

Em 1987, por exemplo, o “Buraco da Paulista” que, na época, já era um local de destaque para o *graffiti* em São Paulo, como mencionamos, recebeu obras feitas pelos integrantes do Coletivo Tupinãodá. Mas, foi também em junho deste mesmo ano que intervenções de membros do coletivo, no túnel, foram apagadas, mediante ordem da Prefeitura, sob alegação de combate à poluição visual.

1.4.1.3 Os Praticantes Adolescentes e o Movimento Hip-hop

Em meados dos anos 1980, no final do Regime Ditatorial, despontou, em São Paulo, outra vertente do *graffiti*, bastante influenciada pelo *graffiti New York Style*, portanto, ligada à assinatura.

Speto⁵⁶ (2018, informação verbal) reforçou este fato ao afirmar que “outra forma de fazer *graffiti* nasce no final da ditadura, que é 1985, [...] a nossa vem com o movimento do hip-hop [...]”.

Em São Paulo, o hip-hop desenvolveu-se de sua maneira, com base nas especificidades inerentes às preocupações existentes no contexto local. Lugares como a Estação São Bento do metrô, mas não apenas ali, foram palco de manifestações das expressões culturais relacionadas ao hip-hop.

Ao comentar sobre os primórdios do hip-hop em São Paulo, Scandiucci (2006, p. 72) pontuou as reuniões entre os jovens, notadamente vindos da periferia, na Estação São Bento e na Praça Roosevelt:

O aspecto geográfico ou espacial tem muita importância no aprofundamento do movimento Hip-hop. Conversando com rappers, b-boys, grafiteiros e hip-hoppers, em geral, percebe-se que o Hip-hop tem grande poder de entrada na camada pobre de São

⁵⁶ Informação verbal obtida em conversa coletiva realizada no Centro Cultural São Paulo (CCSP), por ocasião da exposição individual *Hiperfoto-Brasil*, de Jean-François Rauzier, em 14 de março de 2018.

Paulo. Não é à toa que muitas letras de rap aludem ao bairro, à “quebrada”, ao “gueto” de origem de seus componentes.

Manco, Lost Art e Neelon ([2005] 2010), ao relatarem sobre o surgimento do hip-hop em terras brasileiras e sobre o desenvolvimento do *graffiti* a ele associado, afirmaram:

O hip-hop floresceu naturalmente no Brasil. Isso pode ter ocorrido devido às próprias raízes africanas do país ou à facilidade com que os brasileiros se relacionavam com as aspirações e expressões de seus pioneiros afro-americanos. [...] Muitos dos artistas mais conhecidos de hoje eram adolescentes exatamente quando o movimento hip-hop estava encontrando um novo lar no Brasil. Para muitos desses artistas, foi a música e o *breakdance* que deram o primeiro passo para o *graffiti* ([2005] 2010, p. 16, tradução nossa)⁵⁷.

Os autores dos *graffiti* eram sobretudo adolescentes. Alguns nomes de destaque, na época, iniciaram na prática entre treze e dezesseis anos, muitos deles inspirados pelo filme *Beat Street*, por exemplo: OSGEMEOS, Speto, Vitché, Binho e Tinho.

Importante frisar que o *graffiti*, ligado ao hip-hop, que se desenrolou em São Paulo também se adaptou ao contexto do nosso país. As informações vindas de livros e de revistas, naquele tempo, eram diminutas; o acesso a elas era muito difícil e ainda tardavam a chegar. Ademais, no Brasil, as criações com *spray* eram mais dispendiosas, visto que aqui a lata de *spray* e outros materiais eram mais caros em comparação com o seu custo nos Estados Unidos. O que ocorreu em São Paulo foi uma cena que explodiu em singularidade, criatividade e inovação. Com o passar do tempo, o cenário do *graffiti* associado ao hip-hop foi evoluindo.

1.4.2 Os Locais da Arte Urbana na Cidade de São Paulo

A arte urbana fez da cidade de São Paulo a sua plataforma, incomodando, questionando e se comunicando visual e agilmente com a população. Assim sendo, merece realce sua presença acentuada nas ruas e as particularidades das criações no espaço urbano, onde as influências de fora

⁵⁷ Texto original em língua inglesa: “*Hip-hop flourished naturally in Brazil. This may have been due to the country’s own African roots or the ease with which Brazilians related to the aspirations and expressions of its African-American pioneers. [...]*

Many of today’s well-known artists were young teenagers just as the hip-hop movement was finding a new home in Brazil. Artists such as Herbert Baglione, Os Gemeos, Tinho, Binho, Speto and Onesto, to name a few, were drawn to this new hip-hop scene around the same time. For a lot of these artists, it was the music and breakdancing that provided a first step into graffiti.” (MANCO, LOST ART E NEELON, [2005] 2010, p. 16).

mesclaram-se com elementos próprios e inerentes à conjuntura e à cultura brasileira, como se fosse uma “antropofagia” contemporânea.

O “Buraco da Paulista” permanece sendo um desses lugares, recebendo obras de arte urbana em sua extensão. Como vimos, o local já era conhecido por abrigar intervenções urbanas, a ponto de Carratu (FAGÁ, 1987) ter ressaltado que o *graffiti* em São Paulo podia ser dividido em fases anteriores e posteriores ao “Buraco da Paulista.

Fagá (1987) tratou o “Buraco da Paulista” como a maior galeria de arte de São Paulo e destacou a manifestação de jovens decididos a desafiar, em nome de uma nova arte, leis municipais e o mercado de arte.

De acordo com Walter Benjamin (1989, p. 203⁵⁸, apud RAMOS, 1994, p. 35), a cidade “é a realização do antigo sonho humano do labirinto”. Ramos (1994, p. 35) explica que a “imagem do labirinto, pelo seu traçado irregular que dificulta a penetração e compreensão das pessoas, é descrita em muitas culturas como representação mítica que simboliza desafio, conquista e posse”.

Nesse sentido, ao voltarmos nosso olhar para o mapa do túnel que liga as avenidas Paulista, Rebouças e outras relevantes ruas paulistanas, a visualidade das formas bem poderia se assemelhar a um labirinto: entre ruas, muros e o caminho traçado entre eles. Assim, o “Buraco da Paulista”, meio escuro e escondido pelas próprias construções que o envolvem, quase pode nos lembrar uma caverna; ora, não mais da pré-história, mas entre os prédios, concretos e asfaltos em um caos urbano contemporâneo.

Ao longo do tempo, vários outros locais na cidade de São Paulo passaram a ser notórios, por exibirem uma variedade de obras consideradas arte urbana.

Fagá (1987) afirmou que, no final dos anos 1980, obras eram realizadas na Av. Paulista, na Av. Sumaré, na Av. Rebouças e na Vila Madalena. Ele ressaltou também que o *graffiti*, em São Paulo, não estava disseminado apenas nas “regiões nobres”. Segundo ele, os praticantes de *graffiti* estavam decididos a continuar com sua arte de resistência, mesmo sob ameaças de destruição dos trabalhos, desafiando a Prefeitura. Ele apontou que a Mooca e Santana também tinham recebido “obras curiosas” e que o Minhocão e as pilastras dos subterrâneos da Praça Roosevelt eram pontos de honra da atividade. Segundo o autor, fazia-se *graffiti* às claras, à luz do dia.

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. v. 1. 3. ed. São Paulo: Braziliense, 1989, p. 203.

O Beco do Batman⁵⁹ (Figura 10), situado entre a Rua Gonçalo Afonso e a Rua Medeiros de Albuquerque, na Vila Madalena, Zona Oeste de São Paulo, é um outro exemplo de destaque. Tendo recebido as primeiras intervenções urbanas na década de 1980, atualmente, é ponto turístico de relevância na cidade de São Paulo. As obras ali realizadas ganham proeminência.

Figura 10: Miss Van. [Mural⁶⁰ no Beco do Batman], São Paulo, Brasil, 2018



© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 5 maio 2018.

A partir da segunda metade dos anos 1980, o bairro do Cambuci foi um ponto de destaque para as intervenções urbanas. Em 2021, ainda encontramos algumas obras consideradas

⁵⁹ O Beco do Batman recebeu, em 2020, a placa relativa ao *Inventário Memória Paulistana*, pelo Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), numa identificação de lugares representativos para a memória de vários grupos sociais de São Paulo.

⁶⁰ Para esta pesquisa, entendemos como mural [de arte urbana] aquele criado por artista urbano e que teve autorização para ser realizado em dada superfície da cidade (como muros, empenas cegas, paredes etc.), sendo visível de local público. Pela maior liberdade que o artista urbano tem na realização de um mural (visto o caráter da legalidade), este pode ter mais detalhes e ser criado em uma grande escala. Ressalta-se que nem toda obra de arte urbana é mural e nem todo mural pode estar ligado à arte urbana derivada do *graffiti*.

verdadeiras “joias” do final dos anos 1990 e da primeira década dos anos 2000. Atualmente, ao caminhar pelas ruas do bairro, avistamos vários *graffiti New York Style*, bem como obras de arte urbana, algumas delas são murais.

Em 2011, ao longo da Avenida Cruzeiro do Sul, na Zona Norte da cidade de São Paulo, entre as estações Tietê-Portuguesa e Santana do Metrô, foi criado o Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU), por meio de iniciativas de artistas urbanos, com o apoio de instituições, como a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, e de empresas. Ali, colunas que servem de alicerce para os trilhos do metrô foram preenchidas com obras de diversos artistas urbanos, possibilitando o contato direto da população com aquelas imagens (Figura 11).

Figura 11: Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU), São Paulo, Brasil, 2015



© fotografia: Edilson Dantas/Folhapress.

Fonte: Folha de S. Paulo. 2015. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/39258-maaui-museu-aberto-de-arte-urbana>. Acesso em: dez. 2022.

O Museu de Arte de Rua⁶¹ (MAR) surgiu por meio de uma ação da Prefeitura de São Paulo, “em parceria com secretarias municipais de Cultura, Subprefeituras e Educação” (MAR 360°, s.d.,

⁶¹ Os projetos enviados são selecionados por uma comissão julgadora. As intervenções urbanas são realizadas pela cidade, de acordo com o local estipulado nos projetos selecionados.

O edital do ano de 2022 do MAR, relativo à sua sexta edição, estabeleceu como objetivos do concurso:

n.p.), tendo sua primeira edição em 2017, e buscou aumentar tanto a produção como os efeitos da arte urbana na cidade.

Ressaltamos que a criação do MAAU e do MAR contribuíram para elevar a arte urbana a outro patamar. Assim, observamos que a arte urbana, com origem associada à ilegalidade, nos dias atuais pode ser apoiada por órgãos ligados ao Estado e ao Município. Ao darem suporte (até mesmo financeiro mediante editais, como no caso do MAR) à prática de tal intervenção, trouxeram à luz a questão da institucionalização da arte urbana e sua inserção no mundo da arte, questão de suma importância abordada mais adiante.

Obras de arte urbana espalhadas pela Avenida 23 de Maio, pela região da Avenida Paulista, Cambuci, Vila Madalena, além de outras regiões centrais e periféricas (como parte do bairro da Vila Flávia, em São Mateus, Zona Leste da cidade) e tantas outras áreas também contribuíram para reforçar a potência da cidade de São Paulo no que tange às intervenções urbanas.⁶²

-
- a. Fortalecer e potencializar manifestações artísticas desenvolvidas em espaços públicos do município de São Paulo;
 - b. Reconhecer e valorizar a pluralidade de ações de Arte Urbana;
 - c. Difundir a Arte Urbana, nas macrorregiões da cidade, democratizando o acesso à cultura em suas diversas manifestações artísticas. (PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, 2022, p. 57)

A edição de 2022 do MAR escolheu 83 obras (CIDADE DE SÃO PAULO, 2022). As obras, em muros ou empenas, foram realizadas pelas cinco macrorregiões de São Paulo – zonas norte, sul, leste e oeste, além da região central.

⁶² Como a arte urbana corresponde a uma forma de intervenção no espaço da cidade, usamos, em algumas ocasiões neste estudo, os termos “intervenção urbana” e “intervenções urbanas” como sinônimos de arte urbana.

2. APROXIMAÇÃO DO *GRAFFITI* E DA ARTE URBANA COM O MUNDO DA ARTE

A partir da década de 1970, artistas, negociantes de arte e críticos importantes começaram a se interessar pelo cenário pulsante que acontecia nas ruas de Nova Iorque. Alguns integrantes do mundo da arte, em atividades variadas, como Mailer⁶³ (1974), cada qual dentro de suas competências, passaram a apresentar o *graffiti* como forma de arte. Waclawek (2008) ressaltou a aproximação do *graffiti* com o mundo da arte.

Por volta dos anos 1980, algumas relações notáveis se formaram entre escritores e profissionais do mundo da arte. Por exemplo, quando o escritor LEE conheceu Fred Brathwaite (também conhecido como Fab 5 Freddy), que estava ansioso para reviver a empolgação com o *graffiti* no mundo da arte, ele alcançou reconhecimento *underground* e *mainstream* por seu trabalho. O conhecimento de marketing de Brathwaite, com a experiência de *graffiti* de LEE, atraiu a atenção do negociante italiano Claudio Bruni, que organizou uma exposição de *graffiti* em Roma. Em outro exemplo, oportunidades para escritores trocarem abertamente técnicas e experiências foram possíveis graças a Sam Esses, empresário de Nova Iorque e patrono da arte que doou um estúdio de arte para escritores. Por meio de conversas com Bruni, Esses decidiu incentivar a produção de *graffiti* em tela, para captar e capitalizar esse fenômeno cultural efêmero. Embora motivado pelo lucro, o estúdio doado por Esses provou ser de grande benefício para a comunidade do *graffiti* porque “encorajou muitos escritores a continuar trabalhando na tela” e ajudou a formar redes entre escritores⁶⁴ (WACLAWEK, 2008, p. 131, tradução nossa).

Importante ressaltar que, para esta pesquisa, entendemos que os trabalhos criados por artistas urbanos para um contexto diverso daquele das ruas, tais como telas, murais e esculturas expostos no bojo de espaços tradicionais da arte, mesmo que sejam semelhantes, em relação aos estilos, personagens, materiais e técnicas, às obras desses artistas lançadas no espaço urbano, por

⁶³ O escritor, jornalista e crítico cultural Norman Mailer é um bom exemplo. Em duas ocasiões, ele foi o ganhador do Prêmio Pulitzer. Em 1974, quando já havia recebido um dos noticiados prêmios, ele publicou um ensaio na revista *Esquire* e, após, o livro intitulado *The Faith of Graffiti*, destacando o *graffiti* como forma de arte. O livro teve texto de Mailer e foi documentado por Mervyn Kurlansky e Jon Naar.

⁶⁴ Texto original em língua inglesa: “*By the 1980s, some noteworthy relationships formed between writers and art world professionals. For example, when writer LEE met Fred Brathwaite (a.k.a. Fab 5 Freddy) who was keen to revive the excitement about graffiti in the art world, he achieved both underground and mainstream recognition for his work. Brathwaite’s marketing savvy, coupled with LEE’s graffiti experience, attracted the attention of Italian dealer, Claudio Bruni who arranged a graffiti exhibition in Rome. In another instance, opportunities for writers to openly exchange techniques and experiences were made possible thanks to Sam Esses, a New York businessman and art patron who donated an art studio to writers. Through conversations with Bruni, Esses decided to encourage the production of canvassed graffiti so as to capture and capitalize on this ephemeral cultural phenomenon. While motivated by profit, the studio Esses donated proved to be of great benefit to the graffiti community because it “encouraged many writers to continue working on canvas” and it helped to form networks between writers*” (WACLAWEK, 2008, p. 131).

estarem em lugar diferente, e não nas ruas, não são considerados arte urbana, adotando-se igual compreensão para o *graffiti*. Portanto, os tratamos como “reflexos”. Apesar disso, mantivemos as nomenclaturas da forma como citadas pelos autores que deram embasamento ao estudo.

Ao longo do tempo, grandes exposições em museus e em galerias, manifestações de crítica de arte e de curadoria (que cada vez mais se entrelaçam, visto que o crítico também pode ser o curador) e publicações na imprensa vêm repercutindo na legitimação de artistas, interpretando, comunicando e exercendo a mediação entre público e obras e influenciando os valores alusivos no mercado de arte. Becker (2010, p. 69) afirmou que “certas pessoas influentes conferem maior atenção aos *media* e formam uma opinião mais sólida; é por seu intermédio que os outros membros da coletividade recebem a informação desses meios e de tudo o que lhes diz”.

Moulin (2007, p. 26), em sua teoria sobre a formação do valor contemporâneo da arte, salientou que “a constituição dos valores artísticos contemporâneos, no duplo sentido estético e financeiro do termo, efetua-se pela articulação do campo artístico e do mercado”, como em uma confluência entre avaliação estética e preço.

Moulin (2007, p. 87) esclareceu ainda que “a dinâmica do mercado repousa igualmente sobre uma efervescência artística gerada a partir das galerias e sobre uma visibilidade crescente dos colecionadores”.

2.1 MEDIAÇÃO E ARTIFICAÇÃO

Para melhor compreender a repercussão de manifestações produzidas por artistas urbanos no mundo da arte, recorreremos, inicialmente, ao enfoque sociológico da arte. O objetivo foi aprofundar as interações desta com o contexto e a vida social, em uma relação que envolve participantes, cooperação e consumo de arte.

Becker (2010) ressaltou que uma coletividade em cooperação atua na produção de uma obra de arte, desenvolvendo atividades específicas. Tal coletividade exerce influência sobre o que é reconhecido como arte e deixa seus vestígios nas manifestações artísticas.⁶⁵

⁶⁵ Em um entendimento similar, há posições que tratam esses padrões de atividades coletivas como um sistema. Nesse sentido, Maria Amélia Bulhões acena sobre o sistema da arte, definindo-o como o “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos definidos como

Todo o trabalho artístico, tal como toda a actividade humana, envolve a actividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas. É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra. As formas de cooperação podem ser efémeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de actividade colectiva aos quais podemos chamar mundos da arte (BECKER, 2010, p. 27).

Becker (2010) também relacionou diversas atividades indispensáveis para que um trabalho artístico se configure como arte. Dentre elas, apontou a atividade de elaborar os argumentos capazes de fundamentar o *status* artístico em determinada obra. Ele explicou que “esta justificação adquire quase invariavelmente a forma de um discurso estético mais ou menos ingênuo, de uma legitimação filosófica que confere àquilo que se encontra em processo de realização a qualidade de arte [...]” (BECKER, 2010, p. 30).

Podemos notar padrões de atividades coletivas a partir do momento em que integrantes do mundo da arte, como críticos, galeristas, jornalistas culturais e representantes ligados a bienais, a museus e a outros espaços tradicionais da arte passaram a direcionar seus olhares para produções que se desenrolavam no espaço urbano e delas se aproximavam.

Gonçalves ([2020] 2021) ressaltou que a crítica de arte aspira realizar uma ingerência no andamento da arte, visto que é “uma instância de recepção da arte e, ao mesmo tempo, uma mediação entre a obra e o espectador. O crítico dá esclarecimentos ao público leitor e aos artistas. Seu papel é de intermediação” (GONÇALVES, [2020] 2021, p. 208).

Heinich⁶⁶ (2008), ao analisar a questão da mediação (no âmbito da arte, aquilo que influencia uma produção e sua recepção), ressaltou a existência de “categorias de mediadores”. Ela tratou as exposições como “mediação obrigatória”. Heinich (2008), assim como Becker (2010), apontou para uma cooperação, uma rede de atores que cooperam para o reconhecimento de uma obra como arte. Segundo Heinich (2008, p. 87), “podem-se distinguir várias categorias de ‘mediadores’. Nós nos interessaremos sucessivamente pelas pessoas, pelas instituições, pelas palavras e pelas coisas, embora elas estejam, na realidade, estreitamente conectadas”. Heinich e Pollak sublinharam que “[...] as exposições constituem a mediação obrigatória que revela um fenômeno cultural ao público, moldando-lhe previamente a percepção” (HEINICH; POLLAK, 1989. In: HEINICH, 2008, p. 94).

artísticos e também pelo estabelecimento de critérios e valores da arte para toda uma sociedade ao longo de determinado período” (BULHÕES, 1995, apud FETTER, 2018, p. 104).

⁶⁶ Nathalie Heinich (1955 -) é uma socióloga francesa.

2.1.1 A Institucionalização da Arte Urbana

A aproximação entre instituições de arte, culturais, governamentais etc. e arte urbana provocou debates que envolveram alegações de institucionalização e cooptação. Essas discussões, aliás, não são recentes.

Kuttner (2015) argumentou que quando um artista urbano cria uma obra comissionada em um âmbito público, ela se integra ao discurso público e se converte em instrumento de crítica e de argumentação sobre o relacionamento entre arte urbana e cultura hegemônica. Ele ponderou sobre “as contradições inerentes ao processo de institucionalização da arte urbana” (2015, p. 50, tradução nossa).⁶⁷

Ao refletir sobre tal processo, Kuttner voltou seu olhar para o *graffiti* nos anos 1980 e 1990, na cidade de São Paulo e, mencionando Schlecht (1995⁶⁸, apud KUTTNER, 2015), apontou que, naquele contexto, a cultura dominante foi influenciada pela subcultura na percepção e na formação do espaço público. Ele ressaltou que houve apropriação do marginal pelas classes mais altas, com a ajuda da mídia, e a capacidade de subversão do *graffiti* acabou sofrendo perdas.

Schlecht (1995, apud KUTTNER, 2015) mencionou três etapas de dominação cultural: primeira, rejeição; segunda, domesticação; e terceira, recuperação. De acordo com Kuttner (2015), a última etapa alterou as potencialidades do *graffiti* afloradas das conjunturas iniciais em que estava inserido, fragilizando-o, para colocá-lo no interior dos modelos estabelecidos pela cultura dominante: “[As] autoridades das instituições culturais, o sistema político e as burocracias governamentais, primeiro reconheceram e depois assimilaram, cooptaram e redefiniram o grafite, transformando-o em um componente da sociedade hegemônica”⁶⁹ (SCHLECHT, 1995⁷⁰, p. 51, apud KUTTNER, 2015, p. 56, tradução nossa).

Das reflexões trazidas por Schlecht (1995) e Kuttner (2015) é possível extrair que a questão das raízes não sancionadas da arte urbana – atreladas à contracultura e à resistência por parte de

⁶⁷ Texto original em língua inglesa – trecho integral: “*The goal therein is to break down these narratives and gain insight into the mechanisms at work and the inherent contradictions in the process of institutionalizing street art*” (KUTTNER, 2015, p. 50).

⁶⁸ SCHLECHT, N. **Resistance and appropriation in Brazil**: How the media and ‘official culture’ institutionalized São Paulo’s Grafite. *Studies in Latin American Popular Culture*, v. 14, p. 37-67, 1995.

⁶⁹ Texto original em língua inglesa: “[*The*] authorities of cultural institutions, the political system and government bureaucracies, first recognized and then assimilated, co-opted and redefined grafite, transforming it into a component of hegemonic society” (SCHLECHT, 1995, p. 51, apud KUTTNER, 2015, p. 56).

⁷⁰ SCHLECHT, N. **Resistance and appropriation in Brazil**: How the media and ‘official culture’ institutionalized São Paulo’s Grafite. *Studies in Latin American Popular Culture*, v. 14, p. 37-67, 1995.

autoridades e da população – evoca paradoxos e indagações sobre a absorção de uma manifestação com origens contraculturais pela cultura hegemônica, que passa a aprová-la e a encomendá-la. Apesar de Kuttner ter analisado o contexto paulistano, suas conclusões podem ser pensadas também em uma esfera global.

Champagne (2017) afirmou que, fundados na paisagem urbana, os alicerces da arte urbana “são, portanto, abalados durante esse processo de institucionalização, que, a nosso ver, envolve a musealização”⁷¹ (2017, p. 16, tradução nossa). Ela acenou que essa forma de manifestação inicialmente vinculada a princípios democráticos passa a ser apropriada pelas instituições. Por outro lado, salientou que a institucionalização tem o condão de legitimar tanto a arte urbana como alguns artistas a ela relacionados (CHAMPAGNE, 2017).

2.1.2 Artificação: Transformação da Não-Arte em Arte

A artificação, temática em voga na esfera da Sociologia da Arte, foi conceituada por Shapiro (2007, p. 135) como “a transformação da não-arte em arte”, isto é, os processos que levam a não-arte a ser considerada Arte.

Entender a artificação da arte urbana e do *graffiti New York Style* é importante dada a evolução e a aproximação com o mundo da arte. Há autores que, ao escreverem sobre artificação, tratam ambos conjuntamente (LIEBAUT, 2012; LEAL; CAMPOS, 2022) ou como sinônimos (SHAPIRO; HEINICH, 2013). O que nos interessa é pensar sobretudo se a arte urbana adquire, atualmente, o tratamento de arte e se os artistas urbanos podem realmente ser considerados “artistas”, mesmo sem a complementação do adjetivo “urbano”.

A questão da arte como atividade tornou-se possível a partir dos anos 1960, com a expansão da arte para outros campos e o consequente surgimento de novas linguagens artísticas. Shapiro (2007) esclareceu que a arte como atividade ganhou mais evidência devido a mudanças na

⁷¹ Texto original em língua francesa, extraído do seguinte parágrafo: “*Dans le cas de l’art de rue, cette muséalisation est un phénomène nouveau et en évolution constante. Puisque le Street Art et le graffiti font partie de mouvements encore très récents, nous pouvons ici nous intéresser à cette nouvelle muséalisation et au processus l’entourant. Il s’agit d’un cas plutôt particulier puisque l’on parle d’un mouvement artistique ayant vu le jour dans le paysage urbain. Les fondations mêmes du mouvement sont donc ébranlées lors de ce processus d’institutionnalisation, qui passe, selon nous, par la muséalisation. Il s’agit certainement de l’une des formes d’art les plus démocratiques étant donné sa nature première et son lieu d’exécution. Cela influence donc également le statut de ce mouvement dans les musées. On a d’ailleurs pu observer, durant les dernières années, que ce processus d’institutionnalisation de l’art de rue semble se faire de plus en plus rapidement*” (CHAMPAGNE, 2017, p. 16).

sociedade quanto à visão da pessoa. Cada pessoa possui autenticidade e pode se expressar publicamente. A autora ressaltou que “a arte, como expressão do eu profundo no espaço público, é uma das vias privilegiadas dessa realização, tendo a valência de afirmação identitária dos indivíduos e grupos” (SHAPIRO, 2007, p. 140).

Ao analisar a artificação do *graffiti* e da arte urbana, Liebaut (2012) apontou, inicialmente, a aproximação do *graffiti* de Nova Iorque com as galerias de arte, por meio da exposição de criações feitas por seus praticantes nos anos 1970. A autora ressaltou que “este acesso ao mundo da arte contemporânea marca a sua artificação” (LIEBAUT, 2012, p. 158, tradução nossa).⁷² No entanto, ela assinalou ritmos diferentes de artificação, dependendo do lugar em que o *graffiti* tenha se desenvolvido. Assim sendo, ao contrário de Nova Iorque, na França, a artificação do *graffiti* não ocorreu imediatamente, ainda que, em 1989, tenha ocorrido uma exposição em *La Galerie du Jour d'Agnès b.*, com trabalhos do Futura 2000 (praticante norte-americano de *graffiti* da época), pois, naquele país, nos anos seguintes, o *graffiti* foi objeto de repressão.

Shapiro (2007, p. 136) argumentou que “a arte não é somente um *corpus* de objetos definidos por instituições e disciplinas consagradas, mas também o resultado desses processos sociais, datados e situados”. Portanto, por meio de processos não lineares, atores sociais passam a considerar como arte uma atividade ou um objeto que, antes, não era pensado como tal (SHAPIRO, 2007).

Shapiro e Heinich (2013) observaram dez caminhos que levam à transformação da não-arte em arte, a saber: deslocamento; renomeação; recategorização; mudança institucional e organizacional; patrocínio; consolidação jurídica; redefinição do tempo; individualização do trabalho; disseminação; e intelectualização. Segundo Shapiro (2019), estes são microprocessos componentes da artificação e não devem ser considerados literalmente, pois estão sujeitos à interpretação. Ao confrontarmos tais caminhos com aqueles percorridos pelo *graffiti* e pela arte urbana ao longo do tempo, podemos observar algumas compatibilidades. Alguns desses caminhos foram abordados a seguir.

⁷² Texto original em língua francesa: “Cet accès au monde de l’art contemporain signe leur artification en même temps que se multiplient, au fil des années, les termes et catégories qui les désignent, sans pour autant délimiter clairement le champ ou le statut de ces pratiques” (LIEBAUT, 2012, p. 158).

a) Deslocamento

Shapiro e Heinich (2013, p. 18) entenderam deslocamento como o ato de “deslocar uma produção de seu contexto inicial”. Assim sendo, é possível perceber um tipo de deslocamento quando o *graffiti* e a arte urbana passam a ser refletidos em telas ou em outros suportes, sendo esses reflexos levados para galerias de arte, tornando possível a comercialização da produção. Dessa forma, o que entendemos como reflexo das intervenções urbanas, mas estritamente ligado a elas, repercutiu em um contexto diverso a partir dos anos 1970 (no caso do *graffiti*), perfurando as fronteiras do mundo da arte.

Shapiro e Heinich (2013) esclareceram que o deslocamento ocorre quando o *graffiti* é fotografado e publicado em livros. Nesse sentido, aliás, ressaltamos a existência de diversos livros e de revistas que tratam das temáticas *graffiti* e arte urbana, trazendo fotografias das respectivas obras, acompanhadas de informações sobre as mesmas.

Nos anos 1990, revistas impressas sobre *graffiti* já circulavam ao redor do mundo, disseminando informações sobre intervenções realizadas nas ruas de vários lugares. Elas permitiam que praticantes de *graffiti* de diversas localidades trocassem informações e conhecessem as criações de seus pares. Em São Paulo, por exemplo, revistas impressas foram criadas pelos próprios praticantes de *graffiti*, nos anos 1990 e 2000. Com a popularização da *Internet*, algumas dessas revistas que até então eram veiculadas fisicamente passaram a circular no ambiente digital. Atualmente, muitas delas têm perfis criados em redes sociais, como o Instagram.

Aliás, no Instagram, há diversos perfis que trazem registros da arte urbana pelo mundo, contribuindo para a divulgação dessas intervenções.⁷³ Antes da era digital, a disseminação de registros fotográficos já acontecia, mas de forma mais modesta, como as fotografias dos *graffiti* nos muros feitas pelos visitantes de Nova Iorque e que, posteriormente, foram espalhadas por suas cidades de origem.

Existem diversos *sites* dedicados ao tema, como o Art Crimes, com início em setembro de 1994, que apresenta imagens de intervenções realizadas em cidades pelo mundo. O *site* é apresentado como sendo o pioneiro na *Internet* ligado ao *graffiti* (ART CRIMES, 2015).

⁷³ Como, por exemplo, o perfil *Instagrafite*, criado por brasileiros, que em 02 de março de 2023 contava com mais de 900 mil seguidores.

Liebaut (2012, p. 163, tradução nossa), ao tratar do *graffiti*, explicou que: “um estágio importante no processo de artificação foi a formação de redes especializadas de proprietários de galerias (como em Nova Iorque, nas décadas de 1970 e 1980) e de editores (como *Alternatives*, *Critères*, *Pyramyd*, *Kitchen 93*) e o surgimento de uma série de outros amadores”⁷⁴, tais como fotógrafos, jornalistas, a própria população etc.

Outro aspecto a ser realçado é o deslocamento desse reflexo da arte urbana para outros suportes, o que movimentou vultosos valores no mercado de arte (dirigindo, também, para o colecionismo de obras conectadas à essa expressão estética) e permite a entrada de obras de artistas urbanos em coleções de renomados museus de arte, principalmente em suportes convencionais, a exemplo das pinturas.

b) Renomeação

Em relação à renomeação, notamos que a palavra “arte” passou a ser conectada a intervenções urbanas logo após o surgimento destas em Nova Iorque, como mencionado, implicando em alterações terminológicas que remetem, de algum modo, à esfera artística, mesmo que utilizadas, em parte, por pessoas não inseridas no mundo da arte (especialmente no início). Além disso, Leal e Campos (2022, p. 4) afirmaram que:

[...] a partir do momento em que certas expressões estéticas entram nos espaços consagrados da arte abrem a possibilidade de poderem ser tratadas como legítimas aspirantes à categoria de arte (ou movimento artístico). Verificamos que isto tem ocorrido ao longo de décadas tendo como objetivo as expressões informais de rua.

c) Patrocínio

Quanto à questão do patrocínio, ressaltamos que, se no início tais intervenções no espaço público eram, na maioria, ilegais, atualmente, a arte urbana recebe o patrocínio de empresas privadas. Tal fato decorre da alteração na forma como a arte urbana passou a ser percebida pela

⁷⁴ Texto original em língua francesa: “*Une étape majeure dans le processus d’artification a été la formation de réseaux spécialisés de galeristes (comme à New York dans les années 1970 et 1980), d’éditeurs (Alternatives, Critères, Pyramyd, Kitchen 93), et l’apparition d’un certain nombre d’autres amateurs*” (LIEBAUT, 2012, p. 163).

sociedade, possibilitando que empresas a utilizem como meio estratégico para fomentar suas formas de comunicação.

Também há o apoio de instituições ligadas a prefeituras, mediante publicação de editais, fomentando a arte urbana pelas cidades, como é o caso do Município de São Paulo, que escolhe artistas urbanos e seus projetos, por meio de uma curadoria específica, para determinadas ações. Com base em Shapiro e Heinich (2013), fatos como esses contribuem para a artificação.

d) Consolidação jurídica

Em relação à consolidação jurídica como um dos processos de artificação, no caso brasileiro, a Lei nº 9.605/1998⁷⁵ não criminaliza o “grafite”⁷⁶ se este for autorizado⁷⁷ (Artigo 65, parágrafo 2º), como mencionado, e criado para valorizar o bem; inclusive, o trata como “manifestação artística” (BRASIL, 1998a).

Além disso, há precedente jurisprudencial sobre a proteção intelectual das obras de arte urbana. O julgado entende que muito embora o Artigo 48 da Lei nº 9.610/98 (BRASIL, 1998b) – Lei dos Direitos Autorais (LDA) – determine que as obras localizadas nas ruas possam ser representadas de forma livre por diversos meios, como pela fotografia, guardadas algumas exceções, não é permitida sua reprodução para fins comerciais ou lucrativos, sem a devida autorização do autor (BRASIL, 2020). Exceções poderiam vir a ocorrer, contudo, não podem provocar prejuízos injustificados ao criador da intervenção urbana.

e) Redefinição do tempo

A questão da influência das mudanças provocadas pela época, nos conecta com outro processo de artificação: a redefinição do tempo, como estabeleceram Shapiro e Heinich (2013). Shapiro salientou que “abraçar as convenções artísticas existentes leva a fazer coisas em períodos de tempo completamente novos” (2019, p. 270, tradução nossa).⁷⁸

⁷⁵ Com redação dada pela Lei nº 12.408/2011.

⁷⁶ Respeitamos a forma em que tal palavra foi disposta na lei.

⁷⁷ Como já tratamos nesta pesquisa, a lei menciona consentimento e autorização.

⁷⁸ Texto original em língua inglesa: “*Embracing existing artistic conventions leads to doing or making things in completely new time frames*” (SHAPIRO, 2019, p. 270).

No caso da arte urbana, se antes uma intervenção era feita de forma transgressora e apressadamente no espaço público, atualmente, seu conteúdo pode ser elaborado com mais tempo, o que, somado a novas técnicas, tecnologias e materiais, proporciona maior sofisticação e detalhes para tais manifestações estéticas.

No momento, até mesmo a questão da efemeridade da arte urbana vem sendo, em parte, combatida, na medida em que tintas e outros materiais são confeccionados especificamente para esta prática, prolongando a duração dos murais realizados no espaço urbano.

O grafite também se tornou mais refinado, tendo ao mesmo tempo um maior alcance sociodemográfico do que tinha no início, além de ter envolvido uma gama de instituições no mundo da arte, como galerias, museus e editoras. [...] As obras são avaliadas em termos de critérios objetivos de “beleza”, e não somente em termos do prazer subjetivo que proporcionam, e isso forma a base para uma nova experiência nessas esferas: a apreciação estética (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 21).

f) Intellectualização

Shapiro e Heinich (2013, p. 19) ressaltaram que “o reforço discursivo e a intelectualização da prática são parte essencial da artificação”. Entendemos que os textos elaborados pela crítica de arte sobre exposições relacionadas à arte urbana ou a artistas urbanos, publicados em jornais de grande circulação e/ou em revistas especializadas, com análise das obras, dos artistas e da ligação destes com as intervenções urbanas, bem como os que trazem parte da história dessas práticas, é um primeiro exemplo de como a intelectualização contribui para a artificação.

Outro meio importante de intelectualização é a publicação de livros. Liebaut (2012, p. 164, tradução nossa) explicou que “se a princípio a artificação desse tipo de criação é realizada principalmente por fotógrafos, galeristas e colecionadores, agora é por editores”.⁷⁹

O livro pode estar vinculado tanto ao *graffiti* e à arte urbana, apresentando, por exemplo, informações sobre origem, contexto, praticantes, fotografias, locais de criações recentes e antigas etc., como pode abordar diretamente a história de um determinado artista urbano, seu desenvolvimento, discurso e, geralmente, a consequente expansão de suas produções para além do ambiente urbano.

⁷⁹ Texto original em língua francesa: “*Si dans un premier temps l’artification de ce type de créations est essentiellement menée par des photographes, des galeristes et des collectionneurs, elle l’est ensuite par des éditeurs*” (LIEBAUT, 2012, p. 164).

O livro *Spraycan Art*, de autoria de Henry Chalfant e James Prigoff, publicado em 1987, foi muito importante para a trajetória de alguns artistas urbanos. Além deste, também existem outros livros ligados a artistas urbanos, tais como: *Kaws* (2010) e *Kaws: What Party* (2021) (referentes ao artista urbano Kaws); *OBEY: Supply and Demand* (2018) (referente ao artista Shepard Fairey); e *Banksy: guerra e spray* (2012) (referente ao artista Banksy).

Importante assinalar a inserção do tema *graffiti* no livro de Archer (2013) intitulado *Arte Contemporânea: uma história concisa*, que trata da arte contemporânea e de suas linguagens, além de diversas teses, dissertações e artigos científicos que discutem *graffiti* e arte urbana.

Ao analisarmos os processos de artificação, conforme Shapiro e Heinich (2013), e ao os articularmos com o trajeto percorrido, especialmente, pela arte urbana no decorrer dos anos, constatamos que a articulação se mostrou positiva em todos os exemplos analisados, confirmando a transformação dessa expressão estética, o crescimento da cadeia de intermediários envolvidos na mudança e o comportamento de colecionadores e demais pessoas envolvidas. Constatamos ainda que o *graffiti* e a arte urbana tensionaram o campo da arte; enfrentaram resistências; perfuraram o campo; e alcançaram a esfera artística.

Por ocasião da exposição *Street Art – Do Grafite à Pintura – Itália/Brasil*, realizada no MAC USP, em 2008, Gonçalves, diretora do museu à época, assinalou: “Nós reconhecemos a importância do grafite⁸⁰ como expressão artística e ingressamos no debate dessa forma expressiva e, ao mesmo tempo, de escritura e ação, estudando a sua presença no meio urbano, o seu contexto social, comunicação e estética” (GONÇALVES. In: KIYOMURA, 2008, n. p.).

Bulhões (2017), ao salientar a relevância do sistema da arte na determinação do que é, ou não, considerado arte, em dadas épocas e em dadas sociedades, assinalou: “Hoje existe uma inserção dessa produção – street art, grafite – dentro do campo da arte por instituições e por atores. Então, não há como dizer que isso não é arte hoje” (BULHÕES. In: NECCHI, 2017, n. p.).

Campos e Leal (2021, p. 987, tradução nossa) consideraram que “a arte urbana vem se impondo como um movimento artístico altamente atrativo para a grande mídia, borrando as fronteiras entre a alta e a baixa cultura, transitando entre a cultura popular e a erudita, articulando

⁸⁰ Entendemos que a palavra “grafite”, no contexto em que empregada na citação, foi utilizada como sinônimo de arte urbana.

a rua com a galeria e o museu”⁸¹. Os autores também destacaram que a valorização simbólica das intervenções urbanas reflete no enaltecimento de determinados praticantes que, adquirindo prestígio, passaram “a ser qualificados de artistas, sendo as suas obras classificadas como arte urbana ou, simplesmente, arte” (LEAL; CAMPOS, 2022, p. 5).

Liebaut (2012) argumentou que a valorização da natureza artística da arte urbana, a publicação de livros especializados na temática, o suporte dado pela população e o alcance de certas produções nos circuitos da arte contemporânea fortaleceram a artificação dessas expressões estéticas. Todavia, ela alertou que:

[...] os deslocamentos materiais que caracterizam a arte urbana nunca são definitivos: trata-se antes de ir e vir entre a rua, o ateliê (individual ou coletivo), a galeria de arte, o museu, assim como a circulação no mercado econômico, quer em espaços físicos (lojas e livrarias) quer em espaços virtuais (sites da *Internet*). Mesmo num inegável processo de artificação, a arte urbana guarda algo da instabilidade, tanto material como temporal, de uma arte da rua⁸² (LIEBAUT, 2012, p. 169, tradução nossa).

Entendemos, assim que, no período atual, o processo de artificação da arte urbana encontra-se concluído, tendo ocorrido a transformação do *status* de não-arte para arte, sobretudo pensando a arte como atividade. Isso não significa que todos os artistas urbanos estejam imediatamente legitimados pelos atores que compõem o sistema da arte. Contudo, é importante ressaltar que tal entendimento está conectado à atualidade. Novas mudanças podem vir a ocorrer na esfera social e sobrevir a eventual desartificação.

2.2 A RELAÇÃO COM O MERCADO DA ARTE

Archer (2013) destacou a aproximação das criações de *graffiti*, que despontavam nas ruas norte-americanas, com o mercado.

⁸¹ Texto original em língua inglesa: “*Urban art has been imposing itself as an art movement that is highly attractive to mainstream media, blurring the borders between high and low culture, crossing over between popular and highbrow cultures, articulating the street with the gallery and the museum*” (CAMPOS; LEAL, 2021, p. 987).

⁸² Texto original em língua francesa: “*Pourtant les déplacements matériels qui caractérisent l’art urbain ne sont jamais définitifs: il s’agit plutôt d’un va-et-vient entre la rue, l’atelier (individuel ou collectif), la galerie d’art, le musée, ainsi que d’une circulation dans le marché économique, que ce soit dans des espaces physiques (boutiques et librairies) ou virtuels (sites Internet). Même engagé dans un indéniable processus d’artification, l’art urbain garde quelque chose de l’instabilité, à la fois matérielle et temporelle, d’un art de la rue*” (LIEBAUT, 2012, p. 169).

Nos EUA, o florescimento de grafites urbanos em quadros coloridos e em grande escala foi reconhecido como uma vívida forma de arte. Usando não apenas as paredes, mas também locais móveis como vagões de trem, que levavam a obra da cidade para os subúrbios e além deles, a arte do grafite rapidamente se tornou uma presença difusa em todos os Estados Unidos e na Europa. O oportunismo dos grafiteiros que usavam qualquer superfície vazia convenientemente disponível para realizar pinturas com *spray* de exuberante expressividade – provocativos murais de maior urgência e imediatismo de impacto que os produtos comportados e democráticos dos projetos de arte comunitária – estava em sintonia com o mercado recém-vitalizado. A tática, bastante simples, era oferecer aos grafiteiros – ou, pelo menos, aos que tinham maiores ambições – uma superfície dentro de uma galeria para pintar, em vez de uma parede externa (ARCHER, 2013, p. 171-72).

Waclawek (2008) esclareceu que, nos anos 1980, existia um significativo movimento do mercado, valorizando as aquisições de obras de arte, vendo-as como investimento e, conseqüentemente, influenciando o crescimento da produção artística.

O *boom* do mercado deu origem a um novo tipo de mídia inteligente, curador/proprietário com fome de poder, para não mencionar um número notável de novas galerias. O East Village de Nova Iorque tornou-se um terreno fértil para galerias descoladas, muitas das quais eram “diretamente ligadas à comercialização da arte do *graffiti*” (WACLAWEK, 2008, p. 134, tradução nossa).⁸³

A comercialização de obras de artistas urbanos, por meio de vendas privadas (como em galerias) ou por vendas públicas (como as intermediadas pelas casas de leilão), direcionam-nos para o colecionismo de tais obras.

Comerciantes de arte, casas de leilões, galerias de arte contemporânea, vários museus, municípios com um fundo de arte contemporânea, bem como indivíduos, agora se interessam por essas criações, as expõem e as compram. Estas ganham assim acesso ao mercado da arte, atingindo preços da ordem dos milhares ou dezenas de milhares de euros⁸⁴ (LIEBAUT, 2012, p. 164, tradução nossa).

⁸³ Texto original em língua inglesa: “*The market boom gave rise to a new type of media-savvy, power-hungry curator/owner, not to mention a remarkable number of new galleries. New York’s East Village became a breeding ground for hip galleries, many of which were ‘directly connected to the marketing of graffiti art’*” (WACLAWEK, 2008, p. 134).

⁸⁴ Texto original em língua francesa: “*Des marchands d’art, des maisons de vente aux enchères, des galeries d’art contemporain, un certain nombre de musées, des municipalités disposant d’un fonds d’art contemporain, ainsi que des particuliers, s’intéressent désormais à ces créations, les exposent et les achètent. Celles-ci accèdent ainsi au marché de l’art, atteignant des prix de l’ordre de milliers ou de dizaines de milliers d’euros*” (LIEBAUT, 2012, p. 164).

2.2.1 A Relação com o Mercado da Arte: Galerias de Arte

Waclawek (2008, p. 133) explicou que a exposição *Times Square Show*, realizada em 1980, em um espaço *underground* de Nova Iorque, em colaboração com a Galeria *Fashion Moda* e com o coletivo *Colab*, é tida como a “introdução oficial do *graffiti* para o alto mundo da arte”⁸⁵. A autora relatou que essa exposição não ocorreu em uma galeria convencional e, convergindo temas sociais e políticos com arte, apresentou pautas diversificadas, com algumas produções de escritores de *graffiti*.

No entanto, um pouco antes, o negociante de arte italiano Claudio Bruni havia tomado conhecimento, por meio de fotografias, das produções de escritores de *graffiti* e se dirigiu à Nova Iorque para os conhecer. Em 1979, ele levou Lee Quiñones e Fred Brathwaite (o Fab 5 Freddy) para exporem suas produções (pinturas que refletiam o *graffiti* realizado nas ruas) na sua *Galleria La Medusa*, em Roma, na Itália.

A abertura de galerias alternativas⁸⁶ em Nova Iorque, como a *Fashion Moda*, em 1978, pelo artista Stephen Einse, e a *Fun Gallery*, em 1981, pela atriz da cena *underground* Patti Astor⁸⁷ e pelo artista Bill Stelling, embora não pertencessem ao circuito tradicional da arte, movimentavam o cenário ligado ao *graffiti* e incentivavam a produção de telas representando o que se estava sendo criado nas ruas.

Em 1983, o galerista Yaki Kornblit, de Amsterdã, viajou para Nova Iorque com o propósito de encontrar os criadores das produções nas ruas. Ele promoveu exposições individuais de obras de diversos escritores de *graffiti* que atuavam na cena nova-iorquina no início dos anos 1980 e contribuiu para tornar o *graffiti New York Style* conhecido na Europa (CHALFANT; PRIGOFF, [1987] 1999).

Vallauri, que morou em Nova Iorque entre 1982 e 1983, lá participou da exposição *Stencil Invaders* (1982), na *Alain Belau Gallery*. Ele acenou sobre o mercado de arte nova-iorquino do período, chamando a atenção para o *graffiti*.

⁸⁵ Texto original em língua inglesa – frase na íntegra: “*While the Times Square Show is habitually considered as the official introduction of graffiti to the high art world, it was neither purely a graffiti show nor was it held in a formal gallery space*” (WACLAWEK, 2008, p. 133).

⁸⁶ Galerias alternativas eram as que estavam dentro de um setor *underground*. Portanto, elas não estavam inseridas no bojo dos espaços tradicionais da arte. Não eram galerias ligadas à elite.

⁸⁷ Amiga de escritores de *graffiti*, e que havia atuado no filme *Wild Style* – este, relevante na propagação da cena do *graffiti*.

As galerias cedem suas paredes e todo o chão para os grafites⁸⁸, por isso mesmo participei de uma coletiva em que nós nos apropriamos de toda a galeria, além de vendermos os trabalhos impressos em papel. Em Nova York já existe um mercado promissor para o grafite (VALLAURI. In: O ESTADO DE S. PAULO, 1983, p. 14).

A *Sidney Janis Gallery*, galeria de arte aberta em 1948, já havia recebido exposições de grande importância, como: *Dada*, de Duchamp, em 1953; a coletiva dos *Expressionistas Abstratos*, em 1950; e *The New Realists*, em 1961 (que correspondeu a uma das primeiras exposições de *Pop Art*, contribuindo para a legitimação desta no cenário artístico americano) e, em 1983, recebeu a exposição *Post-Graffiti*, exibindo obras de praticantes do *graffiti*, que levaram para as telas exemplares de suas produções no espaço urbano. Por se tratar de um espaço de arte de relevância para a cena artística de Nova Iorque, acabou validando aquelas produções. Naquela ocasião, a galeria mediou e desvelou aos olhos dos espectadores uma nova forma de arte por ela apresentada.

À época, a exposição sofreu críticas, notadamente pelo fato de ter buscado transportar para as telas, que era uma forma legalizada, uma manifestação que vinha ocorrendo no contexto da ilegalidade. É um bom exemplo da mediação atuando na Arte Contemporânea, envolvendo um conjunto de relações que abrangiam pessoas, instituições, objetos e palavras, promovendo transformações na esfera artística.

Tinha-se, assim, um cenário em que membros do mundo da arte buscavam praticantes do *graffiti* como forma de trazer mais jovialidade ao âmbito artístico. No caso dos comerciantes de arte, eles ainda elegiam alguns praticantes, que entediavam ser os melhores, buscando obter lucros (WACLAWEK, 2008, p. 135).

Como evidenciado pela discussão acima, vários mediadores, incluindo textos publicados, curadores, espaços de galeria, telas e escritores de *graffiti* trabalharam coletivamente para promover o *graffiti* como forma de arte. De certa forma, esses elementos colaboraram para a construção do fato – que o *graffiti* é arte. A transposição do *graffiti* do metrô e dos muros para galerias, para muitos significava: “a arte deixou de ser um ato e passou a ser um objeto”. Porque, como argumentaria Howard Becker, os objetos socialmente construídos estão sempre sujeitos à redefinição, o *graffiti* foi assim reformulado em arte (WACLAWEK, 2008, p. 135, tradução nossa).⁸⁹

⁸⁸ Reiteramos que, apesar de termos optado, nesta dissertação, pela utilização da grafia *graffiti*, mantivemos grafite nas citações que assim a redige.

⁸⁹ Texto original em língua inglesa: “As evidenced by the above discussion, several mediators including published texts, curators, gallery spaces, canvases, and graffiti writers worked collectively to promote graffiti as an art form. In a way, these elements collaborated to construct a fact – that graffiti is art. The transposition of graffiti from subway trains and city walls to galleries, for many meant: “the art ceased to be an act and instead became an object.” Because, as Howard Becker would argue, socially constructed objects are always subject to redefinition, graffiti was thus reformulated into art” (WACLAWEK, 2008, p. 135).

Com base nas afirmações de Waclawek (2018, p. 135), podemos denotar que a ligação do *graffiti* com o mundo da arte colaborou para a sua popularização no exterior, por meio de exposições que levaram os escritores de *graffiti* para as galerias de outros países.

No Brasil, em 1983, Vallauri, Matuck e Zaidler participaram da exposição *Mural-graffiti*, na Galeria São Paulo.

Em 1984, Matuck e Zaidler realizaram a exibição *Graffiti* circense, na Galeria Thomas Cohn, na cidade do Rio de Janeiro. O galerista Thomas Cohn foi questionado quanto a essa exposição no que tange ao espaço ocupado pelo *graffiti* no meio da arte naquela primeira metade dos anos 1980. Em artigo publicado no jornal O Globo, Cohn (COHN. In: MORAIS, 1984, p. 17) explicou: “Antes, o *graffiti* era pura manifestação individual ou grupal, sem qualquer outro compromisso. A arte estava em outro lugar. Mas o *graffiti* sofisticou-se e a arte buscou se popularizar, houve o encontro, ambos os lados mostrando certa flexibilidade”.

Na mesma publicação, Moraes (1984, p. 17) destacou que existia certa resistência ao *graffiti* nova-iorquino por parte de autoridades e de alguns artistas, mas alguns artistas ligados ao *graffiti* já vinham fazendo sucesso, e que era recentíssima sua “recuperação pelo circuito de arte”.

Atualmente, no mundo todo, exposições individuais e coletivas de obras criadas por artistas urbanos⁹⁰ são constantes e numerosas, sobretudo no âmbito das galerias de arte voltadas à Arte Contemporânea. Muitas destas galerias possuem artistas urbanos no rol de seus representados, por exemplo, a Fortes D’Aloia & Gabriel (fundada em 2001) e a Luis Maluf Galeria de Arte (fundada em 2004), no contexto de galerias brasileiras.

O texto introdutório da exposição coletiva *Graffiti, Street Art und Wuppertal*, no *Von der Heydt-Museum Wuppertal*, em Wuppertal, na Alemanha, em 2007, acenou:

A arte urbana está invadindo o mercado de arte. As galerias perceberam esta novidade estética e apresentam o trabalho dos artistas urbanos a preços equivalentes aos dos *old masters* na Art Basel – a mais prestigiada de todas as feiras de arte⁹¹ (FINCKH. In: REINKING, 2008, p. 1, tradução nossa).

⁹⁰ Atualmente, percebe-se que muitos desses artistas ligados à arte urbana, representados por galerias e que participam de diversas exposições solo ou coletiva, nos âmbitos nacional e internacional, são identificados, por vezes, apenas como artistas ou, dependendo das linguagens por eles utilizadas, como artistas multimídias.

⁹¹ Texto original em língua inglesa: “[...] *Street art is storming the art market. Galleries have taken note of this new development in aesthetics and present the work of street artists at prices matching those of the old masters at Art Basel - the most prestigious of all art fairs*” (FINCKH. In: REINKING, 2008, p. 1).

Em São Paulo, também existem galerias especializadas em trazer esse reflexo do *graffiti* e da arte urbana para dentro de seus espaços, como a Galeria Choque Cultural (fundada em 2004), a A7MA, a Galeria Alma da Rua e a Casa Jacarepaguá. No momento deste estudo, estas galerias não estavam ligadas à Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT), exceto a Choque Cultural.

2.2.2 A Relação com o Mercado da Arte: Leilões

Visando observar a presença de artistas urbanos em listas dos artistas mais caros no mundo, consultamos os relatórios do Artprice⁹², até 2022, voltados, especificamente, à arte contemporânea e disponibilizados *online*⁹³. Tais relatórios permitiram constatar que artistas urbanos integram listas relativas ao mercado de Arte Contemporânea.

O relatório publicado pela Artprice em 2007 trouxe um tópico específico sobre o *graffiti*, intitulado *Graffiti art*. Nele, foi apontado que artistas relacionados ao *graffiti* estavam sendo valorizados, de forma crescente, por colecionadores. Jean-Michel Basquiat foi destacado como estrela do gênero; bem como foi ressaltado que a casa de leilão Artcurial havia criado a seção “*Graffiti Art and Post-graffiti*” para seus catálogos de vendas de arte contemporânea. O relatório ainda apresentou um gráfico que demonstrava o aumento de preços de obras de artistas ligados ao *graffiti*, em leilões que abrangeram o período de 1990 a 2007. Também foi possível constatar que o pico de preços foi alcançado em 2007 (ARTPRICE, 2007).

No relatório de 2017, o Artprice ressaltou que “o sucesso comercial de Keith Haring, Shepard Fairey, Banksy e Kaws sugere [sugeria] uma clara tendência entre os colecionadores e posiciona [posicionava] a *Street Art* como um dos subsegmentos mais dinâmicos do Mercado de Arte Contemporânea atual”⁹⁴ (ARTPRICE, 2017a, n.p., tradução nossa).

No ano seguinte, o relatório de 2018 consignou que os resultados dos leilões ocorridos entre 2017 e 2018 confirmaram tendências observadas anteriormente, como o aumento da busca por

⁹² O Artprice é uma empresa francesa criada em 1987, com atividades ligadas ao mercado de leilões. A empresa publica *rankings* de classificação de artistas com viés econômico, pois lida com os resultados oriundos de todos os leilões do mundo.

⁹³ O relatório mais antigo sobre o mercado de arte contemporânea disponibilizado *online* pelo Artprice foi publicado em 2007. Portanto, a análise aqui empreendida partiu de tal publicação.

⁹⁴ Texto original em língua inglesa: “*The commercial success of Keith Haring, Shepard Fairey, Banksy and Kaws suggests a clear trend among collectors and positions Street Art as one of the most dynamic sub-segments of today’s Contemporary Art Market*” (ARTPRICE, 2017a, n.p.).

“*Street Art*” (realizada tanto por compradores de maior poder aquisitivo quanto por compradores jovens, com interesse em “ícones populares”) e ressaltou que “os protagonistas” da “*Street Art*” alcançaram o domínio do mercado quanto a lotes vendidos (ARTPRICE, 2018a). O mesmo relatório também apontou que obras dos artistas urbanos Banksy, Kaws, Keith Haring e Shepard Fairey estavam obtendo sucesso comercial como nunca antes ocorrido, bem como que os referidos artistas integravam, naquela ocasião, o rol dos cinco artistas contemporâneos mais vendidos em todo o mundo (ARTPRICE, 2018a).

A lista publicada pelo Artprice em 2020, referente aos *top 30* artistas contemporâneos por número de lotes vendidos [*Top Contemporary Artists by number of lots sold (2000-2019)*], apontou quatro artistas urbanos⁹⁵ dentre os nove primeiros posicionados (ARTPRICE, 2020a).

De acordo com o *ranking Top 500 Contemporary Artists by auction revenue (July 2020 – June 2021)*, publicado pelo Artprice, dentre as 20 primeiras posições, Jean-Michel Basquiat⁹⁶ (EUA) despontava na 1ª posição; seguido por Banksy (UK), na 2ª; Keith Haring (EUA), na 9ª; e Kaws (EUA), na 15ª (ARTPRICE, 2021). Assim sendo, quatro artistas ligados à arte urbana também estavam entre as vinte primeiras posições daquele *ranking* de artistas contemporâneos mais vendidos em leilão.

Visando analisar o alcance, mais atual, em vendas públicas de obras criadas por artistas ligados à arte urbana, levantamos quais foram as mais bem-sucedidas em leilão de obras dos quatro artistas da cena supramencionados na referida lista dos *Top 500* do Artprice. Para tanto, foram consideradas as vendas realizadas pelas casas de leilão Christie’s (Tabela 1) e Sotheby’s (Tabela 2), as quais dominam o mercado no setor de vendas públicas (MOULIN, 2007). O recorte temporal estabelecido, especificamente, para tal verificação foi o período entre 2017 e 2022.⁹⁷

⁹⁵ Os quatro artistas urbanos que constavam na lista eram: Keith Haring (2ª posição), Shepard Fairey (4ª), Banksy (5ª) e Kaws (9ª).

⁹⁶ Cumpre esclarecer que consideramos a presença de Basquiat na listagem porque se trata de artista de significativa importância para a popularização da arte urbana (Basquiat, inicialmente, escrevia frases com *spray* pela cidade de Nova Iorque e, as ruas, mesmo posteriormente, continuaram a influenciar o seu trabalho).

⁹⁷ Esse recorte temporal refere-se aos últimos cinco anos anteriores ao momento da análise, o que nos possibilitou verificar os períodos anterior e posterior ao início da pandemia da Covid-19. Justifica-se ainda a baliza de tempo estipulada considerando o expressivo volume de dados obtidos referente apenas a tais anos.

Tabela 1: Obras dos artistas Banksy, Basquiat, Haring e Kaws vendidas em leilões da Christie's, entre 2017 e 2022

CHRISTIE'S	Número de vendas exitosas em leilão	Maior valor de obra vendida Ano
Banksy	198	GBP £16.758.000 2021 (US\$ 23.114.309,40) ⁹⁸
Basquiat	86	US\$ 93.105.000 2021
Haring	159	GBP £4.301.250 2021 (US\$ 5.937.445,50) ⁹⁹
Kaws	193	US\$ 3.855.000 2019

Fonte: Elaborada pela autora, com base nas vendas públicas divulgadas no *site* da casa de leilão Christie's (CHRISTIE'S, 2022).

Tabela 2: Obras dos artistas Banksy, Basquiat, Haring e Kaws vendidas em leilões da Sotheby's, entre 2017 e 2022

SOTHEBY'S	Número de vendas exitosas em leilão	Maior valor de obra vendida Ano
Banksy	274	GBP £9.879.500 2019 (US\$ 12.237.736,65) ¹⁰⁰
Basquiat	111	US\$ 110.487.400 2017
Haring	203	US\$ 6.537.500 2017
Kaws	276	HK\$ 115.966.000 2019 (US\$ 14.772.738,85) ¹⁰¹

Fonte: Elaborada pela autora, com base nas vendas públicas divulgadas no *site* da casa de leilão Sotheby's (SOTHEBY'S, 2022).

A análise destes dados permitiu constatar que algumas obras de artistas ligados à arte urbana alcançaram valores vultosos em ambas as casas de leilão. Na época¹⁰², Basquiat obteve o recorde de vendas em leilão de uma obra de arte criada por um artista americano. Sua obra *Untitled*, 1982

⁹⁸ Resultado da conversão para dólar dos Estados Unidos, com cotação para 23/03/2021 (data da venda). Conversor de moedas utilizado obtido no *site* do Banco Central do Brasil. Link: <https://www.bcb.gov.br/conversao>.

⁹⁹ Convertido para dólar dos Estados Unidos, com cotação para 30/06/2021 (data da venda). Conversor de moedas obtido no *site* do Banco Central do Brasil. Link: <https://www.bcb.gov.br/conversao>.

¹⁰⁰ Valor convertido para dólar dos Estados Unidos, com cotação para 03/10/2019 (data da venda). Conversor de moedas obtido no *site* do Banco Central do Brasil. Link: <https://www.bcb.gov.br/conversao>.

¹⁰¹ Resultado convertido para dólar dos Estados Unidos, com cotação para 01/04/2019 (data da venda). Conversor de moedas obtido no *site* do Banco Central do Brasil. Link: <https://www.bcb.gov.br/conversao>.

¹⁰² Recorde superado apenas em maio de 2022, pela obra *Shot Sage Blue Marilyn*, de Andy Warhol, vendida por US\$ 195 milhões, pela casa de leilão Christie's, em Nova Iorque.

(Figura 12), foi adquirida por um colecionador japonês pelo importe de US\$ 110.487.400, em maio de 2017, em venda pública realizada pela Sotheby's, como podemos observar na Tabela 2.

Figura 12: Jean-Michel Basquiat. *Untitled [Sem Título]*, 1982*¹⁰³



Materiais e técnica: acrílica, tinta *spray* e *oilstick* sobre tela.

Dimensões: 183.2 x 173 cm.

Fonte: Sotheby's. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/contemporary-art-evening-auction-n09761/lot.24.html?locale=en>. Acesso em: dez. 2022.

* À época, esta obra foi recorde de vendas, sendo vendida em leilão da Sotheby's, em 2017.

¹⁰³ Os materiais utilizados por Basquiat para realizar tal obra foram acrílica, tinta *spray* e óleo sobre tela, o que reforça que sua ligação com as criações nas ruas continuava ecoando em seus trabalhos em tela. A nota do catálogo publicado pela Sotheby's (2017, n.p., tradução nossa) explicou: “Pulsando com furor criativo, *Untitled* é a personificação superlativa da nova maneira sem precedentes que emergiu nas pinturas de Basquiat enquanto ele canalizava a carga explosiva de sua arte urbana nas primeiras telas incrivelmente intensas [...]”. [Texto original em língua inglesa: “*Pulsating with creative furor, Untitled is the superlative embodiment of the unprecedented new manner that emerged in Basquiat’s paintings as he channeled the explosive charge of his street art into the first, staggeringly intense canvases [...]*” (SOTHEBY’S, 2017, n.p.)].

Cabe destacar também o valor auferido com a venda da obra *Game Changer*, de Banksy (Figura 13), realizada pela Christie's, em março de 2021, cuja temática remonta aos acontecimentos decorrentes do período pandêmico (CHRISTIE'S, 2021), a saber: GBP £16.758.000 (equivalente a US\$ 23.114.309,40), bem como o valor da venda da obra *The Kaws Album*, de Kaws, em 2019, pela Sotheby's, que alcançou o importe de HK\$ 115.966.000 (equivalente a US\$ 14.772.738,85).

Figura 13: Banksy. *Game Changer*, 2020*



Materiais e técnica: óleo sobre tela.

Dimensões: 91 x 91 cm.

Fonte: Christie's. Disponível em: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6309459>. Acesso em: out. 2022.

* Esta obra foi vendida em leilão da Christie's, em 2021.

Por outro lado, visando apurar eventual presença de artistas relacionados à arte urbana, consultamos também o *ranking* de classificação do Artnet¹⁰⁴ que publica, regularmente, o *ranking* dos *300 Most Visited Artists* (300 artistas mais visitados) no *site* nos últimos seis meses, referindo-se, assim, à visibilidade, sem qualquer mediação de especialistas. Como o *ranking* restringe-se aos

¹⁰⁴ Empresa privada alemã, criada em 1998, ligada ao mercado de arte. A empresa apresenta dados de resultados de leilões, e, em sua plataforma digital, permite a venda, procura e compra de obras de arte. O *ranking* do Artnet é outra forma de como os novos meios de comunicação podem contribuir para medir a visibilidade de artistas.

últimos seis meses contados da data da consulta, nossa pesquisa considerou o *ranking* consultado em junho de 2022, concernente ao período de dezembro de 2021 a maio de 2022. Dentre os 30 primeiros da lista dos *300 Most Visited Artists in May* (300 artistas mais visitados em maio) constavam alguns ligados à arte urbana, a saber: Kaws, 8ª posição; Jean-Michel Basquiat, 10ª; Banksy, 11ª; e Keith Haring, 14ª (ARTNET, 2022).

2.2.3 A Relação com o Mercado da Arte: Feiras

Outro importante mecanismo de internacionalização do mercado de arte consiste nas feiras de Arte Contemporânea. Tratam-se de eventos coletivos e periódicos que reúnem integrantes nacionais e internacionais do sistema de arte. Estas feiras têm função econômica e social e, além de promoverem a venda da produção de artistas, proporcionam-lhes visibilidade (MARTÍNEZ, 2019).

De acordo com Moulin (2007), as feiras internacionais despertam grande interesse do mercado, influenciando a propagação internacional da arte, pelo viés comercial, visto que colocam em evidência manifestações artísticas oriundas de várias partes do planeta. A autora ressaltou que a primeira importante feira de arte contemporânea, a *Art Cologne* (realizada em Colônia, na Alemanha), ocorreu no final dos anos 1960, sendo seguida pela *Art Basel* (realizada em Basel, na Suíça), em 1970.

Essas feiras são locais de confrontação e de trocas para os *marchands* e para os colecionadores que nelas descobrem as tendências do mercado e testam suas próprias orientações. A mais importante das feiras de arte contemporânea, a de Bâle, contribuiu para a valorização comercial dos movimentos e dos artistas apresentados nas grandes exposições como a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel (MOULIN, 2007, p. 59).

Atualmente, é possível notar uma diversidade (e competitividade) de feiras de arte contemporânea ao redor do mundo (MARTÍNEZ, 2019).

Para esta pesquisa, analisamos a relação de artistas ligados à arte urbana com algumas edições da SP-Arte – Festival Internacional de Arte de São Paulo –, realizada anualmente, desde 2005, em São Paulo. De acordo com o *site* da SP-Arte, esta pretende:

[...] desenvolver o mercado de arte brasileiro, atuando em parceria com galerias, instituições culturais e empresas para:

- Ser um ponto de encontro da comunidade artística e aproximar artistas, galeristas, colecionadores, curadores, críticos, formadores de opinião e outros públicos interessados em arte;
- Ampliar o acesso à arte e ao conhecimento, ao expandir e formar novos públicos;
- Incentivar os negócios em economia criativa e o fortalecimento profissional de todos os agentes da cadeia de produção e circulação da arte;
- Promover artistas e suas produções;
- Fomentar o intercâmbio artístico entre regiões brasileiras e o mercado internacional, inserindo o país no circuito global das feiras de arte (SP-ARTE, 2023, n.p.)

A SP-Arte também acena reunir “galerias de arte e *design*, editoras, revistas, museus e instituições, apresentando mais de 5 mil obras e 2 mil artistas do Brasil e do mundo, ao longo de cinco dias do mês de abril, no histórico Pavilhão da Bienal” (SP-ARTE, 2023, n.p.).

Segundo Martínez (2019), a SP-Arte foi a primeira feira de arte realizada no Brasil. Dentre suas características destacam-se a presença de galerias brasileiras, que representam a maioria; um público majoritariamente brasileiro, notadamente proveniente de São Paulo; e jovens compradores.

Vale reiterar que, no presente estudo, estabelecemos como recorte as feiras presenciais realizadas no Pavilhão da Bienal, situado no Parque Ibirapuera, em São Paulo, no período de 2013 a 2022, como mencionado.

2.2.3.1 9ª edição da SP-Arte, de 3 a 7 de abril de 2013

Na feira, estiveram presentes 122 galerias (nacionais e internacionais), que abarcaram 15 países diferentes e 7 Estados do Brasil (SP-ARTE, 2013a), recebendo um público de 22 mil pessoas (SP-ARTE, 2013b). O catálogo desta edição (SP-ARTE, 2013a) permitiu identificar as referências a 18¹⁰⁵ artistas ligados à arte urbana derivada do *graffiti*. Assim, destacam-se os seguintes artistas, acompanhados da citação do país de origem e das galerias que os relacionaram: Alex Horne, conhecido como Onesto (Brasil; Galeria LOGO); Alexandre Farto, mais conhecido como Vhils (Portugal; *Vera Cortês Art Agency*); Alexandre Orion (Brasil; Galeria Inox); Carlos Dias (Brasil; Choque Cultural); Coletivo MUDA (Brasil; LURIXS: Arte Contemporânea); Daniel Melim (Brasil; Choque Cultural); Felipe Yung, conhecido como Flip (Brasil; Galeria LOGO); Highraff (Brasil, Zipper Galeria); Jean-Michel Basquiat (Estados Unidos; *Gagosian Gallery e Van de Weghe Fine Art*); Kboco (Brasil; SIM Galeria); Nina Pandolfo (Brasil; Galeria Leme); Nunca (Brasil; Casa

¹⁰⁵ Existindo, nesse número e contado cada qual em unidade, uma dupla (OSGEMEOS) e um coletivo (Coletivo MUDA).

Triângulo); OSGEMEOS (Brasil; Almeida e Dale Galeria de Arte e Galeria Fortes Vilaça); Speto (Brasil; Choque Cultural); Stephan Doitschinoff¹⁰⁶, também identificado como Calma (Brasil; Choque Cultural); Tec (Argentina¹⁰⁷; Choque Cultural); Vermelho (Brasil; Paralelo); e Zezão (Brasil; Athena Contemporânea).

2.2.3.2 10ª edição da SP-Arte, de 2 a 6 de abril de 2014

Nesta edição da feira, estiveram presentes 136 galerias (sendo 78 do Brasil e 58 internacionais) (SP-ARTE, 2014b). O público visitante manteve-se em 22 mil pessoas, sobrevivendo, no entanto, um aumento de estrangeiros (SP-ARTE, 2014b). O catálogo *SP-Arte 2014* permitiu observar citações a 17¹⁰⁸ artistas associados à arte urbana derivada do *graffiti* (SP-ARTE, 2014a), a saber: Alexandre Farto, Vhils (Portugal; *Vera Cortês Art Agency*); Alexandre Orion (Brasil; Galeria Inox); Carlos Dias (Brasil; Galeria LOGO); Coletivo MUDA (Brasil; LURIXS: Arte Contemporânea); DOMA (Buenos Aires; Galeria LOGO); Finok (Brasil; Galeria Laura Marsiaj); Highraff (Brasil, Zipper Galeria); Jaime Prades (Brasil; Galeria Mezanino); Jean-Michel Basquiat (Estados Unidos; *Gagosian Gallery, Galeria Mayoral, Van de Weghe Fine Art e Vedovi Gallery*); Kboco (Brasil; SIM Galeria); Keith Haring (Estados Unidos; Athena Galeria de Arte); Nina Pandolfo (Brasil; Galeria Leme); Nunca (Brasil; Casa Triângulo); OSGEMEOS (Brasil; Galeria Fortes Vilaça); Prozak (Brasil; Myrine Vlavianos Arte Contemporânea); Vermelho (Brasil; Paralelo); e Zezão (Brasil; Athena Contemporânea).

2.2.3.3 11ª edição da SP-Arte, de 9 a 12 de abril de 2015

Nesta edição da feira, estiveram presentes 140 galerias (nacionais e internacionais) e uma visitação aproximada de 23 mil pessoas (SP-ARTE, 2015b). No catálogo desta edição (SP-ARTE, 2015a), foi possível constatar referências a 15¹⁰⁹ artistas relacionados à cena da arte urbana derivada do *graffiti*, a saber: Alexandre Farto, Vhils (Portugal; *Vera Cortês Art Agency*); Alexandre Orion (Brasil; Galeria Inox); Coletivo MUDA (Brasil; LURIXS: Arte Contemporânea); Daniel

¹⁰⁶ À época, o artista ainda estava ligado à arte urbana.

¹⁰⁷ Vive em São Paulo, Brasil.

¹⁰⁸ Havendo, nesse número, uma dupla (OSGEMEOS) e dois coletivos (Coletivo MUDA e DOMA).

¹⁰⁹ Dentre eles, uma dupla (OSGEMEOS) e um coletivo (Coletivo MUDA).

Melim (Brasil; Choque Cultural); Finok (Brasil; Marsiaj Tempo Galeria); Jaime Prades (Brasil; Galeria Mezanino); Jean-Michel Basquiat (Estados Unidos; *Gagosian Gallery* e *Van de Weghe*); Keith Haring (Estados Unidos; *Van de Weghe*); Matias Picón (Uruguai; Choque Cultural); Nina Pandolfo (Brasil; Galeria Leme); OSGEMEOS (Brasil; Galeria Fortes Vilaça); Prozak (Brasil; Myrine Vlavianos Arte Contemporânea); Tec (Argentina; Choque Cultural); Vermelho (Brasil; Paralelo); e Zezão (Brasil; Athena Contemporânea e Zipper Galeria).

2.2.3.4 12ª edição da SP-Arte, de 6 a 10 de abril de 2016

Nesta edição da feira, estiveram presentes 124 galerias de arte, nacionais e internacionais, e o público visitante foi de 27 mil pessoas (SP-ARTE, 2016b). O catálogo *SP-Arte 2016* permitiu verificar alusões a nove¹¹⁰ artistas associados à cena da arte urbana derivada do *graffiti* (SP-ARTE, 2016a), a saber: Alexandre Orion (Brasil; Galeria Inox); Coletivo MUDA (Brasil; LURIXS: Arte Contemporânea); Daniel Melim (Brasil; Choque Cultural); Jaime Prades (Brasil; Galeria Mezanino); Keith Haring (Estados Unidos; Athena Galeria de Arte); Matias Picón (Uruguai; Choque Cultural); OSGEMEOS (Brasil; Arte 57 – Renato Magalhães Gouvêa Jr. e Galeria Fortes Vilaça); Tec (Argentina; Choque Cultural); e Zezão (Brasil; Zipper Galeria).

2.2.3.5 13ª edição da SP-Arte, de 5 a 9 de abril de 2017

Nesta edição da feira, estiveram presentes 134 galerias de arte, nacionais e internacionais, que atraíram 30 mil pessoas (SP-ARTE, 2017b). A análise do catálogo *SP-Arte 2017* permitiu verificar referências a 16¹¹¹ artistas conectados ao cenário da arte urbana derivada do *graffiti* (SP-ARTE, 2017a)¹¹², a saber: Alexandre Orion (Brasil; Galeria Inox e *Luis Maluf Art Gallery*); André Brunharo (Brasil; *Luis Maluf Art Gallery*); Barry McGee (Estados Unidos; *Cheim & Read Gallery*); Coletivo MUDA (Brasil; LURIXS: Arte Contemporânea); Cranio (Brasil; *Luis Maluf Art Gallery*); Daniel Melim (Brasil; Choque Cultural); Flávio Rossi (Brasil; *Luis Maluf Art Gallery*);

¹¹⁰ Havendo, no rol, uma dupla (OSGEMEOS) e um coletivo (Coletivo MUDA).

¹¹¹ Novamente, dentre eles, uma dupla (OSGEMEOS), bem como um coletivo (Coletivo MUDA).

¹¹² Não computamos na pesquisa os seguintes artistas, ambos relacionados à *Luis Maluf Art Gallery*: o brasileiro Caligrapixo (pois conectado ao pixo paulistano, não abarcado nesta pesquisa) e a francesa Gasediel (porque, apesar de suas obras trazerem referências ao universo do *graffiti* e da arte urbana, a artista não está ligada às práticas diretas das intervenções urbanas).

Jean-Michel Basquiat (Estados Unidos; André Viana); Keith Haring (Estados Unidos; Athena Galeria de Arte); Matias Picón (Uruguai; Choque Cultural); Narcélio Grud (Brasil; Choque Cultural); OSGEMEOS (Brasil; Arte 57 – Renato Magalhães Gouvêa Jr. e Fortes D’Aloia & Gabriel); Pedro Peztes (Brasil; *Luis Maluf Art Gallery*); Tec (Argentina; Choque Cultural); Vermelho (Brasil; *Luis Maluf Art Gallery*); e Zezão (Brasil; Zipper Galeria).

2.2.3.6 14ª edição da SP-Arte, de 11 a 15 de abril de 2018

De acordo com a SP-Arte (2018b), em balanço anual, esta edição da feira recebeu um público total de 34 mil pessoas e contou com a presença de 132 galerias de arte (nacionais e internacionais). A criadora e diretora-geral, Fernanda Feitosa, à época, esclareceu que a economia brasileira já trazia indicadores de melhoria. Ela ressaltou: “Iniciamos essa edição bastante otimistas e a nossa expectativa se confirmou: tivemos a concretização de ótimos negócios na Feira e um volume de vendas superior ao dos dois últimos anos” (FEITOSA. In: SP-ARTE, 2018b, n.p.).

O catálogo *SP-Arte 2018* não publicou o índice remissivo de artistas (SP-ARTE, 2018a); impossibilitando, assim, identificar os artistas ligados às galerias participantes.

Por outro lado, foi realizada a observação *in loco*, a partir de visita empreendida. Assim sendo, nesta edição, foi apurada a presença de obras produzidas pelos seguintes artistas ligados à arte urbana¹¹³, a saber: Banksy (Inglaterra; Galeria Houssein Jarouche); Cranio (Brasil; *Luis Maluf Art Gallery*) (Figura 14); Daniel Melim (Brasil; Choque Cultural); Keith Haring (Estados Unidos; Galeria Houssein Jarouche); OSGEMEOS (Brasil; Cravo Escritório de Arte, Fortes D’Aloia & Gabriel e Hilda Araujo Escritório de Arte); e Vermelho Steam (Brasil; *Luis Maluf Art Gallery*).

¹¹³ Conforme foi possível observar em visita realizada à SP-Arte, em 15 de abril de 2018.

Figura 14: Cranio. Obra presente na SP-Arte, 2018



© fotografia: Carolina Rezende.
 Stand da Luis Maluf Art Gallery, SP-Arte 2018, São Paulo, Brasil.
 Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 15 abr. 2018.

2.2.3.7 15ª edição da SP-Arte, de 03 a 07 de abril de 2019

Nesta edição da feira, estiveram presentes 164 expositores, nacionais e internacionais, incluindo os setores de arte e de *design*. O público visitante foi composto por 36 mil pessoas (SP-ARTE, 2019b, n.p.).

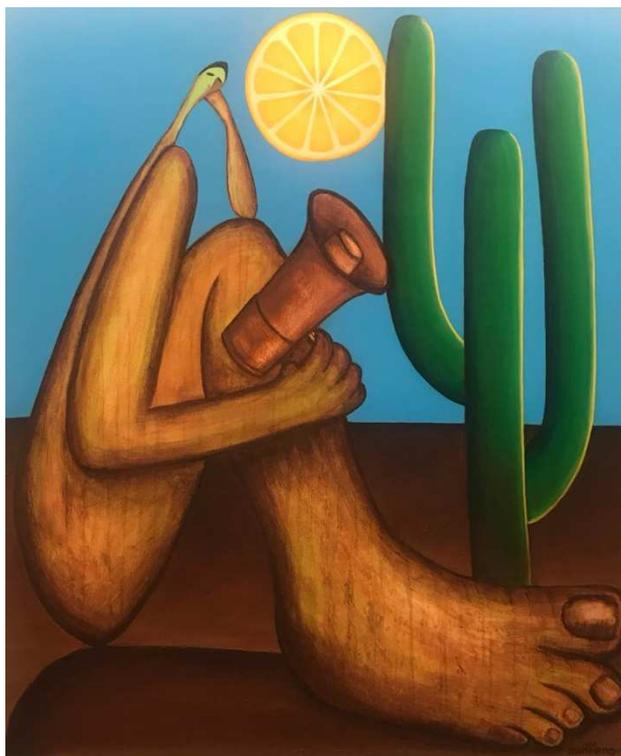
Em 2019, a SP-Arte lançou a Revista *Traço_* (SP-ARTE, 2019a), distribuída, gratuitamente, na feira. É digno de nota que a análise da revista não permitiu localizar listas de artistas vinculados às galerias que participaram da feira.

A pesquisadora realizou duas visitas à SP-Arte 2019 para observar *in loco* as obras presentes nos *stands*. Dessa forma, foi possível constatar¹¹⁴ a presença de trabalhos dos seguintes artistas relacionados à arte urbana: Bordalo II (Portugal; Luis Maluf Galeria de Arte); Cranio (Brasil; Luis Maluf Galeria de Arte); Daniel Melim (Brasil; Choque Cultural); Mundano (Brasil;

¹¹⁴ Apuração realizada nos dias 05 e 07 de abril de 2019, datas em que visitamos a feira.

Galeria Kogan Amaro) (Figura 15); Nina Pandolfo (Brasil; Galeria Caribé); OSGEMEOS (Brasil; Danielian Galeria); Tec (Argentina; Choque Cultural); e Vermelho Steam (Brasil; Luis Maluf Galeria de Arte).

Figura 15: Mundano. *Abaporuopeba*, 2019



Materiais e técnica: lama da Vale colhida no leito do Rio Paraopeba, *spray*, resina, tinta acrílica e verniz sobre tela.

Dimensões: 120 x 100 cm.¹¹⁵

© fotografia: Carolina Rezende.

SP-Arte 2019, São Paulo, Brasil.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 5 abr. 2019.

2.2.3.8 18ª edição da SP-Arte, de 06 a 10 de abril de 2022

Nesta edição de 2022, realizada em abril, no Pavilhão da Bienal, estiveram presentes 130 expositores (incluindo os setores de arte, *design* e outros). Esta edição marcou o retorno aos moldes tradicionais da feira (SP-ARTE, 2022). De acordo com a Diretora-geral da SP-Arte, Fernanda Feitosa, essa edição foi histórica e teve expressiva reverberação de público e de mídia (SP-ARTE, 2022).

¹¹⁵ Informações colhidas no *stand* da Galeria Kogan Amaro, na SP-Arte de 2019.

Ao analisar os dados presentes no *site* da SP-Arte, até o momento de realização deste estudo, não constava nenhuma informação sobre a publicação de catálogo ou de revista referente à edição de 2022. Desse modo, não foi possível identificar, por estes meios, a presença naquele ano de artistas relacionados às galerias.

In loco, foi possível constatar a participação de produções de artistas conectados à arte urbana¹¹⁶, a saber: Bordalo II (Portugal; Luis Maluf Galeria de Arte); Cranio (Brasil; Luis Maluf Galeria de Arte); Daniel Melim (Brasil; Choque Cultural); Finok (Brasil; Luis Maluf Galeria de Arte); Keith Haring (Estados Unidos; Almeida & Dale Galeria) (Figura 16); OSGEMEOS (Brasil; Fortes D'Aloia e Gabriel e Opera Gallery); e Tec (Argentina; Choque Cultural).

Figura 16: Keith Haring. *Sem título*, 1981



Materiais e técnica: tinta sumi sobre papel.

Dimensões: 183 x 224 cm.¹¹⁷

© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 10 abr. 2022.

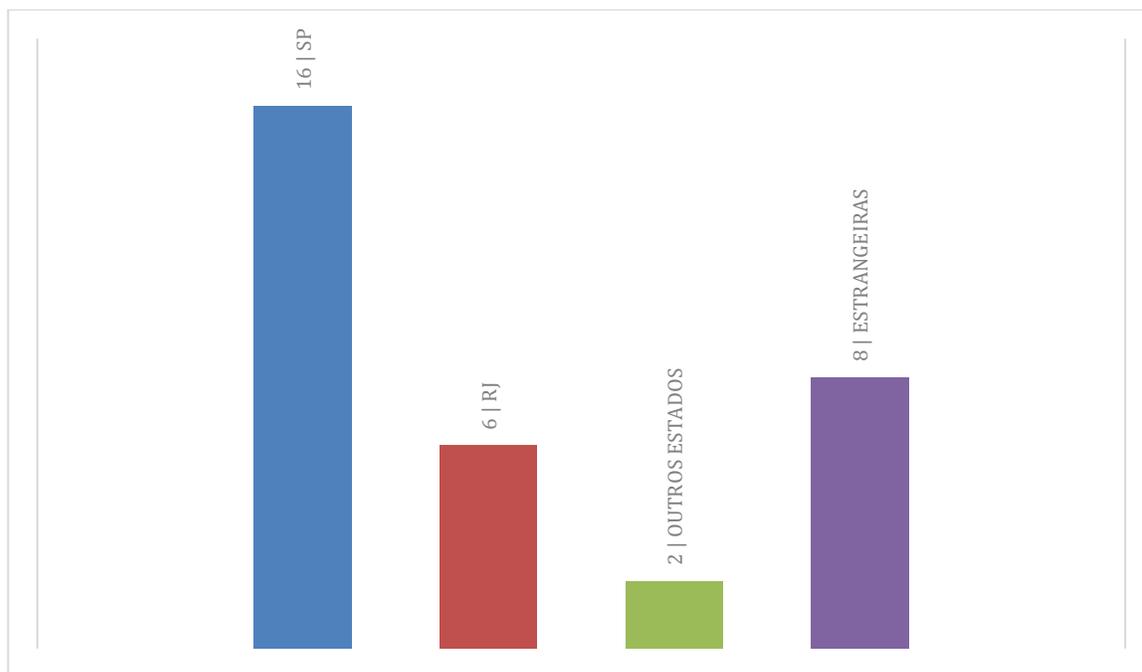
SP-Arte de 2022, São Paulo, Brasil.

¹¹⁶ Para esta constatação, foi levada em conta a visita ao local realizada em 10 de abril de 2022.

¹¹⁷ Informações disponibilizadas pela Almeida & Dale Galeria. Link para consulta:

https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/feiras/AeD-SP-Arte_preview_v4-PT.pdf. Acesso em: 23 set./2023.

Gráfico 1: Localidades das galerias presentes na SP-Arte, que trouxeram artistas urbanos em seu rol (2013 a 2022)



Fonte: Elaborado pela autora, com base em informações colhidas em pesquisas.

O Gráfico 1 permite observar que, no período demarcado (2013-2022), as galerias paulistas foram as que mais relacionaram artistas urbanos em suas participações na SP-Arte ou apresentaram os trabalhos destes nas feiras (neste caso, considerando o apurado nos anos 2018, 2019 e 2022); computamos um montante de 16 galerias situadas no estado de São Paulo. Na sequência, vieram as galerias internacionais. Contabilizamos o total de 24¹¹⁸ galerias brasileiras, ao longo dos anos, e oito internacionais.

Ainda que o número de artistas urbanos ligados às galerias presentes nas edições da SP-Arte aqui analisadas possa até parecer animador, notamos que este número ainda é módico quando comparado com a totalidade de expositores declinados e com o número total de obras de artistas expostas no local.

¹¹⁸ Para esta pesquisa, cada galeria foi computada uma única vez, ainda que aparecesse em outros anos.

2.3 A RELAÇÃO COM MUSEUS E OUTRAS INSTITUIÇÕES NACIONAIS E INTERNACIONAIS

Pensar no encontro da arte urbana (ou da estética que a permeia) com museus e demais instituições de arte foi relevante para esta pesquisa, pois foram momentos em que os espaços tradicionais da arte conectaram-se com as manifestações originalmente alicerçadas em atos subversivos.

Rússio (1974, p. 54) afirmou que “o mundo atual é um mundo em transição, onde estruturas antigas esboroam; onde padrões estéticos e morais são sacudidos violentamente [...]”. De acordo com a autora, o papel do museu é reconstituir ligações entre momentos pretéritos e atuais, bem como se converter em ambientes de comunhão cultural.

Quando a ligação entre arte urbana e museus/ou centros de arte se efetiva, ela pode nos mostrar uma abertura institucional a outras formas de expressão em ebulição nas sociedades contemporâneas. Contudo, não podemos deixar de considerar eventuais interesses vinculados a tal aproximação, como o reconhecimento e a atração de público, que dela podem derivar, além dos vieses econômicos e de influência (GREFFE, 2013), ainda que não diretamente relacionada, mas por meio de patrocinadores, por exemplo.

Apesar de tudo, o museu de hoje não se tornou uma loja de departamentos, mas está pronto para usar as técnicas da publicidade para encenar a arte mais polêmica sob a melhor luz possível. Uma instituição que se assemelha cada vez mais ao teatro em seu repertório mutável privilegia a *mise-en-scène* mais sensacional. Também tende a se assemelhar a uma zona de livre comércio, onde o prêmio é o reconhecimento no cenário artístico¹¹⁹ (BELTING, 2010, p. 126, tradução nossa).

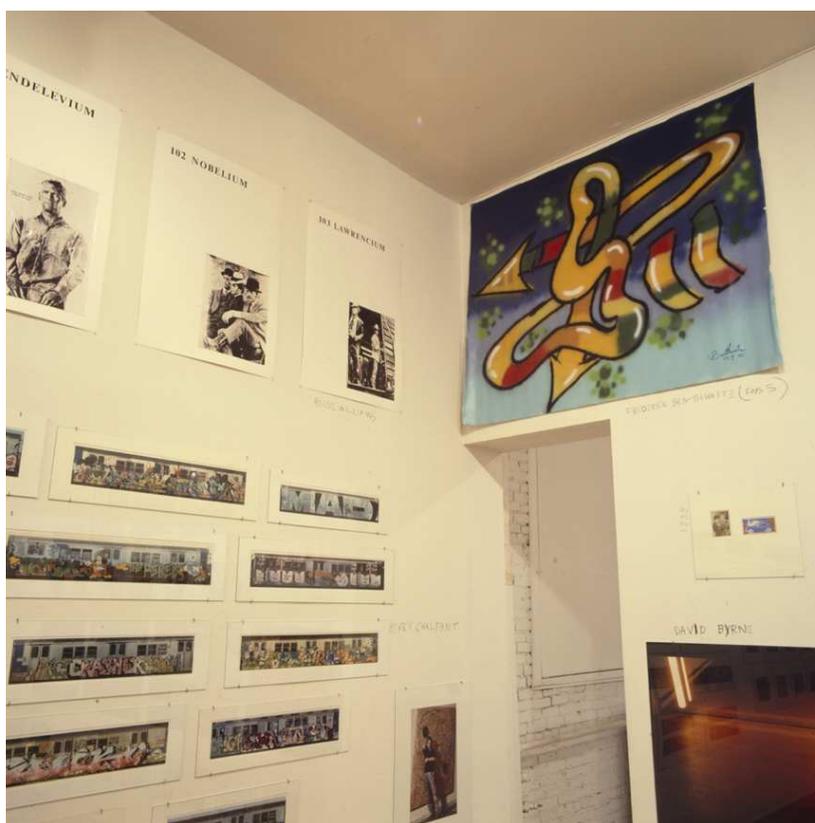
Belting (2010) destacou a esfera do desejo que movimenta os visitantes dos novos museus, que, segundo ele, convertem-se ainda em locais onde o público pode exercer a imaginação de modo singular.

¹¹⁹ Texto original em língua espanhola: “*Apesar de todo, el museo de hoy no se ha convertido en una tienda departamental, pero está listo para utilizar las técnicas de la publicidad para poner en escena el arte más controvertido bajo la mejor luz posible. Una institución que cada vez se parece más al teatro por su cambiante repertorio favorece la mise-en-scène más sensacional. También tiende a parecerse una zona de libre comercio, en la que el premio es el reconocimiento dentro de la escena artística*” (BELTING, 2010, p. 126).

De acordo com Champagne (2017, p. 6, tradução nossa)¹²⁰, “no caso da arte urbana, essa musealização é um fenômeno novo e em constante evolução”.

Inicialmente, importante ressaltar que, em 1981, a exibição *New York/New Wave*, no *P.S. 1*, em Nova Iorque (Figura 17), desvelou a uma parcela mais ampla do mundo da arte, artistas atualmente conhecidos, alguns deles com grande reconhecimento mundial no circuito da arte e fora dele. A mostra contou com 119 participantes, entre artistas e músicos, e moveu olhares para o que estava acontecendo no centro de Nova Iorque, inclusive, para o *graffiti*. Dentre os artistas presentes nessa exposição destacaram-se: Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Henry Chalfant, Fab 5 Freddy, Futura 2000, Kenny Scharf, Sarah Charlesworth e Robert Mapplethorpe. Diego Cortez foi o curador da exibição e, inclusive, é tido como o responsável pelo lançamento da carreira de Basquiat (ARTFORUM, 2021).

Figura 17: Vista parcial da exposição *New York/New Wave*, no *P.S. 1*, 1981, Nova Iorque, Estados Unidos



© fotografia: Museum of Modern Art Archives, New York. INPS1.278.20.

Fonte: MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4213?installation_image_index=27. Acesso em: dez. 2022.

¹²⁰ Texto original em língua francesa: “*Dans le cas de l’art de rue, cette muséalisation est un phénomène nouveau et en évolution constante*” (CHAMPAGNE, 2017, p. 16).

Waclawek (2008, p. 134, tradução nossa) afirmou que “*New York/New Wave*, que incluiu trabalhos de *graffiti* em telas, foi fundamental na medida em que preparou o terreno para a solidificação do *graffiti* como arte”¹²¹. No entanto, esta exposição foi objeto de várias críticas por parte da imprensa e de publicações ligadas à arte, as quais apontaram ter sido exacerbado o número de participantes na mostra e compararam suas produções a “destroços”, a “algo inútil”, dentre outras classificações. Em contrapartida, também houve posicionamentos mais positivos, no sentido de que ali se via uma arte embasada na vida e não na Arte, portanto, talvez fosse capaz de agradar ao público (ARTFORUM, 2021).

Em um contexto mundial, a partir dos anos 2000, podemos perceber maior interesse por parte dos museus e dos centros de arte (como ocorrido também com as galerias de arte) pelas criações de artistas urbanos. Apresentamos alguns exemplos, nacionais e internacionais, de exposições ligadas à arte urbana, considerando o período e o local em que ocorreram (especialmente as mais antigas); a instituição que as abarcou; a forma de vinculação com a arte urbana; a repercussão na mídia e na crítica de arte; e a relação com esta pesquisa¹²². Todavia, evidenciamos que também ocorreram outras mostras de destaque no mundo, vinculadas à temática e a artistas urbanos além das abordadas no presente estudo.

Em 2007, no *Padiglione d’Arte Contemporanea* (PAC), espaço público para a arte contemporânea, desenvolvido pelo Departamento de Cultura de Milão, em Milão, na Itália, ocorreu a exposição coletiva *Sweet Art Street Art* (Arte Doce Arte Urbana, tradução nossa), com curadoria de Alessandro Riva, que apresentou alguns representantes italianos ligados às intervenções urbanas. Foi apontado que a arte urbana é uma arte com origem na escrita e nas latas de *spray*, alimentada por novos meios de comunicação, ideias, técnicas de “marketing de guerrilha”, assim como por novas técnicas e linguagens (PAC, 2007, n.p.).

Dez anos depois, revisitando aquela exposição, o PAC (2017, n.p., tradução nossa) ressaltou que a mostra, imaginada por Vittorio Sgarbi, ex-Conselheiro de Cultura de Milão,

foi a primeira exposição na Itália a consagrar oficialmente, dentro de uma instituição museológica pública, os escritores e artistas urbanos da cena milanese e bolonhesa, tornando-se o ponto de chegada ou partida para muitos deles. Considerado durante anos um movimento espontâneo e *outsider*, um simples produto da subcultura de massa, a

¹²¹ Texto original em língua inglesa: “*New York/New Wave, which included graffiti works on canvases, was critical in that it set the stage for the solidification of graffiti as art*” (WACLAWEK, 2008, p. 134).

¹²² Outros exemplos também foram explorados no Capítulo 3.

linguagem do *graffiti*, da escrita e da arte urbana, dez anos depois entrou com força no cenário artístico “oficial”, em museus, galerias, exposições, em feiras de arte¹²³.

Também em 2007, na Alemanha, em Wuppertal, o *Von der Heydt-Museum Wuppertal* apresentou a mostra coletiva *Graffiti, Street Art und Wuppertal (Graffiti, Arte Urbana e Wuppertal)*, ligada ao *graffiti* e à arte urbana.

Em 2008, a *Tate Modern* realizou a exposição *Street Art*. Foi a primeira mostra pública expressiva de arte urbana em um museu londrino e da qual participaram artistas de diferentes nacionalidades, como: Blu (da Itália), o coletivo Faile (dos Estados Unidos), JR (da França), Sixeart (da Espanha) e OSGEMEOS e Nunca (ambos do Brasil). Os artistas criaram os seus murais na parte externa do museu.

Como parte da exposição *Street Art*, a *Tate Modern* realizou o *Street Art Walking Tour* (Passeio a pé pela arte urbana, tradução nossa), que foram passeios para que o público interessado entrasse em contato com intervenções criadas nas ruas por um grupo de artistas urbanos vindos de Madrid. Também foram efetuados vários eventos ligados ao viés urbano da mostra. O curador Cedar Lewisohn assinalou, à época, que acontecimentos interessantes ocorriam pelo planeta e que havia muito mais a se conhecer sobre a arte urbana do que o país já conhecia (LEWISOHN. In: BROWN, 2008). No que concerne aos artistas presentes na exposição, os administradores da *Tate* justificaram:

Todos os seis artistas estão representados em grandes coleções ao redor do mundo e regularmente exibindo em exposições em galerias e bienais, mas, seus trabalhos começaram em espaços públicos urbanos e permanecem vinculados à arte urbana e às tradições do *graffiti*. [...] *Street art* na *Tate Modern* traz à tona um aspecto importante da prática artística atual e que influenciou artistas aclamados, incluindo Basquiat e Picasso (TATE, 2008, n.p., tradução nossa).¹²⁴

¹²³ Texto original, na íntegra, em língua italiana: “*Street Art, Sweet Art. Dalla cultura hip hop alla generazione ‘pop up’ - ideata da Vittorio Sgarbi ex-Assessore alla cultura di Milano e curata da Alessandro Riva al PAC dal 8 marzo al 25 aprile 2007 - è stata la prima mostra in Italia a consacrare ufficialmente, all’interno di un’istituzione museale pubblica, i writers e gli street artist della scena milanese e bolognese, diventando punto d’arrivo o di partenza per molti di loro. Considerato per anni un movimento spontaneo e outsider, un semplice prodotto della sottocultura di massa, il linguaggio del graffitismo, del writing, della Street Art a distanza di dieci anni è entrato prepotentemente nella scena artistica “ufficiale”, nei musei, nelle gallerie, nelle mostre, nelle fiere d’arte*” (PAC, 2017, n.p.).

¹²⁴ Texto original em língua inglesa: “*All six artists are represented in major collections around the world and regularly shown in gallery exhibitions and biennales but their work began in public urban spaces and remains indebted to Street Art and graffiti traditions. [...] Street Art at Tate Modern brings to the fore an important aspect of current art practice and one that has influenced acclaimed artists, including Basquiat and Picasso*” (TATE, 2008, n.p.).

Em Los Angeles, nos Estados Unidos, o *The Museum of Contemporary Art* (MOCA) apresentou, em 2011, a exposição *Art in the Streets* (Arte nas Ruas, tradução nossa) e salientou o fato de a mesma ser resultante da primeira grande pesquisa de um museu norte-americano sobre *graffiti* e arte urbana (MOCA, 2011).

Mais de 100 artistas relevantes no âmbito do *graffiti* e da arte urbana participaram da exposição, dentre eles: OSGEMEOS, Banksy, Kaws, Shepard Fairey, RETNA, Swoon, Lee Quiñones, Kenny Scharf, Barry McGee, Lady Pink, Futura, JR e muitos outros, além dos fotógrafos Henry Chalfant e Martha Cooper¹²⁵. Foram expostas esculturas, pinturas, instalações, vídeos e fotografias, tanto nos ambientes internos do museu quanto nos externos.

A curadoria foi realizada por Jeffrey Deitch¹²⁶, então diretor da instituição, e pelos curadores associados Roger Gastman e Aaron Rose. A mostra apresentou o desenvolvimento do *graffiti* e da arte urbana, da década de 1970 até o início da segunda metade dos anos 2010.

Drohojowska-Philp (2011), crítica de arte, explicou que há muito tempo Deitch vinha defendendo a arte urbana. Seu entusiasmo o levou a divulgar a exposição de forma grandiosa. Tal divulgação somada às publicações da mostra na mídia e em revistas especializadas em arte (no *The New York Times*, *LA Times*, BBC, ESPN, *ArtForum*, *Art in America* e outros), antes, durante e depois da exposição contribuíram para a repercussão do evento nos Estados Unidos e no exterior.

Aliás, segundo Quemin, “hoje os Estados Unidos e alguns países europeus detêm o monopólio do mercado e das instâncias de legitimação, compondo um eixo central bipolar” (QUEMIN, 2002¹²⁷, apud FIALHO, 2005, p. 690).

As críticas relativas à *Art in the Streets* foram variadas, destacando tanto os aspectos positivos quanto os negativos. Knight¹²⁸ (2011), em texto publicado no *Los Angeles Times*, assinalou que o *graffiti* era definido como um fenômeno artístico global que prosperava, mas o confrontou com movimentos artísticos como a arte conceitual e a *pop art*. Além disso, destacou a questão da origem do *graffiti* em Nova Iorque, relacionada à ilegalidade. Segundo ele, a exibição

¹²⁵ Ambos de importância para os registros fotográficos do *graffiti*, do hip-hop e da arte urbana ao longo dos anos.

¹²⁶ Deitch tem participação intensa no mundo da arte, de artista à crítico de arte (foi o primeiro editor americano da *Flash Art*), consultor de arte (responsável pelo desenvolvimento do *Citibank's art advisory group*), negociante de arte (criou a galeria *Deitch Projects*), e foi diretor do MOCA (THE NEW YORK TIMES, 19 de outubro de 2012). Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/10/21/fashion/jeffrey-deitch-faces-critics-at-moca.html>. Acesso em: nov. 2022.

¹²⁷ QUEMIN, Alain. *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002.

¹²⁸ Christopher Knight (1950-) é um crítico de arte do *Los Angeles Times* e foi o vencedor do prêmio Pulitzer 2020 por críticas. Ele já havia sido indicado ao prêmio em 1991, 2001 e 2007, entre outras premiações.

no MOCA era controversa: “[...] A mostra tem despertado a ira dos críticos sociais, alarmados com o que eles percebem como uma celebração institucional do vandalismo, ao mesmo tempo em que atrai multidões curiosas (muitas vezes jovens) para o espaço de armazenamento do museu [...]” (KNIGHT, 2011, n.p., tradução nossa).¹²⁹

Knight (2011) salientou, ainda, a importância de Nova Iorque para o *marketing* do *graffiti* a partir dos anos 1980, o que, de acordo com ele, foi essencial e em moldes parecidos com o que ocorreu com o expressionismo abstrato em décadas anteriores. Inclusive, o autor não deixou de criticar a influência comercial da mostra.

Drohojowska-Philp (2011), por sua vez, destacou a magnitude da exposição, usando o termo “espetáculo” para expressar sua opinião sobre a mesma. Ela também ressaltou que a pesquisa do MOCA sobre *graffiti* e arte urbana estava sendo muito aguardada e acenou o acolhimento de tal temática por empresas comerciais, presentes na exibição. A crítica ainda comentou: “desnecessário será dizer que a cultura do *graffiti* e da arte urbana foi avidamente abraçada pelos patrocinadores corporativos, e assim também na *Geffen Contemporary*. Além da participação da Nike, a Levi Strauss & Co. também é expositora [...]”¹³⁰ (DROHOJOWSKA-PHILP, 2011, n.p., tradução nossa).

A crítica de arte Mizota (2011) justificou que instalações com características ilusionistas, presentes na exibição, buscavam criar um ambiente ligado às ruas, sem, entretanto, terem sido destinadas a elas. Segundo Mizota, tal situação provocava o questionamento sobre “o que acontece com a arte urbana quando ela não está mais na rua?” Ela mesma respondeu que “certamente ela perde um pouco de seu valor de choque – parte da beleza da arte urbana é que ela pode nos pegar de surpresa. Talvez os exemplos acima sejam tentativas de nos chocar trazendo a rua para dentro da galeria” (MIZOTA, 2011, n.p., tradução nossa).¹³¹

¹²⁹ Texto original em língua inglesa – trecho integral: “*That’s the head-turning claim made by “Art in the Streets,” a controversial exhibition at the Museum of Contemporary Art. The show has been drawing the ire of social critics, alarmed by what they perceive as an institutional celebration of vandalism, all while drawing curious crowds (often young) to the museum’s Little Tokyo warehouse space*” (KNIGHT, 2011, n.p.).

¹³⁰ Texto original em língua inglesa: “*Needless to say, graffiti and Street Art culture have been avidly embraced by corporate sponsors, and so it is at the Geffen Contemporary as well. In addition to Nike’s participation, Levi Strauss & Co. is also an exhibitor [...]*” (DROHOJOWSKA-PHILP, 2011, n.p.).

¹³¹ Texto original em língua inglesa: “*This extension of street art aesthetics to illusionistic installations raises the question: What happens to street art when it is no longer in the street? Certainly it loses some of its shock value — part of the beauty of street art is that it might take us unawares. Perhaps the examples above are attempts to shock us by bringing the street into the gallery. But they feel overly labored and oddly, a bit fussy*” (MIZOTA, 2011, n.p.).

Outro aspecto interessante dessa mostra foi que, de acordo com o *site* da exposição, Banksy aceitou participar do evento, desde que fosse permitido que o público fotografasse e que, em um dia da semana, a admissão fosse gratuita (ART IN THE STREETS, 2020). De acordo com o texto, à época, a maioria dos museus proibia fotografias.¹³² Ajustadas as divergências, as condições de Banksy foram aceitas.

Os resultados foram surpreendentes. Ao final da exposição, 8.500 pessoas faziam fila para visitar a exibição nas segundas-feiras livres. A fotografia na exposição tornou-se um fenômeno com milhares de imagens postadas *online*, levando o impacto da mostra para uma dimensão diferente¹³³ (ART IN THE STREETS, 2020, tradução nossa, n.p.).

Além da movimentação da crítica e do público (com alto índice de visitação), a exposição também causou uma certa inquietação: o *graffiti* teria aumentado em Los Angeles no decorrer das primeiras semanas após a abertura da mostra. Apesar da repercussão positiva, o *Brooklyn Museum*, em Nova Iorque, que receberia a exibição em 2012, informou a necessidade de cancelamento por questões financeiras. Arnold L. Lehman, diretor da instituição justificou:

Esta é uma exposição pela qual estávamos tremendamente entusiasmados e que seguiria adequadamente o caminho de nossas exposições de *Basquiat* e *graffiti*¹³⁴, em 2005 e 2006, respectivamente. É com pesar, portanto, que o cancelamento se tornou necessário devido ao atual clima financeiro [...] ¹³⁵ (LEHMAN. In: ARTFORUM, 2011, n.p., tradução nossa).

O risco de propagação da Covid-19 levou museus e instituições de arte a permanecerem fechados durante parte do período pandêmico. Foi preciso vivificar outras formas de acesso à arte. De uma das paredes externas do Palazzo Strozzi, construção renascentista do século XV, que

¹³² Atualmente, a fotografia de obras em exposições e a respectiva postagem nas redes sociais e na *Internet* são comuns. Muitas instituições de arte não só aprovam como estimulam a divulgação das fotos nas redes pessoais dos visitantes, visto que tais publicações podem contribuir tanto para a disseminação da mostra quanto para a visibilidade dos artistas. De acordo com Cauquelin (2005, p. 56), deslocamo-nos do regime do consumo (que já não era mais capaz de clarificar os fenômenos da atualidade) para o da comunicação, e o mundo da arte foi balançado pelas “novas comunicações”.

¹³³ Texto original em língua inglesa, em *website* criado para documentar a exposição: “*The results were astonishing. By the end of the exhibition, 8,500 people were lining up to visit the exhibition on the free Mondays. Photography in the exhibition became a phenomenon with thousands of images posted online, taking the impact of the exhibition to a different dimension*” (ART IN THE STREETS, 2020, n.p.).

¹³⁴ A exposição *Graffiti*, realizada em 2006, pelo Departamento de Arte Contemporânea do *Brooklyn Museum* apresentou um panorama histórico do *graffiti*, desde o seu desenvolvimento nos Estados Unidos, além dos estilos e da ligação com as galerias. A exposição também traçou um paralelo do *graffiti* com as formas antigas de escrita na parede.

¹³⁵ Texto original em língua inglesa: “*This is an exhibition about which we were tremendously enthusiastic, and which would follow appropriately in the path of our Basquiat and graffiti exhibitions in 2005 and 2006, respectively. It is with regret, therefore, that the cancellation became necessary due to the current financial climate [...]*” (LEHMAN, in: ARTFORUM, 2011, n.p.).

atualmente funciona como museu de arte, em Florença, na Itália, despontou, em março de 2021, uma grande obra de arte urbana feita pelo artista francês JR. Esta produção, que envolvia grandes fotografias e colagens, era como uma ferida que rasgava a “pele” do museu e revelava “sua camada interior”: imagens remetiam a obras-primas renascentistas. Era possível notar releituras de pinturas como *O nascimento de Vênus* e *A primavera*, ambas de Sandro Botticelli, sendo desveladas em preto e branco na parede do Palazzo. A obra, como se fosse uma fenda aberta na parede do museu, colaborou para que, de algum modo, as pessoas pudessem encontrar a arte, mesmo em tempos de distanciamento social.

A potência da arte urbana influenciou a criação de museus especializados nessa temática, localizados em espaços fechados, semelhantes ao formato de museus tradicionais, mas que podem contar com murais também na área externa. Por exemplo, o *Urban Nation: museum for urban contemporary art*, inaugurado em Berlim, na Alemanha, em 2017, expõe trabalhos de artistas urbanos de várias partes do mundo, como: Banksy, Blek le Rat, Cranio, Futura, Kenny Scharf, Seth, Shepard Fairey e Speto. Além da parte interna, onde estão expostas obras de artistas urbanos, existem murais na fachada e nas áreas do entorno.

Em Amsterdam, em 2020, foi inaugurado o *STRAAT: The Museum for Graffiti and Street Art*. Em uma grande área interna estão expostas obras de artistas urbanos de várias partes do mundo, produzidas no próprio local. Na fachada, pelo menos até o momento desta pesquisa, havia um mural em homenagem à Anne Frank, criado pelo artista urbano brasileiro Eduardo Kobra.

No Brasil, podemos perceber a primeira ligação entre *graffiti* e instituição museal em 1981, ano em que Vallauri realizou a exposição individual *Muros de São Paulo*, na Pinacoteca do Estado, a convite de Fábio Magalhães, então diretor da instituição (Figura 18). A mostra, que foi a primeira ligada ao *graffiti* ocorrida em um museu no Brasil, propunha refletir e interpretar as produções do artista no espaço urbano, como forma de descobrir mais sobre a vida e os costumes da população de São Paulo (VASSÃO, 1981. In: GUIMARÃES et al., 2010, p. 87). Guimarães et al. (2010, p. 88) afirmaram que essa “exposição confere [conferia] um reconhecimento oficial do grafite”. As autoras explicaram que as manifestações de Vallauri nas ruas foram mostradas aos visitantes por meio de um audiovisual com 500 *slides* e que sobreveio, ainda, a exibição de “grafite, arte postal, álbum em xerox, entre outros”.

Figura 18: Folder da exposição *Muros de São Paulo*, na Pinacoteca do Estado, 1981



© imagem: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: Centro Cultural São Paulo.

Em 1982, Vallauri, Matuck e Zaidler realizaram uma intervenção na parede externa do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP).

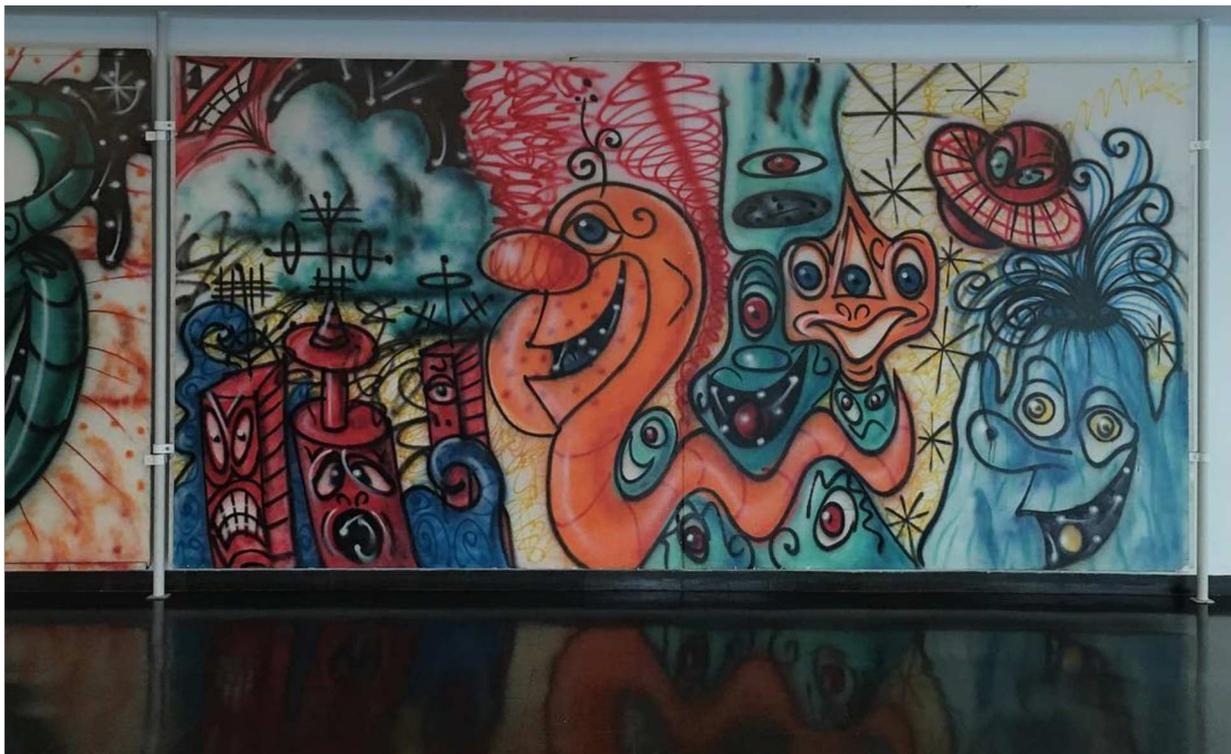
Nas 17ª e 18ª edições da Bienal Internacional de São Paulo, realizadas em 1983 e 1985, respectivamente, foram apresentados trabalhos de artistas que realizavam criações no ambiente urbano.

Walter Zanini, enquanto curador-geral da 17ª Bienal Internacional de São Paulo, ligada a linguagens comuns na Arte Contemporânea Global, convidou, para exibição, os artistas norte-americanos Kenny Scharf e Keith Haring. À época, ambos já haviam participado de exposições individuais e coletivas¹³⁶. Tais artistas criaram painéis para a Bienal e apresentaram seus trabalhos ao público brasileiro.

Os painéis *Verde e Vermelho*, 1983 (*spray* sobre painel de madeira), e *Cidade Grande*, 1983 (*spray* sobre painel de madeira) (Figura 19), produzidos por Scharf especificamente para a Bienal, passaram a integrar o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), desde 1983 e 1984, respectivamente.

¹³⁶ No caso de Haring, a Documenta de Kassel, em 1982, foi uma delas.

Figura 19: Kenny Scharf. *Cidade Grande*, 1983



Técnica e materiais: *spray* sobre painel de madeira.

Dimensões: 250 cm x 500 cm¹³⁷

© fotografia: Carolina Rezende. Arquivo pessoal. Data da fotografia: 15 ago. 2021.

Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

A 18ª Bienal Internacional de São Paulo, que teve Sheila Leirner como curadora-geral, abordou questões sobre o “homem e a vida”. Nesta Bienal, estiveram presentes o trio Vallauri¹³⁸, Matuck e Zaidler, que trouxeram obras conectadas às suas produções no espaço urbano. Interessante assinalar a instalação criada por Vallauri para a Bienal: *Casa-graffiti*, que também ficou conhecida como *Festa na Casa da Rainha do Frango Assado* (Figura 20), pois possuía cômodos: sala, banheiro, cozinha etc. Nas “paredes” desses ambientes, foram criadas peças similares às produções do artista na atmosfera da cidade. O mobiliário também foi objeto da intervenção com *spray*.

¹³⁷ Especificações extraídas do *site* do MAC USP (MAC USP, s.d.). Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/20894>. Acesso em: dez. 2022.

¹³⁸ Vallauri havia participado, anteriormente, de outras Bienais de São Paulo. Entretanto, elencamos a 18ª como exemplo, em razão da sua vinculação com o *graffiti*.

Figura 20: Vallauri. Vista parcial da instalação *Casa-graffiti* ou *Festa na Casa da Rainha do Frango Assado*, 18ª Bienal Internacional de São Paulo, 1985, São Paulo, Brasil



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. Disponível em: <https://bienal.org.br/fotos/visitantes-na-obra-de-alex-vallauri-festa-na-casa-da-rainha-do-frango-assado-2/>. Acesso em: dez. 2022.

Na proposta apresentada por Vallauri à curadora Sheila Leiner para a realização de tal instalação (Figura 21) (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2013), o artista mencionou suas produções nos muros urbanos e demonstrou a intenção de reunir imagens semelhantes às lançadas por ele no espaço urbano em uma “festa”, a ser realizada em um ambiente que chamou de “*casa-graffiti*”.

Figura 21: Carta de Alex Vallauri para Sheila Leirner, em 5 de maio de 1985

São Paulo 5 Maio 85

a Bienal de São Paulo
aos cuidados de Sheila Leirner

Venho pela presente, como artista ~~seleci-~~o
nado pelo núcleo I apresentar minha
proposta

✱ Desde 78 venho realizando intervenções
urbanas com figuras grafitadas pelos
muros da cidade, entre elas: botos,
levas, panteras, acrobatas, buxas, cu-
pidos, telefones etc.

Estas imagens estão fragmentadas
pela cidade, como partes de uma
história em quadrinho.

A minha proposta é dos graffiti's
estarem reunidos numa grande festa.

Para tal será construído um am-
biente deste "casa-graffiti" com painéis
de aproximadamente 3 metros de al-
tura onde os graffiti's serão execu-
tados -

Os graffiti's estarão ^{partes} espalhados por
diversos pontos da Bienal, no vi-
dros, colunas, etc como persona-
gens chegando à festa -

Para maior ambientação dos graffiti's
haverá móveis mais grafitados na
sala cozinha e banheiro -

Dando mais clima ao caráter evol-
vente do recinto música nas ruínas
de Lélia Cruz. ✱

Devido ao caráter do trabalho

DAPEE
RECEBIDO EM 7/5/85

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2013. Disponível em: <https://bienal.org.br/alex-vallauri-ao-alcance-de-todos/>. Acesso em: dez. 2022.

Em São Paulo, alguns exemplos iniciais da convergência entre arte urbana e museus de arte ocorreram sobretudo no início do século XXI, a saber: a intervenção de artistas urbanos na fachada do MAC USP, em 2003; a exposição *Street Art: do Graffiti à pintura*, também realizada no MAC USP, em 2008; e as exposições *De dentro para fora / De fora para dentro* – com artistas nacionais

– e *De dentro e de fora / Inside out outside in* – com artistas estrangeiros –, ocorridas no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 2009-2010 (MASP, 2009) e 2011 (MASP, 2011), respectivamente.

Por ocasião da segunda mostra ligada à arte urbana ocorrida no MASP, Teixeira Coelho, diretor da instituição entre 2006 e 2014, ressaltou a necessidade de as instituições de arte desabrocharem-se para as manifestações de seu tempo, salientando um senso de reacender a reflexão e as percepções sobre a arte na contemporaneidade (COELHO. In: MASP, 2011). Ele também destacou a visita ao museu de um público jovem durante as exposições cuja temática era a arte urbana. No texto de Coelho (2011), é possível notar o poder que as instituições de arte de relevância tiveram (e ainda têm) para a legitimação artística.

[...] apresenta-se como mais uma incursão do MASP no terreno da arte urbana – convidada para vir outra vez ao museu. A experiência de 2009/2010 superou todas as expectativas. O público do museu se renovou, os mais jovens se aproximaram e os outros também vieram. Alguns se surpreenderam, outros confirmaram suas preferências, todos gostaram. O fato é que todo museu deve abrir-se para as diferentes sensibilidades de seu tempo, não apenas para as já confirmadas.

Não se trata de disputar um espaço de exposição com a cidade, mas de criar as condições para que se renovem os modos de pensar e perceber arte neste século XXI. Aquilo que antes girava apenas na esfera dos iniciados agora se coloca ao alcance de novos públicos. E o que era quase invisível, embora se escancarasse nos muros da cidade, com iniciativas como esta apresenta-se sob o foco de um potente holofote. Algo se perde no processo, como sempre: no caso, uma certa (e em parte já superada) clandestinidade. Mas, muita outra coisa se ganha (COELHO. In: MASP, 2011, n.p.).

2.3.1 Artistas Urbanos em Acervos Públicos Renomados Nacionais e Internacionais

Sob outro prisma, notamos a aquisição de obras produzidas por artistas ligados à arte urbana por renomadas instituições de arte, para integrar seus acervos.

De acordo com Magalhães (2008, n.p.), o MAC USP, “[...] foi o primeiro museu no Brasil que incorporou ao seu acervo, em 1983, uma obra de grande formato do grafiteiro norte-americano Kenny Scharf e, a partir de então, o museu passou a ter permanente interesse pelas linguagens de rua”. No acervo do MAC USP, desde 1989, também constam três obras de Alex Vallauri, todas de 1985, e, desde 1990, também consta uma obra de Carlos Delfino, que integrou o coletivo Tupinãodá, de 1989.

No acervo da Pinacoteca de São Paulo constam sete obras de Alex Vallauri, produzidas entre 1980 e 1985; uma obra de Daniel Melim, de 2012; e uma obra d’ OSGEMEOS, como detalhado no Capítulo 3.

No Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), a obra *Sem título*, d' OSGEMEOS (MAM SP, s.d.), que ocupa o muro próximo à entrada do museu, foi integrada ao seu acervo, em 2010. Uma obra do artista Alex Vallauri, criada em período posterior ao seu início no *graffiti*, também faz parte do acervo do museu.¹³⁹

Ampliando nosso foco para o contexto internacional, são inúmeras as coleções públicas que englobam produções de artistas ligados à arte urbana. Por exemplo: obras criadas por Keith Haring integram coleções localizadas em várias partes do mundo, como Estados Unidos, Austrália, Brasil, Canadá, Áustria, Bélgica, França, Alemanha, Holanda, Hungria, Itália, Suécia, Suíça, Israel e Japão, fazendo parte do acervo de diversos museus renomados, como *The Museum of Contemporary Art*, em Los Angeles; *The Museum of Modern Art*, em Nova Iorque; e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no Rio de Janeiro.

Obras criadas por Kenny Scharf fazem parte de coleções dos Estados Unidos, Holanda, Alemanha, México, Brasil e Japão e fazem parte do acervo do *The Museum of Contemporary Art*, em Los Angeles; do *The Museum of Modern Art*, em Nova Iorque; e outros.

Obras criadas por Shepard Fairey integram coleções públicas localizadas nos Estados Unidos e na Inglaterra, tais como no *San Francisco Museum of Modern Art*, em São Francisco; no *San Diego Museum of Contemporary Art*, em San Diego; e no Victoria & Albert Museum, em Londres.

As obras de Kaws integram coleções públicas nos Estados Unidos, na França e na Inglaterra, como as do *San Diego Museum of Contemporary Art*, em San Diego; *Rosenblum Collection*, em Paris; e *Zabludowicz Collection*, em Londres.

Se acrescentarmos Jean-Michel Basquiat a esta relação, pelos motivos já expostos e, especialmente, pela sua relevância para a popularização da arte urbana, notamos que suas obras alcançaram coleções públicas nos Estados Unidos, Canadá, Suíça, Espanha, Alemanha, Holanda, Japão e Emirados Árabes Unidos, e integram acervos de diversos museus, como o do *The Metropolitan Museum*, em Nova Iorque; *The Daros Collection*, em Zurique; *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona – MACBA*, em Barcelona, e *Guggenheim Abu Dhabi*, em Abu Dhabi.

¹³⁹ O MAM SP possui, em seu acervo, o total de quatro obras de Vallauri, contudo, pela aferição da data, é possível confirmar que apenas uma delas foi realizada após o seu contato com o *graffiti*, ou seja, a partir de 1978. É possível que uma segunda, dadas as suas características técnicas, também seja deste período, apesar de não estar datada.

Além disso, desde fevereiro de 2019, a obra *Di-faced Tenner*, de Banksy, integra o acervo do *British Museum*, em Londres.

Em fevereiro de 2021, foi anunciada a aquisição pela *Galleria degli Uffizi*¹⁴⁰ de uma obra criada pelo artista urbano britânico Endless. De acordo com o seu diretor à época, Eike Schmidt, estimava-se que em dois ou três anos, mais trabalhos de artistas urbanos integrariam a coleção do museu (SCHMIDT. In: JOHNSTON, 2021).

¹⁴⁰ Sobre o acervo representativo e a história de tal instituição, vale citar as palavras de Waldisa Rússio. Segundo ela, em uma Florença renascentista desponta “a Galeria Uffizi, a primeira com nítidas preocupações culturais, buscando um acervo representativo, pioneira do diálogo entre o homem e a arte através de suas galerias abertas ao povo” (RÚSSIO, 1974, p. 48).

3. OSGEMEOS

Para entendermos os caminhos trilhados por OSGEMEOS no mundo da arte, é necessário analisarmos tempos e contextos, visto que suas obras saltaram dos muros urbanos para o restrito circuito das instituições de arte contemporânea ao redor do mundo, desde exclusivas galerias até seletos museus (CHAIMOVICH. In: SILVA, 2009, n.p.).

3.1 O INÍCIO

Otávio e Gustavo Pandolfo nasceram em São Paulo, prematuramente, em 1974, de uma família de classe média, que soube que a gravidez era de gêmeos apenas no momento do parto.

3.1.1 A Infância

Os irmãos começaram a desenhar aos quatro anos de idade e, aos cinco ou seis, seus desenhos, no papel, transformaram-se em imagens ricamente imbuídas de detalhes. A família estimulava-os a desenhar, como ressaltou Otávio Pandolfo:

Nós crescemos desenhando, desde pequeninhos, e nossa família via que isso ia ter outro caminho, e assim fomos incentivados. Nós nos divertíamos com papel, ficávamos desenhando por horas. Íamos para a casa dos avós e perguntávamos “tem papel?” E ficávamos desenhando. Então essa era a nossa brincadeira principal: desenhar (PANDOLFO, O. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 57).

A conexão entre os irmãos gêmeos e seus desenhos já se mostrava intensa desde que eram crianças. Otávio Pandolfo relatou: “a gente nem trocava ideia um com o outro. Só desenhava e ficava narrando o que estava acontecendo ali no papel. Tudo tinha uma narrativa” (PANDOLFO, O. In: KAISER, 2013, n.p.).

Gustavo Pandolfo conta que ambos foram premiados em um concurso escolar pela criação de desenhos iguais, apesar de, no momento em que os realizaram, estarem em salas separadas, sem nenhum contato direto um com o outro (PANDOLFO, G. In: KAISER, 2013).

Em 1983, ao participarem de laboratórios de arte na Pinacoteca de São Paulo, sob a organização de Paulo Portella, tiveram contato com latas de tinta *spray* (Figura 22). Segundo Gustavo Pandolfo:

Lembro de, aos nove anos, termos visto algumas latas de *spray* nesse curso, da marca Colorjet, e dizer “Uau, uma lata de *spray*! Essa aqui é nossa”, então escondemos a lata. Fomos pintar no pátio da Pinacoteca, e começamos a pintar o tijolinho até ouvir alguém dizer “Não pode pintar o tijolo não, é a parede da Pinacoteca!”. Eu lembro que a tinta era verde (PANDOLFO, G. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 61).

Figura 22: Os irmãos, ainda crianças, levaram tintas e personagem para uma parede da Pinacoteca de São Paulo, 1983



© fotografia: Instagram OSGEMEOS.

Fonte: Instagram OSGEMEOS.

Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CHeBCR3FwIt/>. Acesso em: mar. 2023.

O repertório adquirido pelos irmãos é repleto de reminiscências da infância, que repercutem em suas obras e transbordam em referências, a saber: o contato com a música (a ópera, por parte do avô, e o *rock and roll*, por parte do irmão Arnaldo Pandolfo); os quadros do familiar Nicanor Ferracciú; as atividades que ataçavam a imaginação, como contar histórias e ilustrá-las por meio do

desenho ou explorar as antigas fábricas abandonadas do bairro do Cambuci¹⁴¹, onde viviam¹⁴²; o interesse da mãe por arte; a presença dos migrantes nordestinos que chegavam a São Paulo; a improvisação decorrente das brincadeiras inventadas nas ruas do bairro (quando, por exemplo, transformavam um pedaço de madeira em brinquedo); a televisão (com os desenhos animados); a série japonesa *Ultraman*; os filmes como *Heavy Metal* (com um mundo psicodélico) e o álbum *The Wall*, da banda Pink Floyd (VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020). Essa bagagem do dia a dia reverberou no imaginário infantil da dupla e, posteriormente, acabou refletindo, direta ou indiretamente, em seus trabalhos, tanto nas intervenções urbanas quanto nas obras destinadas a galerias e museus.

3.1.2 A Adolescência

O final da infância e parte da adolescência dos artistas também foram vividos no bairro do Cambuci, na segunda metade dos anos 1980¹⁴³. Naquela época, o hip-hop destacava-se em São Paulo. Cabe lembrar que, como mencionado, o *graffiti* se propagou com maior intensidade pelo mundo a partir de sua conexão com o hip-hop.

O primeiro contato d’OSGEMEOS com o hip-hop ocorreu no próprio bairro em que moravam, por volta de 1985 (NEELON, [2010] 2012; KAISER, 2013). Nas calçadas do Cambuci, jovens que integravam a *crew* Portal¹⁴⁴ dançavam *break* (eram os *b-boys*) e alguns faziam *graffiti*, despertando nos irmãos, ainda meninos, uma atmosfera de encantamento e de iluminação. Aliás, como assinalado por Chaimovich (CHAIMOVICH. In: SILVA, 2009, n.p.), “O grafite era prática corrente nos grupos de hip-hop, que ambos passaram a frequentar no bairro natal do Cambuci: além de dançar o *break*, a cultura hip-hop espalhou a prática da grafiteagem a partir da década de 1980”.

Sobre o cenário do hip-hop, Otávio Pandolfo pontuou que este se desenrolou a sua volta:

¹⁴¹ O bairro do Cambuci fica na região central da cidade de São Paulo.

¹⁴² No passado, o bairro do Cambuci recebeu grandes sinais de industrialização, com a abertura de vários estabelecimentos industriais na região, que atraíam trabalhadores e imigrantes para seus arredores.

¹⁴³ O período abrangeu acontecimentos como o fim da ditadura militar no Brasil; a internacionalização da economia, com a globalização e discussões sobre multiculturalismo. Na arte, o retorno à pintura na Europa e nos Estados Unidos promovia suas repercussões no nosso país, que já contava com um mercado de arte próprio e uma diversidade de novos artistas, integrantes de uma geração que, segundo Aracy Amaral (2006), foi muito celebrada por museus e bienais. Em São Paulo, espaços tradicionais da arte apresentavam exposições ligadas ao *graffiti*, enquanto a cultura urbana fervilhava pela cidade.

¹⁴⁴ A *crew* Portal era um grupo, uma equipe ligada ao hip-hop.

Aqui no bairro tinha uma cena forte de hip-hop, e a galera ficava dançando na rua. Nós éramos moleques e víamos tudo aquilo, mas não sabíamos o que era o hip-hop, mas entendíamos que existia algo mágico ali, uma coisa diferente. Não era normal você ver um cara ficar girando de cabeça para baixo e aquilo chamou a nossa atenção. Quando conhecemos essa turma que dançava *break*, vimos que tinha o grafite e, tinha toda uma história por trás (PANDOLFO, O. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 58).

Sobre os ares do hip-hop e o impacto deste em OSGEMEOS, Portella Filho explicou:

[...] a dupla que vinha do Cambuci convivia encantada, à época, com uma certa visualidade alternativa, pública e comunitária existente no local onde moravam. O bairro foi reconhecido como um dos berços da cultura hip-hop em São Paulo, no início dos anos 1980.

É bastante indicador que algumas das referências mencionadas acima já estavam a construir, no imaginário da dupla de irmãos, que viveu naturalmente imersa num ambiente propício, alguma espécie de compreensão da cidade e dos espaços urbanos enquanto fonte inesgotável de recursos, ensinamentos e descobertas (PORTELLA FILHO. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 143).

Após o primeiro contato com o hip-hop na vizinhança, a dupla passou a frequentar a Estação São Bento do metrô, em São Paulo, que representava um caldeirão incandescente daquela cultura. Portella Filho destacou:

Em outras oportunidades, os jovens rapazes alternavam o recolhimento inicial no Cambuci com os vibrantes encontros, entre 1986 e 1989, com os garotos do *break* e do hip-hop na área pública da Estação São Bento do metrô. Um número considerável de jovens tornou aquele ponto da cidade uma referência efervescente de pesquisa, exibição e compartilhamento de descobertas e amizades que, no caso aqui comentado dos irmãos, são cultivadas até hoje por eles (PORTELLA FILHO. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 145-146).

Reunidos em um banco da Estação São Bento de metrô, os irmãos conheceram e firmaram ligação com outros participantes desses encontros que, aos sábados, compartilhavam manifestações expressivas dos elementos que integram o hip-hop: música, dança, escrita e também técnicas de pinturas (NEELON, [2010] 2012). Eles começaram participando de campeonatos de dança (como *b-boys*), mas também se arriscaram a cantar *rap* e a realizar o *scratch* (técnica que transforma o arranhar do disco de vinil em som, utilizada pelos DJs).

Se antes os irmãos eram chamados de “Tico e Teco”, os encontros de hip-hop na estação São Bento, os levaram a ser tratados como “os gêmeos”, primeiramente pelo DJ Hum e, posteriormente assumiram a alcunha “OSGEMEOS”.

A influência do hip-hop e do *graffiti* norte-americano repercutiu significativamente na adolescência d’OSGEMEOS, mas o *graffiti* passou a se destacar, notadamente, em razão do

desenho. Segundo os irmãos, foram os pais que lhes deram as primeiras “[...] latas de *spray* em 1985, uma era bordô e a outra verde bebê”¹⁴⁵ (OSGEMEOS. In: NEELON, [2010] 2012, n.p., tradução nossa).

Para além do envolvimento em atividades relacionadas ao *rap*, *disc jockey*, *break* e *graffiti*, essa repercussão também ocorreu, por exemplo, na forma como os adolescentes vestiam-se para ir aos encontros na Estação São Bento. Inspirados por filmes, como o *Beat street*¹⁴⁶, usavam camisetas e jaquetas estampadas por eles mesmos, com elementos ligados ao *graffiti*; agasalhos confeccionados pela avó; boné; chapéu *bucket*; colares e tênis (nos quais bordavam o símbolo da marca Nike), de modo semelhante às vestimentas dos *b-boys* estadunidenses.

A estética do *graffiti* e as referências vindas do hip-hop também foram levadas para as paredes da residência da família. Em 1987, em uma das paredes marcaram a palavra “*stop*”, de modo a parecer que tivesse sido extraída da união de diversos pedaços de pedras, em uma composição carregada de detalhes. Abaixo, à esquerda, desenharam uma figura masculina vestida de azul e, à direita, uma personagem feminina segurava uma lata de *spray*, tendo parte de seu corpo misturada às pedras (Figura 23).

¹⁴⁵ Texto original em língua inglesa: “*We drew a lot in that time, almost every day, and our mom and dad always let us do that. They gave us our first spray cans in 1985, one was burgundy and the other was baby green*” (OSGEMEOS. In: NEELON, [2010] 2012, n.p.)

¹⁴⁶ Estes filmes chegaram aos cinemas, no Brasil, nos anos 1980.

Figura 23: Fotografias antigas das pinturas d'OSGEMEOS em uma parede da casa em que moravam, no Cambuci, em São Paulo, Brasil, 1987



© fotografias: as originais foram apresentadas por OSGEMEOS na exposição *OSGEMEOS: nossos segredos*, CCBB Belo Horizonte, 2023.

O registro fotográfico acima foi realizado por Carolina Rezende na mostra supramencionada.¹⁴⁷

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 18 maio 2023.

¹⁴⁷ Por ser um registro de outra fotografia, a definição e a nitidez da imagem foram aumentadas para melhor visualização dos detalhes.

Os irmãos inspiravam-se em livros como *Spraycan art*¹⁴⁸ que, na época, chegavam com dificuldade ao Brasil.

OSGEMEOS relataram: “do Cambuci, nosso trabalho ganhou o mundo, foi apresentado em museus de diversos continentes, estampou prédios nas grandes capitais, ocupou a parede da casa de gente no mundo todo” (OSGEMEOS, 2022, n.p.).¹⁴⁹

3.2 PROCESSOS CRIATIVOS, MATERIAIS, TÉCNICAS E LINGUAGENS

Manco, Lost Art e Neelon ([2005] 2010, p. 64, tradução nossa) afirmaram que “com raiva, felicidade e o poder de sua simultaneidade, OsGemeos passaram a significar o próprio *graffiti* brasileiro para muitos espectadores”.¹⁵⁰

Primeiramente, cabe observar que OSGEMEOS estão inseridos num período da história da arte que Danto (2006) apontou como de total permissibilidade, ou seja, de desordem, mas também de liberdade estética, de intenso experimentalismo. A partir dos anos 1960, tornou-se mais compreensível pensar a arte para além daquelas obras ligadas aos meios tradicionais, abrindo-se para um campo amplo:

[...] foi somente na década de 1960 que uma filosofia da arte séria se fez possível, que não se fundamentasse em fatos puramente locais – por exemplo, que arte fosse essencialmente pintura e escultura. Somente quando ficou claro que tudo poderia ser uma obra de arte foi que se pôde pensar a arte filosoficamente (DANTO, 2006, p. 17).

Em sentido similar, Archer (2013) assinalou os efeitos decorrentes do alargamento das fronteiras na esfera da arte:

[...] foi uma década, da metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Body*, *Performance* e Política. Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do *Pop* e do novo realismo. Durante este período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som – com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e o vídeo, seguindo o

¹⁴⁸ Autoria de Henry Chalfant e James Prigoff, publicado pela primeira vez em 1987. Gustavo Pandolfo também citou o livro *Subway Art*, de Martha Cooper, como outra publicação que os influenciou (PANDOLFO, G. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020).

¹⁴⁹ Trecho extraído do texto de parede, assinado por OSGEMEOS, que integrou a exposição *OSGEMEOS: nossos segredos*, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) Rio de Janeiro, entre 2022 e 2023. O texto foi consultado *online*, em tour virtual da exibição, disponibilizado por meio do site do CCBB.

¹⁵⁰ Texto original em língua inglesa: “With rage, bliss and the power of their simultaneity, Os Gemeos have come to signify Brazilian graffiti itself to many viewers” (MANCO; LOST ART; NEELON, [2005] 2010, p. 64).

aparecimento no mercado das primeiras câmaras padronizadas individuais (não para transmissão) (ARCHER, 2013, p. 61).

3.2.1 Processos Criativos

As etapas iniciais do processo criativo d’OSGEMEOS abarcaram ações como a procura por um formato que possibilitasse que suas obras fossem facilmente identificadas. Eles buscaram um estilo próprio e, para alcançá-lo, foram necessárias várias etapas preparatórias de estudo, embasadas em leituras sobre arte e na aprendizagem de técnicas de pintura e de escultura (VOLZ. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020). Silva (2009, n.p.) explicou que, ao definirem seu processo criativo, “os dois artistas afirmam transformar aquilo que aparece em seus sonhos”.

No caminho de criação percorrido pelos artistas, eles destacaram a improvisação (VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020), que veio da origem de suas produções no espaço urbano, levando-os a adaptarem suas criações aos meios e aos materiais que possuíam.

Um muro, por exemplo, podia apresentar superfície desnivelada ou uma estrutura com formas peculiares o que os levava a lidar com tais questões para realizar as criações naqueles espaços. Outro exemplo seria o fato que, quando começaram a praticar o *graffiti*, os artistas tinham o costume de empregar tinta látex para dar tons às suas produções, ao invés de apenas *spray*, por ser uma alternativa economicamente mais viável. Gustavo Pandolfo explicou:

[...] não tínhamos condições financeiras para comprar tinta *spray* na época, então usávamos tinta de parede, usávamos o que tinha. Isso também fez com que fosse criada uma linguagem do grafite brasileiro. Pintávamos com látex, e quando se conseguia um *spray*, pedindo em funilarias e em gráficas, era guardado como se fosse a maior preciosidade do mundo. Então essa dificuldade nos levou a criar uma linguagem, e depois com o tempo fomos entendendo o que acontecia fora, fomos lendo os livros, vendo os filmes, só que já estávamos com uma linguagem nossa, isso foi muito bom (PANDOLFO, G. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 59).

Além disso, muitas intervenções foram (e ainda são) realizadas no espaço da cidade sem escolha prévia do local. Nesse contexto, no percurso da criação artística, o resultado final da obra podia adquirir características distintas daquelas idealizadas a princípio.

A música, fecundada no imaginário dos artistas pelo contexto familiar e cultural em que estavam inseridos, também perpassa a criação de seus trabalhos, podendo estar tanto no som que os acompanha enquanto criam suas obras, como inseridas em muitas delas, as quais podem incluir instrumentos musicais e sonoros.

Lançar o olhar para o processo criativo d’OSGEMEOS é também destacar a relevância do desenho nas fases de elaboração de ideias e de sua execução. Em vários de seus trabalhos, eles primeiramente desenhavam em uma folha de papel e a seguir passavam tal desenho para seus cadernos de anotações e de desenhos (com destaque para o *blackbook*¹⁵¹) (Figura 24). Nestes desenhos, é possível visualizar os prédios em dimensões reduzidas, como um fragmento de papel. Posteriormente, os artistas elaboram suas obras em uma proporção maior, ganhando escala (VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020). Esses desenhos prévios podem, ou não, ser coloridos; os traços ganham relevância nesse momento da criação. Além disso, às vezes, os irmãos podiam encontrar um lugar no espaço público e nele realizar um desenho anteriormente elaborado, mas que ainda não tinha sido levado para as ruas, dando tons a uma nova criação.

Figura 24: Alguns cadernos de desenhos dos artistas, exibidos na exposição *OSGEMEOS: Segredos*, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021



© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 4 dez. 2020.

¹⁵¹ Muito utilizado no mundo do *graffiti* e da arte urbana. Trata-se de um caderno usado para esboçar uma eventual intervenção urbana posterior. No início, OSGEMEOS pediam folhas em gráficas localizadas no Cambuci e criavam seus próprios cadernos de desenho.

Compreender os atos que levam às criações das obras d’OSGEMEOS é analisar sua gênese e, até mesmo, virar as costas para a ideia do processo de criação ligado à mente de apenas um criador. No caso dos irmãos, o processo criativo é compartilhado.

As obras d’OSGEMEOS, tanto as que se encontram no espaço público como as que estão em outros suportes, são produzidas por ambos, de modo que um dá continuação à criação do outro, estabelecendo-se uma sincronia atuante. No que tange a essa harmonia, eles esclareceram: “nós somos uma única pessoa. Nós criamos um mundo paralelo e vivemos nele, para nós, isso é completamente natural. Nós estamos em sintonia 24 horas por dia¹⁵²” (OSGEMEOS. In: BOMB MAGAZINE, 2008, n.p., tradução nossa).

Desse modo, é como se os artistas fossem dotados de uma única personalidade, o que nos leva a refletir sobre a condição de irmãos gêmeos univitelinos trabalharem em uma criação artística conjunta. Até as decisões inconscientes de cada um reverberam, como se conectadas, nos atos executórios. Talvez, desta questão eleve-se também a singularidade da arte da dupla, como um tempero de inovação e de unicidade.

A atuação simultânea da dupla em produções no espaço público foi salientada por Manco, Lost Art e Neelon ao apontarem:

Como irmãos gêmeos trabalhando juntos [...] compartilham um vínculo pessoal e criativo igualado apenas pelo implacável impulso criativo que preenche cada irmão e transborda para impulsionar o outro ainda mais. Sua produção abrange todas as ramificações do *graffiti* e da arte urbana, de *tag* a mural épico, com uma gama e corpo iguais de trabalho de estúdio¹⁵³ (MANCO; LOST ART; NEELON, [2005] 2010, p. 64, tradução nossa).

Desde crianças, eles desenhavam na mesma folha de papel. Segundo Otávio Pandolfo, ao executarem uma obra, existe entre eles uma lógica, mas eles não conseguem exprimir como esta se opera (PANDOLFO, O. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020).

¹⁵² Texto original em língua inglesa: “*We each have our privacy, sometimes our different tastes and ways of going about things, but when it comes to Os Gêmeos we’re a single person: We’ve created a parallel world and living in it, for us, is completely natural. We’re in synch 24 hours a day*” (OSGEMEOS. In: BOMB MAGAZINE, 2008, n.p.).

¹⁵³ Texto original em língua inglesa: “*As twin brothers working together, Os Gêmeos (which means ‘the twins’ in Portuguese) share a personal and creative bond equalled only by the relentless creative drive that fills each brother and spills over to impel the other still further. Their output spans every ramification of graffiti and street art from tag to epic mural, with an equal range and body of studio work*” (MANCO; LOST ART; NEELON, [2005] 2010, p. 64).

3.2.2 Materiais e Técnicas

As técnicas empregadas por OSGEMEOS em suas obras são diversas, assim como são diversos os materiais por eles utilizados. No início do percurso da dupla pelo *graffiti*, utilizavam tinta látex, tinta *spray* (automotivo), rolo de pintura e outros. No entanto, ao longo do trajeto, a gama de materiais empregados foi sendo ampliada, sobretudo nas obras produzidas para os contextos vinculados ao circuito de arte. Alguns exemplos de materiais recorrentes em seus trabalhos são: tela, lantejoulas, instrumentos musicais, toca-discos, lâmpada, máscara para estêncil, madeira, lona, resina acrílica, vídeo, ferro, metal, vidro, motor, vinílica, *nylon*, tintas *spray*, látex e acrílica, rolo para pintura, pirógrafo etc.

No entanto, a mistura de materiais para as intervenções realizadas nas ruas de São Paulo culminou no encontro e na utilização de uma técnica própria. O *spray* automotivo implicava em pigmentos precários, tinta que escorria facilmente (pois o tempo de secagem era maior), além de ter o bico impróprio para as inscrições em suportes urbanos. Logo, era necessário empreender técnicas capazes de sustentar as criações no espaço público a partir de materiais tão diversos dos comumente utilizados em outras partes do mundo para o mesmo fim.

OSGEMEOS (2000, p. 1, tradução nossa) afirmaram: “Quanto às técnicas, aqui em São Paulo as coisas são diferentes. Decidimos usar materiais diferentes (por exemplo, látex) não só porque é mais econômico, mas porque está mais disponível, cobre tão bem, e porque suporta o que nós encontramos nas ruas”¹⁵⁴ (Figura 25).

¹⁵⁴ Texto original em língua inglesa: “As for techniques, here in São Paulo things are different. We decided to use different materials (for example, latex) not only because it is more economical, but because it's more available, it covers so well, and because it supports what we find in the streets.” (OSGEMEOS. In: OS GÊMEOS, 2000, p. 1).

Figura 25: OSGEMEOS realizando uma obra com o uso de tintas de parede e *spray*, início dos anos 1990



© fotografia: Instagram OSGEMEOS.

Fonte: Instagram OSGEMEOS. 2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CCMk9BfIW_5/. Acesso em: mar. 2023.

Para entendermos melhor algumas das variadas técnicas aplicadas por OSGEMEOS, é interessante examiná-las a partir de suas manifestações artísticas. Os irmãos criaram técnicas capazes de trabalhar diferentemente as superfícies urbanas, a partir dos materiais que dispunham, do improviso e da experimentação, por exemplo, substituindo o bico do *spray* de carros por aqueles extraídos dos frascos de desodorante, que possibilitavam formas mais delicadas e refinadas. Os contornos finos com *spray* tornaram-se uma característica dos trabalhos dos artistas e estão presentes tanto em obras realizadas nas ruas como naquelas criadas em suportes diversos. Segundo Gustavo Pandolfo, as técnicas para as produções nos ambientes público e privado são parecidas (PANDOLFO, G. In: KAISER, 2013).

Para criarem efeitos visuais com *spray*, os artistas usam uma técnica para o contorno que compreende traços finos e pequenas gotas, gerando ilusão de volume (Figuras 26 e 27). O resultado pode fortalecer a atmosfera lúdica e de fantasia de suas criações.

Figura 26: OSGEMEOS. *O fabricante de estrelas*, 2016. Exposição *OSGEMEOS: Segredos*, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021



Técnica e materiais: tinta *spray* e lantejola sobre madeira. Contorno fino realizado com *spray* pelos artistas em superfície de madeira. Dimensão: 200 x 160 cm¹⁵⁵

© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 16 jan. 2021.

Figura 27: OSGEMEOS. Detalhe da obra *O fabricante de estrelas*, 2016



Detalhe do contorno fino realizado com *spray* pelos artistas em superfície de madeira. A aproximação permite melhor visualização do sombreamento.

© reprodução do catálogo da exposição *OSGEMEOS: Segredos*, Pinacoteca de São Paulo, 2020-2021 (VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 95).

¹⁵⁵ Descrição da obra de acordo com o catálogo da exposição acima descrita (VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 94).

De acordo com OSGEMEOS, essa técnica aplicada para o contorno foi sendo aprimorada ao longo dos anos:

Quando pequenos, costumávamos desenhar milhares de desenhos pequenos em uma única folha, nos mínimos detalhes. Quando conhecemos o *graffiti* e a tinta *spray*, procuramos desenvolver uma técnica que pudesse representar todos esses detalhes com o uso da técnica de contorno, feita com uma cor vermelha bem escura. Quanto mais fino o traço, melhor. Então, fomos aperfeiçoando para que [...] ficasse mais e mais fino. (OSGEMEOS. In: CONSIGLIO, 2021, n.p.).

Tal técnica, utilizada tanto para as obras realizadas nas ruas como para aquelas destinadas aos espaços tradicionais da arte, foi descrita por Chaimovich:

Ao manipularem a lata de tinta *spray*, ferramenta tradicional das grafitações, eles obtêm um traço superfino e uma técnica de sombreado inovador. O efeito é conseguido pela pressão suave de um bico com orifício pequeno, por vezes adaptado de outras latas de aerossol. O jato é aplicado a uma curta distância da superfície. Seguem-se duas características: uma linha fina de contorno e uma aspersão de gotículas marginais à linha, que criam o efeito de sombreado das bordas da figura. Nesse processo de pesquisa da dupla se estabelece também o uso do amarelo para a pele dos personagens, que, em contraste com o vermelho açaí do contorno, enfatiza o efeito de volume. Como o sombreado circunda toda a borda dos elementos pintados com o bico fino do *spray*, cria-se um efeito de volume da figura (CHAIMOVICH. In: SILVA, 2009, n.p.).

A análise dos trabalhos que compuseram a exposição *OSGEMEOS: Segredos*, na Pinacoteca de São Paulo, em 2020-2021, permitiu constatar que a técnica recorrente nas obras daquela exposição foi a tinta *spray* sobre madeira. Entretanto, em vários trabalhos exibidos, tal técnica veio complementada com materiais diversificados, como lantejoula, lâmpada, ferro e bola de gude e, em alguns casos, também envolveu a colagem. Nesta exposição, os irmãos também utilizaram outras técnicas como a acrílica sobre superfícies variadas (capas de disco; aparelho de som; tela; madeira bálamo; cerâmica), e às vezes, unida a outros materiais. Eles também apresentaram esculturas cinéticas¹⁵⁶ (Figura 28), que misturavam movimento, luzes, sons e ferramentas digitais, despertando os sentidos dos visitantes. Para tanto, valeram-se de técnicas diversas, alicerçadas em um amálgama de materiais, como ferro, madeira, metal, lustre de vidro soprado, resina acrílica, pneus, motor, instrumentos musicais e outros.

¹⁵⁶ Produzidas com o auxílio do irmão Arnaldo Pandolfó, que contribui com OSGEMEOS na elaboração das esculturas cinéticas.

Figura 28: OSGEMEOS. Obra cinética *Moinho de Vento*, 2019. Exposição *OSGEMEOS: Segredos*, 2020-2021



Materiais: *b-boy*: resina acrílica; piano: conjunto de bateria eletrônica, sintetizador, caixa de ritmos e computador.
 Dimensões: 234x180x130 cm¹⁵⁷
 © fotografia: Carolina Rezende.
 Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 16 jan. 2021.

A sensação do tridimensional em superfície plana também se destaca nas obras dos artistas (Figuras 29, 30, 31 e 32). Chaimovich explicou:

Os personagens esferóides criam uma ilusão peculiar de tridimensionalidade. Se a figura esferóide for de fato traçada a partir de um centro geométrico, a visão humana é capaz de inferir a posição desse centro, projetando imaginariamente o espectador para uma posição frontal ao ponto central, independente do lugar real em que esteja esse espectador. Ao adotarem o estilo característico do sombreado com a aspersão residual do jato de *spray*, Gustavo e Otávio passam a disseminar personagens esferóides que parecem ganhar vida conforme os espectadores das ruas de São Paulo transitam à sua frente, pois o olhar não deforma as figuras vistas: ao contrário, conforme mudamos o ângulo da visão, os personagens pintados parecem nos acompanhar, destacando-se ilusoriamente dos muros e projetando-se para o espaço urbano real. O efeito é ainda mais visível para os passageiros de ônibus e automóveis, pois o deslocamento veloz do olhar enfatiza a projeção imaginária do espectador para defronte do centro geométrico do personagem (CHAIMOVICH. In: SILVA, 2009, n.p.).

¹⁵⁷ Descrição da obra de acordo com o catálogo da exposição *OSGEMEOS: Segredos* (VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 34).

Figura 29: OSGEMEOS. Parte do mural localizado na Avenida 23 de Maio, na altura do Viaduto Jaceguai Prof. Palmiro Mennucci, São Paulo, Brasil, 2008¹⁵⁸



© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 19 ago. 2021.

Figura 30: OSGEMEOS. Outro ângulo do mural localizado na Avenida 23 de Maio, na altura do Viaduto Jaceguai Prof. Palmiro Mennucci, capturando partes das criações realizadas em colaboração com outros artistas urbanos, São Paulo, Brasil (1)



© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 19 ago. 2021.

¹⁵⁸ O mural completo localizado na Avenida 23 de maio, São Paulo, Brasil, foi feito em colaboração entre OSGEMEOS, Nina Pandolfo, Nunca, Finok e Zefix.

Figura 31: OSGEMEOS. Outro ângulo do mural localizado na Avenida 23 de Maio, próximo ao Viaduto Jaceguai Prof. Palmiro Mennucci, capturando partes das criações realizadas em colaboração com outros artistas urbanos, São Paulo, Brasil (2)



© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 19 ago. 2021.

Figura 32: OSGEMEOS. Outro ângulo do mural localizado na Avenida 23 de Maio, capturando partes das criações realizadas em colaboração com outros artistas urbanos, São Paulo, Brasil (3)



© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 19 ago. 2021.

O improviso e a experimentação, ligados às produções no espaço público, refletiram em técnicas aplicadas nos trabalhos de ateliê dos artistas. É o caso dos fundos de obras que trazem texturas criadas pela sobreposição de tintas ou de camadas de tintas raspadas.

Outra técnica utilizada por OSGEMEOS é o uso do estêncil. Segundo eles, “As estampas das roupas dos personagens que fazemos com estêncil, formam composições que vão desde o figurativo ao abstrato” (OSGEMEOS. In: CONSIGLIO, 2021, n.p.).

3.2.3 A Questão das Linguagens

Os caminhos artísticos percorridos por OSGEMEOS exploraram uma diversidade de linguagens. Dentre as suas criações, estão englobados *graffiti*, arte urbana, desenho, pintura, escultura, instalação e vídeo. A variação das linguagens ocorreu, segundo os artistas, no final dos anos 1990.

No fim da década de 1990, já tínhamos encontrado nosso caminho e estabelecido nosso trabalho de ateliê em paralelo aos trabalhos feitos na rua. Foi um momento que se converteu em intensa experimentação, com adoção de novos materiais e, sobretudo, com a criação de esculturas e objetos (OSGEMEOS. In: CCBB RJ, 2022a, n.p.).¹⁵⁹

Volz, ao escrever sobre o desenvolvimento da dupla, ressaltou:

[...] no início dos anos 1980, foram fortemente influenciados pela cena hip-hop local, começaram a dançar *break*, a tocar e a grafitar, e depois, no decorrer dos anos, desdobraram sua prática em múltiplas linguagens artísticas, dentro e fora das artes visuais, fazendo filmes e cenários para teatro, pintando trens, um castelo e um avião (VOLZ. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 23 e 25).

Destacamos que as criações d’OSGEMEOS ultrapassaram o campo da arte para alcançar esferas diversas. Nesse contexto, insere-se a pintura do avião da Gol Linhas Aéreas, em 2014, por ocasião da Copa do Mundo da Federação Internacional de Futebol (FIFA), realizada no Brasil, que serviu para o deslocamento da seleção brasileira durante os jogos.

Outros exemplos são as colaborações para o mundo da moda, com a grife de luxo Louis Vuitton, para a qual OSGEMEOS estamparam lenços de seda, intitulados *Mosaico*, que

¹⁵⁹ Trecho extraído do texto de parede intitulado “PRIMEIROS TRABALHOS DE ATELIÊ”, assinado por OSGEMEOS e que integrou a exposição *OSGEMEOS: nossos segredos*, no CCBB Rio de Janeiro. Texto consultado *online*, disponibilizado, na época, pelo *site* da instituição.

compuseram uma coleção limitada, lançada em 2013. Eles também contribuíram com a marca de luxo Hennessy, do setor de bebida, criando, em 2013, imagens para os rótulos das garrafas de conhaque, numeradas individualmente e com edição limitada.

3.2.4 As Letras do *Graffiti New York Style*

Mesmo tendo alçado outras esferas, a dupla nunca se afastou do *graffiti* e até hoje permanece escrevendo sua assinatura ligada ao *graffiti New York Style*, de modo não autorizado, nas superfícies urbanas de São Paulo, especialmente nos arredores do Cambuci e do Glicério. Essas assinaturas podem assumir diferentes formas e estilos, como os *throw-up* e *piece* (Figuras 33, 34 e 35), e são realizadas, principalmente, nas cores amarela e vermelha (contorno).

Figura 33: OSGEMEOS. *Graffiti piece*, em muro da CET, na Praça José Luiz de Mello Malheiro, Liberdade, São Paulo



A imagem do lado esquerdo tem como referência o *graffiti* e o hip-hop

© fotografia: Carolina Rezende. Data da fotografia: 19 ago. 2021.

Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 34: OSGEMEOS, em colaboração com o artista Doze Green. *Graffiti piece*, na Rua Cesário Ramalho, ao lado do nº 700, Cambuci, São Paulo, Brasil, 2021



As imagens dos personagens nas laterais são os *Mad Mugsy*, de Doze Green.

© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 19 ago. 2021.

Figura 35: OSGEMEOS. Estudo dos desenhos de letras, s.d.



© fotografia: OSGEMEOS.

Fonte: Instagram OSGEMEOS. Disponível em:

<https://www.instagram.com/p/B56QCNpFn2t/?igshid=MzRIODBiNWF1ZA==>. Acesso em: jun. 2023.

3.3 TEMÁTICAS

A partir do exame das obras e dos discursos dos artistas ao longo dos anos, observamos três grandes temáticas que circundam as produções da dupla tanto aquelas realizadas nos espaços abertos e públicos quanto aquelas inseridas em espaços tradicionais da arte, a saber: Tritrez, música e social. Notamos que estas três classificações não são rígidas, pois abrangem elementos recorrentes que podem, por vezes, participar de qualquer uma delas. Portanto, é possível, por exemplo, que um elemento mais característico de Tritrez esteja presente em uma obra de forte apelo social, realizada clandestinamente nas ruas das cidades.

3.3.1 Tritrez e possíveis desdobramentos: mitologia, Cocanha, literatura de cordel e São Saruê

Tritrez é o universo paralelo, mágico, onírico e espiritual criado por OSGEMEOS e que representa a característica mais elevada de seus trabalhos (Figuras 36 e 37). Para melhor compreensão deste mundo inerente ao imaginário dos irmãos e desvelado aos olhos do público, examinamos relatos proferidos ao longo dos anos.

Figura 36: OSGEMEOS. Versão antiga de Tritrez, realizada nos anos 1990. Exposição *OSGEMEOS: Segredos*, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021



© fotografia: a original é de autoria de Lost Art.

O registro fotográfico acima foi realizado por Carolina Rezende a partir da exposição *OSGEMEOS: Segredos*¹⁶⁰.
Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 4 dez. 2020.

De acordo com Kaiser (2013), Tritrez foi a resposta que os irmãos encontraram após terem se dedicado a descobrir as razões pelas quais o desenho era importante para eles. Segundo OSGEMEOS, esse universo requer exaustivos processos de criação e de recriação.

¹⁶⁰ Por ser um registro de outra fotografia, a definição e a nitidez da imagem foram aumentadas para melhor visualização dos detalhes do mural.

Gustavo Pandolfo sugeriu que Tritrez está ligado aos números 3 e 32, que se conectam a questões atreladas à vida e à intimidade da dupla (PANDOLFO, G. In: KAISER, 2013, n.p.). Ele também afirmou: “É algo muito complexo, de onde vem tudo o que a gente faz. Na real, só de ter descoberto esse universo já estava ótimo. Resolvemos desenhar para dividir ele com as outras pessoas” (PANDOLFO, G. In: KAISER, 2013, n.p.).

A partir das análises de textos e de diversas obras d’OSGEMEOS, foi possível constatar que a materialização das primeiras formas de Tritrez nas criações da dupla ocorreu nos anos 1990, notadamente entre 1993 e 1996 (Figura 36). Ressaltamos que a idealização pelos irmãos deste universo fantástico precedia em anos. Gustavo Pandolfo pontuou: “Acho que sempre tivemos essa ideia, mas era um segredo guardado” (PANDOLFO, G. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 64).

Em entrevista concedida ao *site* Art Crimes, em 2000, OSGEMEOS ressaltaram que compartilhavam um mundo próprio, bem como seus pensamentos poderiam estar conectados a duas esferas: a do presente, por meio da qual mostravam a visão da vida cotidiana, e a de Tritrez. Eles afirmaram: “[...] Quando nós estamos lá, nós somente relatamos cenas de um lugar mágico e real que vive dentro de nós, um verdadeiro sonho, a cena do nosso próprio universo, um lugar chamado ‘Tritrez’” (OSGEMEOS. In: OS GÊMEOS, 2000, p. 3, tradução nossa)¹⁶¹.

Em 2010, os artistas apontaram Tritrez como um mundo onde opera a fantasia, salientando que tal lugar imaginário seria um modo de fugir das informações lançadas em massa na cidade de São Paulo (OSGEMEOS. In: NEELON, [2010] 2012).

No Cambuci não tem natureza. Nós decidimos pintar as nossas próprias paisagens nos muros, colocando muita natureza nelas. Nós amamos a natureza e a vemos de diferentes formas. O Cambuci era um lugar onde as pessoas saíam à tarde e sentavam do lado de fora para conversar, onde as crianças, naquela época, jogavam futebol em todos os lugares. É tão grande crescer aqui. Achamos que esse foi o ponto que nós criamos Tritrez, nosso mundo da fantasia, então nós teríamos um mundo para onde viajar e nos sentirmos próximos das coisas que amamos, e nos sentirmos melhor. É o nosso modo de escapar de toda essa vida carregada.

Nós não gostamos de falar muito sobre Tritrez, porque é único para nós, um lugar em que acreditamos, de onde viemos e para onde vamos quando falecermos. “Tritrez” significa

¹⁶¹ Texto original em língua inglesa: “OG: We divide our paint mode in two. Sometimes our heads are here, sometimes our heads are there (in Tritrez). *When we are here, we report our vision of day-to-day life, simple scenes; sometimes, a simple scene, sensually rich. We suffer much influence from our country, our folklore and our people. We are looking for more and more roots. When we are there, we only report scenes from a magic and real place that lives inside us, a real dream, the scene of our own universe, a place called ‘Tritrez’*” (OSGEMEOS. In: OS GÊMEOS, 2000, p. 3).

“três vidas”, nossa vida dentro da barriga de nossa mãe, a vida aqui e a vida infinita quando nós morrermos. [...]”¹⁶² (OSGEMEOS. In: NEELON, [2010] 2012, n.p., tradução nossa).

O texto de apresentação de Tritrez, na mostra *OSGEMEOS: Segredos*, na Pinacoteca de São Paulo, em 2020-2021, destacou que do local imaginário e de atmosfera fantástica irrompem os personagens que transpassam as obras da dupla (Figura 37). O texto explicava que Tritrez “[...] é um mundo vivo e pulsante, e as obras inspiradas nesse ‘lugar’ funcionam como flashes de sua imaginação, trazidas à realidade através de pinturas e desenhos” (PINACOTECA DE SÃO PAULO, 2020, n.p.)¹⁶³.

Figura 37: OSGEMEOS. *Tritrez parte II*, 2011. Exposição *OSGEMEOS: Segredos*, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021



Técnica e materiais: tinta e lantejoulas sobre madeira.

Dimensão: 250x310 cm¹⁶⁴

© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 16 jan. 2021.

¹⁶² Texto original em língua inglesa: “*In Cambuci there’s no nature. We decided to paint our own in landscapes on the walls, putting a lot of nature in them. We love nature and see it in different ways. Cambuci was a place where people go out in the afternoon and sit outside to have a conversation, where children in that time played soccer everywhere. It’s just so massive to grow up here. We think this was the point that we created Tritrez, our fantasy world, so we would have a world to travel to and feel close to the things we love, and feel better. It’s our way to escape all this charging life. We don’t like to talk much about Tritrez, since it’s unique to us, a place that we believe in, the place we come from and the place that we go to when we pass away. ‘Tritrez’ means ‘three lives,’ our life inside our mom’s belly, life here, and the infinite life when we die [...]*” (OSGEMEOS. In: NEELON, [2010] 2012, n.p.).

¹⁶³ Trecho do texto de parede sobre “Tritrez” apresentado na “Sala 5” da exibição *OSGEMEOS: Segredos*, na Pinacoteca de São Paulo, entre 2020-2021. O texto foi consultado, por nós, nas visitas presenciais realizadas à mostra, bem como se encontra disponível *online* pelo link: <https://www.360up.com.br/tourvirtual/osgemeos/>. Acesso em: 6 jun. 2023.

¹⁶⁴ Descrição de acordo com o catálogo da exposição *OSGEMEOS: Segredos* (VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 80).

Em 2022, a exposição *OSGEMEOS: nossos segredos*, realizada no CCBB Rio de Janeiro, apresentou a seguinte definição de Tritrez:

Tritrez nomeia o universo onírico e lúdico que criamos para coexistir com a realidade, aquela que partilhamos com todos, dia a dia. É um espaço habitado por personagens fantásticos, em relações mágicas entre si.

Todos em Tritrez vivem num infinito atemporal e espacial. Emergem desenhados da imaginação para as folhas de papel e para as superfícies que pintamos, como um contraponto que oferecemos para o mundo visível.

Essa humanidade paralela convive lá harmoniosamente em cenários naturais, bem como em contextos e lugares igualmente idealizados. Também protagoniza narrativas surreais e místicas, que brotam direto das fontes do nosso inconsciente (OSGEMEOS. In: CCBB RJ, 2022b, n.p.)¹⁶⁵.

Pimentel acenou a presença de “uma triangulação entre estética, misticismo e utopia” (PIMENTEL, 2011, p. 11)¹⁶⁶ nas obras d’OSGEMEOS e sugeriu a aproximação direta de Tritrez com a terra da Cocanha, que é uma terra da imaginação, cuja origem remonta à Idade Média (Figura 38). Nesse sentido, partindo da comparação por ela lançada, aprofundamo-nos nos estudos relativos à Cocanha e, aprofundando-nos um pouco mais, chegamos a outro local imaginário, o país de São Saruê, oriundo do cordel nordestino e passível de ligação com a Cocanha.

De proveniência medieval, a Cocanha teria irrompido de forma oral, no século XII. De acordo com Franco Jr. ([1998] 2021), a Cocanha apareceu na França e, com o tempo, espalhou-se, alcançando diversos povos, uma vez que a ela se atrelavam intensos desejos compartilhados. Por outro lado, o texto mais antigo que versa sobre esse local, intitulado *Fabliau de Cocagne*, de autoria desconhecida, remonta ao século XIII, no Norte da França (região da Picardia) e, possivelmente tenha sido elaborado com base em diversas inspirações vindas da literatura e da mitologia (FRANCO JR., 1998, apud SOUZA, 1998).

Esse texto mesclou o mítico com críticas a fatores sociais, decorrentes das mudanças que operavam no contexto social da época. Souza (1998)¹⁶⁷, por exemplo, salientou que a fartura opor-se-ia à falta de alimentos, bem como a questões mística e social que envolviam o alimento nas sociedades medievais e a uma produção controlada pelas corporações de ofício.

¹⁶⁵ Parte do texto de parede “TRITREZ”, relacionado à mostra *OSGEMEOS: nossos segredos*, no CCBB Rio de Janeiro. A consulta foi realizada *online*, à época, no *site* da respectiva instituição.

¹⁶⁶ Pimentel apresentou tal formulação em seu Projeto de pesquisa de pós-doutorado, realizado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Todavia, observamos que no Relatório Final, abrangeu um universo temático mais amplo, não tendo desenvolvido a aproximação levantada entre as obras d’OSGEMEOS e a Cocanha.

¹⁶⁷ Em resenha crítica sobre o livro de Hilário Franco Jr (1998).

Figura 38: Pieter Bruegel d. Ä. (Pieter Bruegel, o Velho). *Das Schlaraffenland (A Terra da Cocanha, tradução nossa)*, 1567, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, Munique, Alemanha



Material: Madeira de carvalho.

Dimensões: 51,5 x 78,3 cm¹⁶⁸

© imagem: Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München | CC BY-SA 4.0.

Fonte: Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München. Disponível em: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/01G1P9YLkE> (Last updated on 26.04.2023). Acesso em: jun. 2023.

A Cocanha é descrita como um lugar “imaginário”, ligado tanto à abundância e à liberdade como à jovialidade e ao ócio (FRANCO JR., [1998] 2021). Uma terra de maravilhas e de ambiguidades, onde o dinheiro é encontrado no chão, visto não ser necessário, pois o acesso a tudo é gratuito (SOUZA, 1998).

Numa mistura entre mito e utopia, a Cocanha apresenta uma atmosfera de festa, liberdade e dualidade na interpretação de seus elementos, mas também reverbera a história: “Toda sociedade elabora utopias, válvulas de escape para suas tensões, deficiências, angústias e frustrações. Toda utopia é, portanto, um produto histórico que busca responder às necessidades específicas de uma época” (FRANCO JR., [1998] 2021, contracapa).

No decorrer do tempo, houve a disseminação da Terra da Cocanha para outros países. No Brasil, houve a associação entre ela e a literatura de cordel, conectando-a também com o lugar imaginário de São Saruê – a “Cocanha brasileira”, como assinalado por Franco Jr. ([1998] 2021).

¹⁶⁸ Descrição de acordo com o *site* da Pinacoteca de Munique.

O cordel intitulado *Viagem a São Saruê*, do paraibano Manoel Camilo dos Santos, aborda uma viagem realizada para “o melhor lugar” do mundo: São Saruê; uma cidade sem pobreza, rica, revestida por ouro e cristal e sinalizada por brilhantes. Ali, eram constantes a harmonia, o acolhimento, a tranquilidade, a abundância, as festas e a alegria (SANTOS, 1947).¹⁶⁹

São diversas as semelhanças de tal terra com a Cocanha medieval, guardadas, entretanto, as especificidades decorrentes do sertão nordestino brasileiro da época (tais como: seca, fome, má distribuição de terras, pobreza, coronelismo e concentração de muito nas mãos de poucos). Além disso, em São Saruê, o trabalho também não é necessário; o dinheiro é farto e brota de pés; pode-se passar o dia fazendo poesia; as comidas já estão prontas e abundantemente disponíveis (como os montes formados de carnes guisadas, os rios de leite, as lagoas de mel, os peixes que sozinhos dirigem-se às casas, oferecendo-se ao consumo). Lá não existe fome.

A questão da juventude também é destacada no cordel: um rio de nome “mocidade” traz de volta a jovialidade. Tudo em São Saruê é fácil e belo, lembra um local sagrado. No aspecto sacro, aliás, no cordel, há menção direta a trechos bíblicos concernentes à terra prometida.

As ligações estabelecidas entre a Cocanha e o folheto paraibano São Saruê poderiam explicar uma eventual reverberação desses locais imaginários também no imaginário d’OSGEMEOS, ainda que de forma indireta, inconsciente, e trazidas para as particularidades do contexto e da própria imaginação dos irmãos, considerando as suas próprias bagagens de vida. Aliás, cabe destacar a influência do Nordeste do Brasil nos trabalhos da dupla.

Nesse sentido, renovamos que OSGEMEOS descreveram Tritrez como um local brotado da imaginação, circundado por paisagens da natureza e criado como um modo de fugirem da vida caótica da cidade de São Paulo, para o qual podem “viajar” e se sentir melhor; onde impera a convivência harmônica (NEELON, [2010] 2012). Além disso, Tritrez é perene (o tempo não decorre por lá). Fantasia, idealização e ares surrealistas e místicos lá operam fortemente (OSGEMEOS. In: CCBB RJ, 2022b).

De acordo com OSGEMEOS:

Não há nada com que se preocupar em Tritrez; tudo está em completa harmonia. Podemos sentir o cheiro do vento, ver muitas cores no rio; todos os peixes têm cores e luzes particulares, você pode tocar o que quiser e diferentes flores crescem ao longo do seu caminho. Mulheres bonitas dançam em volta das árvores, grandes árvores gigantes com casas dentro. Às vezes, há uma caixa de música tocada por um cara com roupas

¹⁶⁹ Seguimos a data indicada por Hilário Franco Jr e outros autores que abordaram o tema da Cocanha. Há textos, porém, que atrelam o cordel ao ano de 1956.

incrivelmente coloridas. O sol às vezes demora mais para dormir. É um lugar onde água, vento, terra e fogo estão em perfeita harmonia. As baleias voam com uma torre de combate nas costas, as baleias tocam músicas diferentes e os patos iluminados iluminam o caminho à noite¹⁷⁰ (NEELON, [2010] 2012, n.p., tradução nossa).

A obra *Tritrez* (Figura 39) é um bom exemplo da possível convergência entre Tritrez, a Cocanha e São Saruê. Nela, duas baleias, talvez num salto elevado, parecem voar, sustentando com o corpo, pequenas construções. As tonalidades do céu (amarelo, laranja e rosa) remetem a um entardecer ao mesmo tempo em que dialogam com as grandes cachoeiras alaranjadas cujas quedas dão forma a um lago. A imagem da mulher sensual, com o corpo desnudo, desfere um olhar sedutor para o objeto que remete a um pião, como se recém tivesse terminado uma escalada. Outros piões estão espalhados pela pintura.

Também integra a obra uma figura de proeminente nariz e com o rosto circundado por diversas pequenas cabeças; ela carrega nas costas um outro personagem que, pela caracterização, remete a um *b-boy*. Este, por sua vez, porta algo como uma caixa de som de duas faces, como parte de sua veste, bem como segura com os braços dois peixes que parecem morder o seu cabelo e carrega uma casa na cabeça. A imagem de uma mulher de olhar lânguido segurando com as mãos uma miniatura, talvez um boneco, completa a cena principal. Na lateral direita, duas figuras femininas, jovens e seminuas, apresentam-se em posições delicadas e estão próximas a uma praia, recebendo a luz do luar.

A obra retrata um mundo de magia e beleza, onde o tempo, apesar do dia e da noite, parece não interferir na juventude. Os personagens estão envoltos em uma atmosfera surreal de onde também emergem elementos ligados ao sobrenatural, ao místico. Desse modo, a análise do conjunto dos elementos inseridos no trabalho evoca à mente lembranças dos também imaginários ambientes da Cocanha e de São Saruê.

¹⁷⁰ Texto original em língua inglesa: “*There’s nothing to worry about in Tritrez; everything’s in complete harmony. We can feel the smell of the wind, see many colors in the river; all the fish have particular colors and lights, you can touch whatever you want, and different flowers grow up along your path. Beautiful women dance around the trees, big giant trees with houses inside. Sometimes there’s a music box played by a guy with amazingly colored clothing. The sun sometimes takes more time to sleep. It’s a place where water, wind, land, and fire are in perfect harmony. Whales fly with a fighting tower atop their backs, whales play different music, and light-ducks light the way by night*” (OSGEMEOS. In: NEELON, [2010] 2012, n.p.).

Figura 39: OSGEMEOS. *Tritrez*, 2014. Exposição *OSGEMEOS: Segredos*, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021



Técnica e materiais: tinta *spray* e lantejoulas sobre madeira. Dimensão: 280 x 375 x 14 cm¹⁷¹

© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 16 jan. 2021.

3.3.2 A música

Apontamos a música como uma das temáticas d’OSGEMEOS presente em suas obras em diferentes modalidades. Intervenções urbanas, pinturas, esculturas, instalações e projetos que promovem a união de várias artes, um *gesamtkunstwerk*¹⁷², trazem a música explícita ou implicitamente delineada.

Gustavo Pandolfo salientou a influência que a música teve (e ainda tem) na trajetória da dupla, incidindo tanto de forma sensorial, visto que eles produzem ouvindo música, como também de forma direta, visto que trazem instrumentos musicais para suas imagens e outras produções.

¹⁷¹ Descrição de acordo com o catálogo da exposição *OSGEMEOS: Segredos* (VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 82).

¹⁷² *Gesamtkunstwerk* significa a união de várias artes, ou a “obra de arte total” (VOLZ. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 78).

[...] Fora de casa tinha o hip-hop e dentro de casa tinha outras influências. Com o Arnaldo era o desenho e o *rock and roll*. E isso nos influenciava, pois desenhávamos ouvindo Pink Floyd (1965-2014) e Led Zeppelin (1968-2007), esse tipo de som. Nosso avô amava ópera, ouvíamos muita ópera por causa dele, ele era uma pessoa muito ligada à música. Crescemos nesse universo de soma entre ópera, *rock and roll* e hip-hop, que contribuiu para o nosso trabalho de forma ampla, aberta e completa para nós (PANDOLFO, G. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 60).

Os irmãos colocam a música no mesmo grau de relevância que o desenho e que a dança, especialmente pela bagagem adquirida pela experiência com o hip-hop, a partir da década de 1980.

Literalmente incluída em algumas obras, a música acabou se tornando frequentemente o próprio assunto de nossa pintura, ou então foi citada alusivamente em nossa produção. Exemplo disso são as intervenções gráficas sobre capas de discos (uma forma de homenagear artistas variados da música, da arte, da fotografia dessas capas) e a integração de objetos vários – como caixas de som, ou até um *set* profissional de DJ (gramofone) – em instalações (OSGEMEOS. In: CCBB RJ, 2022c, n.p.)¹⁷³.

Em 2015, OSGEMEOS homenagearam o hip-hop num projeto independente, realizado com a participação do artista conhecido como Doze Green¹⁷⁴. Tratava-se de um mural pintado no Soho, em Nova Iorque (Figura 40). Nele, a imagem do personagem gigante amarelo ocupava quase inteiramente a empena lateral de um prédio. Era um *b-boy*, trajando calça vinho, casaco laranja e em tonalidades de azul, listra única nas mangas, gorro, tênis e boné. Os vários detalhes dispostos no mural, enriqueciam-no. Como exemplo, destacamos o botão com o rosto anguloso e queixo proeminente – características das obras de Doze Green. No tênis, despontavam rostos, um deles totalmente encoberto pela balaclava; o cadarço estava amarrado no tornozelo. O boné em cores vibrantes tinha na lateral a imagem do vagão de trem com a palavra “New York”. A tiracolo, o rádio *boombox*, de relevância no cenário do hip-hop, foi elaborado minuciosamente, trazendo internamente uma fita cassete e, na lateral, um círculo que remetia à face de um *b-boy* com óculos futurista (comumente usados por *b-boys* nos anos 1980, nos Estados Unidos); os autofalantes frontais assemelhavam-se a duas faces, que remetiam a bocas abertas, como se estivessem cantando. Partes do corpo do personagem não eram visíveis, como se ele estivesse emergindo para a superfície vindo de um outro mundo (ou ressurgindo depois de apagado).

¹⁷³ Trecho extraído do texto de parede “UM MUNDO, UMA SÓ VOZ”, assinado por OSGEMEOS, que integrou a exposição *OSGEMEOS: nossos segredos*, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) Rio de Janeiro, entre 2022 e 2023. O texto foi consultado *online*, em tour virtual da exibição, disponibilizado por meio do site do CCBB.

¹⁷⁴ Doze Green fez parte do início da cena do *graffiti* nova-iorquino e inspirou a dupla quando ela começou a fazer *graffiti*; firmaram todos, mais tarde, uma relação de amizade.

Figura 40: OSGEMEOS e Doze Green. Mural em homenagem ao hip-hop, situado entre a Segunda Avenida e a Primeira Avenida, no Soho, Nova Iorque, Estados Unidos, 2015



© fotografia: OSGEMEOS.

Fonte: OSGEMEOS. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/mural-em-nova-iorque/#!/5804>.

Acesso em: maio 2023.

A instalação exposta na mostra *OSGEMEOS: Segredos*, 2020-2021, na Pinacoteca de São Paulo, é um exemplo de como as obras d’OSGEMEOS ligadas à música relacionam-se no contexto de uma exposição museal (Figura 41). Essa instalação foi composta por 92 caixas de som e um gramofone que apresentavam características dos típicos personagens da dupla, tanto no que tange às cores, com predominância do amarelo, como nos traços das faces, que abarcavam diferentes expressões. Os formatos redondos de algumas das “bocas” davam a impressão de que estavam cantando, como se estivessem compondo um coral e, efetivamente, as caixas emitiam sons.

Figura 41: OSGEMEOS. [*Sem título*], parte de instalação com som. Exposição *OSGEMEOS: Segredos*, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021



Composta pelas seguintes obras: *Sem título* (92 caixas de som), 2019.

Técnica e materiais: tinta *spray* sobre caixas de som.

Dimensões: 46 P: 40 x 30 x 25 cm; 45 G: 60 x 40 x 25 cm; 1 XG: 60x50x25 cm; e *Gramofone*, 2016.

Técnica e materiais: gramofone, caixas de som, lâmpadas, metal, fibra de vidro, verniz e tinta sobre madeira.

Dimensões: 178,4 x 205,1 x 86,4 cm¹⁷⁵

© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 16 jan. 2021.

A música aparece ainda conectada, de formas diferentes, em projetos realizados pelos irmãos, como na instalação que ocupou parte de espaço no Rock in Rio, Rio de Janeiro (2022), ou nos cenários do *show* de despedida de Milton Nascimento (2022) e no de apresentação de Siba e a Fuloresta (2006). Merece ser mencionado ainda o espetáculo *Flying Pictures*, ocorrido em 2019, no Hamburger Bahnhof, em Berlim, Alemanha, que uniu artes visuais, balé, hip-hop e música clássica, em um museu de arte contemporânea, inspirado na peça para piano *Quadros de uma exposição*, de Modest Mussorgsky. Contando com várias participações, a d'OSGEMEOS ocorreu a partir de obras de arte ligadas ao hip-hop.

¹⁷⁵ Descrições de acordo com o catálogo da exposição *OSGEMEOS: Segredos* (VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 128 e 130, respectivamente).

3.3.3 O social

Em 2021, em uma pilastra cinza do Viaduto do Glicério, em São Paulo, despontou a figura da mulher negra, de cabelos pretos na altura dos ombros, impecavelmente vestida na sua simplicidade, com saia longa vermelha, camisa verde, com detalhes em amarelo e azul. Na imagem total, a mulher está acompanhada de seus dois filhos amarelos: a criança, a quem dá a mão, traça uma camisa laranja e bermuda azul, e o bebê, em seu colo, chora, desnudo. Todos estão descalços. Ao lado, em um tom vermelho gritante, os artistas escreveram a frase “Tem muita família na rua!” (Figura 42).

Figura 42: OSGEMEOS. Arte urbana em crítica social direta com a dura realidade na capital paulista, realizada em pilastra do Viaduto do Glicério, nas proximidades do nº 692 da Rua Doutor Lund, São Paulo, Brasil, 2021



© fotografia: Instagram @cooletivo.

Fonte: Instagram Cooletivo – Plataforma coletiva de conteúdo de arte urbana de São Paulo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/COBIeBWHHSN/?igshid=MzRIODBiNWF1ZA==>. Acesso em: jun. 2023.

A intervenção d'OSGEMEOS no espaço público escancarava uma difícil realidade brasileira, especialmente num momento em que a pandemia da Covid-19 ainda atingia graves proporções, e a fome, a miséria e a violência alcançavam números assustadores¹⁷⁶. Direitos e liberdades feridos refletiam atozes desrespeitos à condição humana, bem como marcavam desigualdades de gênero e de raça.

Em outra obra, um personagem amarelo, de costas, trajando um agasalho verde com capuz, tendo por baixo um boné, escrevia com *spray* o artigo 5º, inciso IX, da Constituição Federal; em expressa menção à liberdade de expressão (Figura 43). A criação não autorizada, realizada nos arredores da Avenida do Estado, em São Paulo, foi publicada na rede social d'OSGEMEOS, em 09 de setembro de 2019.

Na legenda da publicação, os irmãos ressaltaram a liberdade de expressão. Apesar de não haver mensagem direta sobre a razão que teria ensejado a publicação, uma possível leitura da obra pode ser feita com base no contexto. Alguns dias antes, o Prefeito do Município do Rio de Janeiro havia determinado o recolhimento de cópias de livro, expostas na Bienal do Livro, que continha a imagem de um beijo entre personagens super-heróis do sexo masculino, sob alegação de conteúdos impróprios para crianças e adolescentes (COELHO, 2019, n.p.). Tal fato repercutiu negativamente no âmbito público, gerando manifestações contrárias à ação da Prefeitura e alegações de censura.

Por outro lado, tomando por base, especialmente, intervenções urbanas anteriores de OSGEMEOS, também é possível ligar tal obra à uma resposta da dupla em relação aos apagamentos de arte urbana na capital paulista.

¹⁷⁶ De acordo com o Inquérito Nacional sobre Insegurança Alimentar no Contexto da Pandemia da Covid-19, da Rede Brasileira de Pesquisa em Soberania e Segurança Alimentar (REDE PENSSAN), publicado em 2021, foi apurado que a insegurança alimentar grave atingia, à época, 19,1 milhões de pessoas, correspondentes a 9% da população do Brasil; e a fome estava presente, com mais intensidade, no meio de famílias chefiadas por mulheres e em residências ocupadas por pessoas pretas e pardas (REDE PENSSAN, 2021).

Figura 43: OSGEMEOS. [Sem título], 2019. Uma das muitas intervenções urbanas a favor da liberdade de expressão



© fotografia: OSGEMEOS.

Fonte: Instagram OSGEMEOS.

Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B2MLcd6FqHS/>. Acesso em: jun. 2023.

Há anos, os artistas vêm criticando tais apagamentos, salientando a existência de graves problemas na cidade de São Paulo que merecem atenção, bem como destacando que apagar as criações de arte urbana no espaço público é uma afronta à cultura e ao povo.

Quanto ao trabalho¹⁷⁷ de artistas urbanos no espaço público, podemos depreender preocupações político-sociais inerentes (WACLAWEK, 2008). Muitas das intervenções urbanas d'OSGEMEOS emitem inquietações sociais explícitas, principalmente aquelas realizadas sem autorização, como as diversas manifestações realizadas ao longo dos anos nas proximidades do Viaduto do Glicério, na cidade de São Paulo, que dialogam diretamente com a população circulante, notadamente, moradores de ruas da região.

Sobre OSGEMEOS e suas intervenções urbanas, Waclawek (2008) ressaltou que os artistas encontraram suas vozes a partir da cultura visual da cidade e apontou o vínculo de certa parte de suas obras com o cotidiano da cidade grande.

¹⁷⁷ A autora, à época do texto, tratou das produções urbanas ilegais, mas acreditamos que, atualmente, considerando as evoluções do tema, podemos aplicar tal disposição às demais manifestações de artistas urbanos no espaço público, desde que inseridas no respectivo contexto crítico.

As narrativas que os irmãos mais frequentemente extraem se originam do folclore brasileiro, bem como da realidade cotidiana de viver em uma metrópole em expansão. Seus projetos de arte são inteiramente dependentes de explorações de personagens de sua cidade. Seu vocabulário visual é, portanto, uma função do ambiente em que o trabalho deles habita¹⁷⁸ (WACLAWEK, 2008, p. 289-90, tradução nossa).

Os irmãos asseveraram a influência do Brasil em suas criações, divididas entre Tritrez e a realidade habitual:

Nós dividimos nosso modo de pintura em dois. Às vezes, nossas cabeças estão aqui, às vezes, nossas cabeças estão lá (em Tritrez). Quando nós estamos aqui, relatamos nossa visão do dia a dia, cenas simples; às vezes, uma cena simples, sensualmente rica. Nós sofremos muita influência do nosso país, do nosso folclore e do nosso povo. Procuramos por mais e mais raízes¹⁷⁹ (OSGEMEOS. In: NEELON, [2010] 2012, n.p., tradução nossa).

Para Silva (2009, n.p.), quando há a apresentação do real e daquilo que se manifesta com urgência, a razão “[...] brota do contato d’OSGEMEOS com o mundo, com as coisas e com tudo aquilo que nos provoca reflexão nesse processo”. O autor acenou que a produção da dupla poderia ser dirigida “[...] a um plano em que sua parcela do real se sustentaria justamente no irreal, apontando sua arte em direção ao inefável, ao fantástico” (SILVA, 2009, n.p.).

Em superfícies como telas, madeiras etc., que possuem maior facilidade de inserção e de veiculação no circuito da arte, também podemos notar este diálogo social, muito embora, nas ruas, a comunicação adquira, em muitos casos, um tom mais incisivo.

A seguir, mencionamos alguns exemplos de obras d’OSGEMEOS de caráter social apresentadas de forma lúdica em espaços tradicionais da arte.

A obra *Sem título*, de 2009 (Figura 44), faz expressa referência ao *graffiti* em um trem que operava na cidade de São Paulo¹⁸⁰, trazendo *tags* de *graffiti* na parte frontal do trem e um *graffiti* estilo *throw-up* na parte lateral. Esse trabalho teve como inspiração uma fotografia na qual quatro jovens com os rostos cobertos, um deles portando um invólucro que remetia a uma capa de máquina

¹⁷⁸ Texto original em língua inglesa: “*The narratives the brothers most often draw from originate in Brazilian folklore as well as the everyday reality of living in a sprawling metropolis. Their art projects are entirely dependent on character explorations of their city. Their visual vocabulary is thus a function of the environment their work inhabits*” (WACLAWEK, 2008, p. 289-90).

¹⁷⁹ Texto original em língua inglesa: “*OG: We divide our paint mode in two. Sometimes our heads are here, sometimes our heads are there (in Tritrez). When we are here, we report our vision of day-to-day life, simple scenes; sometimes, a simple scene, sensually rich. We suffer much influence from our country, our folklore and our people. We are looking for more and more roots*” (OSGEMEOS. In: NEELON, [2010] 2012, n.p.).

¹⁸⁰ O *graffiti New York Style*, em São Paulo, também ocorreu nos trens, entretanto de forma mais tímida, menos intensa, em comparação com o cenário nova-iorquino.

fotográfica, posavam para a câmera, fazendo gestos obscenos, na frente de um trem metropolitano que continha *tags* de *graffiti*. A obra d’OSGEMEOS reportou esta cena fotográfica, todavia os traços, os desenhos, as misturas de cores e os jogos de luzes confluíam para trazer uma esfera de magia, encantamento e criatividade.

Figura 44: OSGEMEOS. Parte da obra *Sem título*, 2009. Exposição *OSGEMEOS: nossos segredos*, CCBB Belo Horizonte, Brasil, 2023



Técnica e materiais: tinta *spray* sobre madeira.

Dimensão: 275 x 185 cm¹⁸¹

© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 18 maio 2023.

Também digna de menção é a instalação realizada, em 2016, por OSGEMEOS e pelo artista francês JR, em túneis localizados em parte subterrânea do *Palais de Tokyo*, em Paris, na França (Figura 45). As obras fazem menção ao período entre 1940 e 1944, quando a Alemanha ocupou a França, e os nazistas apreenderam pianos que pertenciam a judeus. Milhares desses instrumentos musicais foram armazenados, escondidos, em galerias subterrâneas do *Palais*.

¹⁸¹ Descrição de acordo com o catálogo da exposição *OSGEMEOS: Segredos* (VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 42).

A instalação d'OSGEMEOS e de JR (Figura 45) trouxe imagens para aquelas paredes escondidas, entre pinturas baseadas em registros fotográficos, fotografias e velas, deixando viva a lembrança de cenas graves demais para serem esquecidas.

Apesar de não terem sido abertas ao público e de ficarem resguardadas, as obras funcionam como um memorial que, por meio de registros, deixa visível acontecimentos pretéritos que mostram a dor de danos causados à humanidade. Mas essas obras também podem despertar solidariedade, compaixão e afeto pelas vítimas.

A Figura 45 apresenta uma vista parcial da instalação comentada. As luzes das velas acesas no chão iluminam o mural d'OSGEMEOS, em uma das paredes do túnel. Nele, o personagem amarelo, peculiar aos trabalhos da dupla, está ajoelhado sobre os teclados fechados de um piano preto. Seu corpo ajusta-se às formas do instrumento. Os braços e a cabeça repousam sobre a tampa superior, como num abraço apertado de quem não quer deixá-lo ir.

Figura 45: OSGEMEOS. Vista parcial da instalação que integrou o projeto Lasco, do *Palais de Tokyo*, Paris, França, 2016



© fotografia: OSGEMEOS.

Fonte: OSGEMEOS. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/palais-de-tokyo-paris-2016/>. Acesso em: jun. 2023.

Contestações relacionadas à fome, à pobreza, à tragédia em Brumadinho, às queimadas na Amazônia, ao holocausto, à guerra, à corrupção, ao abandono da cidade, a conflitos humanitários e a apagamentos também estão presentes em criações d’OSGEMEOS, que erigem discussões sociais, por meio da visualidade das formas.

3.3.4 Outros Elementos Recorrentes nas Criações d’OSGEMEOS

Diversos outros elementos são recorrentes nas criações d’OSGEMEOS, tais como a região Nordeste do Brasil, o folclore, a religiosidade e a devoção, os elementos geométricos, as referências trazidas da História da Arte e outros.

3.3.4.1 A região Nordeste do Brasil

A migração interna de pessoas vindas do Nordeste do Brasil para São Paulo repercutiu na formação d’OSGEMEOS. O Cambuci, local onde os irmãos cresceram, foi um dos bairros da cidade de São Paulo que mais recebeu migrantes nordestinos. A matéria publicada na Folha de S. Paulo, em 2004, com base na pesquisa Datafolha, esclareceu que “41% dos moradores da área Sé/Brás (distritos Brás, Bom Retiro, Cambuci, Pari e Sé) são [eram] nordestinos”, o que, na época, correspondia ao maior índice dos pontos analisados. Vale apontar que tal migração para São Paulo ocorreu em maior escala a partir dos anos 1930 (FOLHA DE S. PAULO, 2004, n.p.). Segundo OSGEMEOS:

Finalmente conseguimos viajar para o nordeste do Brasil também. Isso veio muito naturalmente em nossa vida, já que não procuramos representar exatamente a cultura do norte do Brasil em nosso trabalho. Achamos que isso aconteceu porque aqui em São Paulo crescemos com muitas pessoas diferentes por perto, e isso fez parte da nossa vida. Muitos amigos nossos têm família nordestina, então a gente via as fantasias, a comida, coisas assim. Estivemos lá no Nordeste há dois anos, foi tão novo e tão mágico ver como eles são ricos em cultura e improvisação, como fogem de seus problemas e criam um mundo muito bonito. Foi incrível ver. Claro que tudo isso veio naturalmente de dentro de nós também¹⁸² (NEELON, [2010] 2012, n.p., tradução nossa).

¹⁸² Texto original em língua inglesa: “*Finally we got to travel to northeast Brazil as well. This came very naturally in our life, since we don’t try to exactly represent the culture of northern Brazil in our work. We think this happened because here in São Paulo we grew up with many different people around, and this was part of our life. Many of our friends have family from the northeast, so we saw the costumes, the food, things like that. We were there in the northeast two years ago, it was so new and so magical to see, how they’re rich in culture and improvisation, how they escape from their problems and create a very beautiful world. It was amazing to see. Of course all of this came naturally from inside us too*” (NEELON, [2010] 2012, n.p.).

A referência ao Nordeste é recorrente nas obras dos irmãos e pode ser notada sob diversos ângulos, como pelos personagens, gestos, estilização da indumentária (caso dos chapéus e da estampa de Chita), imagens que remetem a fotopinturas¹⁸³, paisagens sertanejas, e formas de habitações. Muitas destas referências são comumente associadas à região Nordeste, pois são decorrentes de construções históricas, que permeiam o imaginário das pessoas. Nesse sentido, de acordo com Albuquerque Jr. (2019), diversos discursos, proferidos pela elite, imprensa, políticos, religiosos, escritores etc. contribuíram para, com o decorrer do tempo, conectar a imagem do sertão¹⁸⁴ às secas, aos retirantes, bem como à parte de uma região primeiramente incluída na categoria Norte do país e que, posteriormente, veio a ser considerada como Região Nordeste.

A partir de Albuquerque Jr. (2019), notamos que produções literárias brasileiras do final do século XIX e do século XX, que abordavam o sertão num sentido mais amplo¹⁸⁵, já o associavam, por exemplo, a imagens ligadas à rusticidade, ao sobrenatural, ao misticismo e à fé. Além disso, a abordagem do sertão também pode ser atrelada ao nacional. Nesse sentido, Albuquerque Jr (2019, p. 24), ao analisar o livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, pontuou que tal obra literária “introduz a temática do sertão, inclusive na discussão da questão da nacionalidade, da brasilidade, da identidade nacional”.

Nas obras d’OSGEMEOS, as inserções de elementos que remetem ao Nordeste e suas reverberações, como o sertão nordestino e os sertanejos, conectam-se a narrativas que incluem, dentre outras, o rústico, o místico e a fé. Essas inserções em suas obras também conjuram elementos típicos do Brasil.

Um das obras exibidas na exposição *Cavaleiro Marginal* (2005), primeira individual d’OSGEMEOS em galeria de arte nova-iorquina, é um bom exemplo da influência de características atreladas ao Nordeste em seus trabalhos. Nessa obra, uma mulher, próxima a um burro, segura um bebê com uma das mãos enquanto equilibra uma lata sobre a cabeça (Figura 46). Do lado esquerdo, em cima do animal, evidencia-se uma figura masculina que, com a vara de pescar sobre os ombros e detalhes contornando o corpo, infunde-se de um ar sacro, podendo sugerir

¹⁸³ Fotopinturas são fotografias populares que remetem a tempos passados e, especialmente, ao interior do país e ao Nordeste. As fotopinturas foram destacadas mais adiante, ao tratarmos da exposição *Too Far Too Close*.

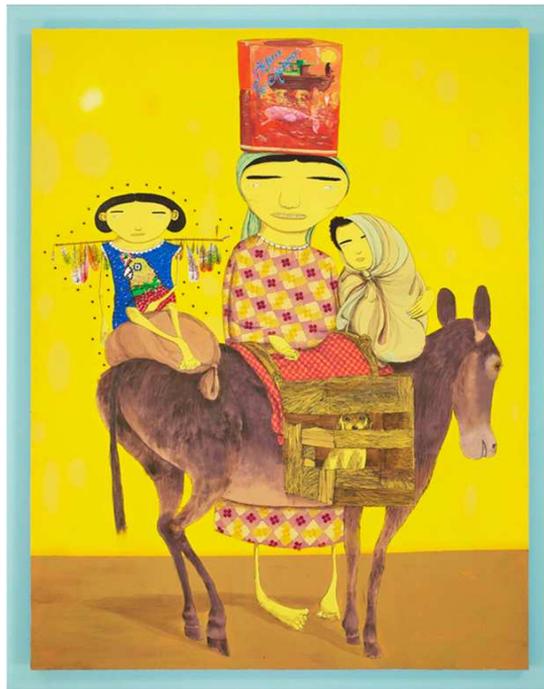
¹⁸⁴ De acordo com Albuquerque Jr., “Até o início do século XX, o sertão era todas as terras que ficavam afastadas da costa, que ficavam distantes das aglomerações urbanas que se distribuíam por todo o litoral brasileiro. O sertão estava em todas as províncias, em todos os estados, terras que eram de todos, terras que eram de ninguém” (2019, p. 21). O autor sustenta que, com o passar dos anos, discursos provenientes de diversas áreas conectaram o sertão ao espaço nordestino (ALBUQUERQUE JR., 2019).

¹⁸⁵ Aqueles sertões localizados também em outras regiões.

o Cristo crucificado. A atmosfera total da composição (com as demais figuras e o animal) também pode evocar à Virgem segurando o menino Jesus posicionado sobre um burro.

O contexto da pintura, que inclui a terra árida e batida, o sol forte dominado pela imensidão da “luz” amarela, o simples, o rústico e um certo ar sagrado, permite fazer uma analogia com a fuga da Sagrada Família, disposta na Bíblia; mas, no caso da obra de OSGEMEOS, podemos refletir sobre uma fuga do sertão, atrelado ao regionalismo nordestino, com a migração, ansiada pelos retirantes que buscam viver em condições melhores.

Figura 46: OSGEMEOS. [Sem título]. Exposição *Cavaleiro Marginal*, 2005, *Deitch Projects*, Nova Iorque, Estados Unidos



© imagem: Site OSGEMEOS.

Fonte: OSGEMEOS. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/en/projetos/cavaleiro-marginal/#!/2696>. Acesso em: abr. 2023.

Elementos associados ao Nordeste também podem ser observados em intervenções urbanas d’OSGEMEOS. Em um muro no bairro do Cambuci, despontou o céu arroxeadado, no qual, ao invés de estrelas, brilhavam flores brancas, talvez copos de leite (Figura 47). Na linha do horizonte, a cor rosa poderia indicar o pôr do sol do sertão, pois o solo plano, em motivos geométricos e arbustos espinhosos, sem folhas verdes, lembravam a seca, ao mesmo tempo que um ambiente de transparência e magia, parecia dar vida ao algodão.

A menina no canto esquerdo da imagem possuía traços delicados, olhar suave e parecia estar só. Do lado oposto, um homem em um barco tentava pescar e era sustentado por uma baleia azul. Porém, não havia peixes, apenas secura. Talvez ali já tivesse sido um mar ou era apenas um sonho, ou ainda uma imaginação por meio da qual o desejo da água, da chuva, se revelava ardente. A cena misturava romantismo e melancolia, em um mundo com ares surrealistas, bem como de poesia, mas que também poderia estar escancarando à nossa visão parte de um mundo real, severo, duro e seco.

Figura 47: OSGEMEOS. Antigo mural na Rua Cesário Ramalho, nº 801, Cambuci, São Paulo, Brasil, 2008¹⁸⁶



Obra realizada, em projeto particular dos irmãos, para a revitalizar o bairro do Cambuci.

© fotografia: Carolina Rezende, 2021.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 19 ago. 2021.

¹⁸⁶ A fotografia do mural foi feita em agosto de 2021, entretanto, em outubro de 2023, o mural não existia mais.

3.3.4.2 Folclore

Elementos associados a festas folclóricas ou religiosas, a folguedos e a ritmos populares também estão presentes nas obras d’OSGEMEOS. Festas juninas (especificamente, a Festa de São João), Bumba meu boi, Reisado, Carnaval e Maracatu são recorrentes em seus trabalhos, assim como o são as lendas, a sereia e a mula sem cabeça. Tais elementos podem ser traduzidos de maneira estilizada, não exata, seguindo a ludicidade existente nas obras da dupla, ou podem assumir formas mais próximas às conhecidas pela população.

Em 2002, na Avenida 23 de Maio, em São Paulo, um mural d’OSGEMEOS representava a imagem de um casal amarelo montado sobre uma mula sem cabeça (Figura 48). A figura feminina trajava um vestido azul com flores brancas e vermelhas (remetendo à chita) e acenava em direção à lua minguante, num céu noturno, enquanto sustentava na cabeça um chapéu em formato de igreja. A figura masculina, por sua vez, trajava uma camisa de cores fortes, com estampa de círculos; seu braço direito estava erguido, segurando na mão um objeto semelhante a um tubo para fogos de artifício e, ao lado desta, flutuava uma caveira alada vermelha, parecendo sinalizar perigo. A estampa da calça do personagem é igual ao corpo do animal folclórico, ao longo do qual se estendem bandeiras coloridas típicas das festas juninas.

Figura 48: OSGEMEOS. Antigo mural na Avenida 23 de Maio, na altura do Viaduto Jaceguai Prof. Palmiro Mennucci, São Paulo, Brasil, 2002



© fotografia: Site OSGEMEOS.

Fonte: OSGEMEOS. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/mural-23-de-maio-2/#!/5223>. Acesso em: maio 2023.

Segundo o folclore, a mula sem cabeça é a forma adquirida pela concubina do sacerdote, que, na noite de quinta para sexta-feira, converte-se em um animal galopante que atira fogo (CASCUDO, [1954] 2005, p. 596). O chapéu em formato de igreja, na cabeça da personagem feminina lembra uma peça de vestuário utilizada por grupos de reisado¹⁸⁷ e de guerreiros¹⁸⁸, nos quais um adorno de cabeça tem essa mesma forma.

Os elementos folclóricos também estão presentes em produções d’OSGEMEOS em locais e suportes diferentes, como em exposições em espaços fechados. Um exemplo é o mural interno produzido pelos irmãos por ocasião de uma exibição em uma galeria estadunidense (Figura 49). A obra apresentava a imagem do protagonista amarelo, trajando camisa estampada e calça amarronzada; com a mão esquerda, segurava uma miniatura de mula sem cabeça. O homem estava sentado sobre um ser de pernas e pés humanos, que calçava um chinelo, mas cuja estrutura corporal lembrava a de um animal. O tronco avantajado, ornamentado, exteriorizava cenas de festa no sertão. A composição total desta segunda figura também pode remeter a uma imagem típica das festas do Bumba meu boi. Luzes de um pisca-pisca colorido circundavam a obra.

Figura 49: OSGEMEOS. Mural interno realizado na exposição *Pavil*, em São Francisco, Estados Unidos, 2003



© imagem: *Luggage Store Gallery*.

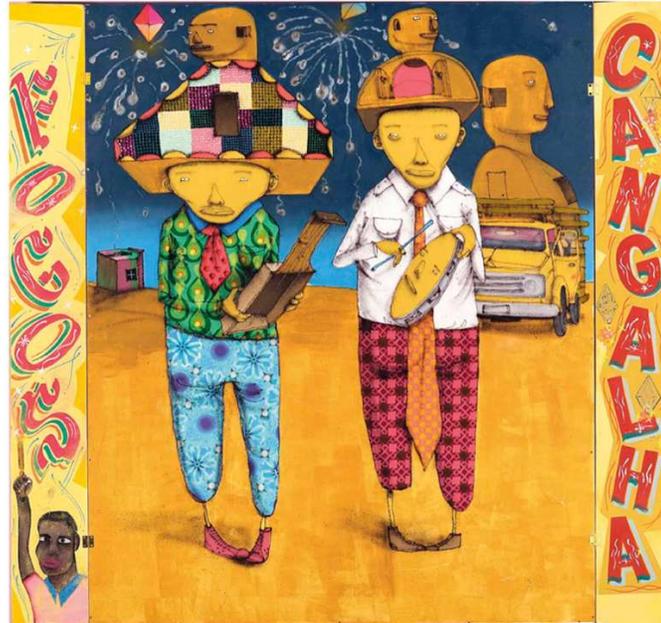
Fonte: *Luggage Store Gallery*, 2003. Disponível em: <https://www.luggagestoregallerysf.org/2003/02/pavil-osgemeos/>. Acesso em: abr. 2023.

¹⁸⁷ De acordo com Cascudo ([1954] 2005, p. 774), o reisado é a “denominação erudita para grupos que cantam e dançam na véspera do dia de Reis (6 de janeiro)”.

¹⁸⁸ Os guerreiros fazem parte de um auto popular alagoano que, segundo Cascudo ([1954] 2005, p. 441), “pertence ao ciclo do reisado, aparecendo pela mesma época”. O autor também ressaltou ter presenciado apresentações nas quais os participantes usavam “chapéus maravilhosos, imitando catedrais, coroas, tiaras, mitras, em espelhos aljôfares, miçangas, fitas prateadas, num conjunto policolor e sugestivo” (CASCUDO, [1954] 2005, p. 441).

A pintura *Serenade*, de 2008, (Figura 50) evidencia uma Festa Junina (provavelmente, a Festa de São João¹⁸⁹) e apresenta diversas influências que permeiam os trabalhos d'OSGEMEOS. Na imagem, o chão de terra batida, em tons amarelados soma-se aos balões coloridos e aos fogos de artifício que iluminam o céu crepuscular.

Figura 50: OSGEMEOS. *Serenade*, 2008



Materiais e técnicas: acrílica, látex, tinta *spray*, lantejoulas, parafusos e dobradiças metálicas sobre painel em três partes unidas.

Dimensões: 200 x 212,4 x 9,5 cm¹⁹⁰

Fonte: Christie's. Disponível em: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5772528>. Acesso em: abr. 2023.

No centro, dois homens amarelos, vestidos com calças e camisas simples com estampas e cores sortidas, carregam nas mãos instrumentos musicais, talvez uma rabeca e um pandeiro, em cuja superfície está pintada uma face amarela. Nas cabeças, ambos portam chapéus em formato de casas rústicas de madeira, com porta e janela abertas. Uma das casas é adornada por quadrados de lantejoulas coloridas e se prolonga, verticalmente, no formato de uma cabeça (que ainda pode ser a imagem de um santo ou de um robô ou talvez seja um chapéu de cangaceiro). As vestes também são adornadas com lantejoulas, como comumente ocorre em diversas indumentárias festivas nordestinas. No segundo plano, do lado direito da imagem, um robô gigante de madeira está

¹⁸⁹ No Brasil, a devoção a São João foi trazida pelos portugueses (CASCUDO, [1954] 2005, p. 478). O dia dedicado ao santo católico é 24 de junho.

¹⁹⁰ Descrita de acordo com as informações disponíveis no *site* da Christie's: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5772528>. Acesso em: jun. 2023.

acomodado sobre um caminhão amarelo. O espaço de composição da cena pode remeter ao vazio; à vastidão que não encontra divisa; ao sertão, numa noite de São João.¹⁹¹

Nessa obra d'OSGEMEOS, podemos perceber não só influências do Nordeste e das festas populares brasileiras, como também possíveis lembranças ligadas à infância, visto que os rostos e as imagens de madeira podem lembrar os brinquedos que eles construía quando crianças, utilizando caixas ou outros materiais colhidos no final das feiras.

3.3.4.3 Religiosidade e devoção

Muito embora OSGEMEOS já tenham acenado que não seguem nenhuma religião, mas que acreditam em Deus (PANDOLFO, G. In: KAISER, 2013), em suas obras são frequentes elementos relacionados à religiosidade. Notamos a forte inserção desta temática nos gestos de fé expressados pelos personagens por eles representados, pelas imagens da Virgem, de santos, ex-votos, igrejas etc. Em vários trabalhos, tais elementos sagrados podem se mesclar com o profano, por exemplo, em imagens ligadas ao catolicismo, contudo conflitando com lendas pagãs, como a da sereia (Figura 51).

De acordo com os irmãos, a mistura de elementos religiosos em seus trabalhos é um modo de representar a fé de grande parte do povo brasileiro. Eles ressaltaram:

Nós também acreditamos em Deus e na escrita dele, e, às vezes, representamos isso em nosso trabalho. O Brasil é um país muito espiritual, aproximadamente 89% são cristãos, e a maioria católica. Isso veio da colonização portuguesa e dos evangelistas. Existem também as religiões africanas que nós chamamos de afro-brasileiras, pessoas do Nordeste do Brasil. No Brasil, você encontra todas essas religiões e a mistura de religiões, gente de fé. Às vezes, representamos uma pequena igreja para mostrar a crença das pessoas e como elas confiam em Deus¹⁹² (OSGEMEOS. In: NEELON, [2010] 2012, n.p., tradução nossa).

¹⁹¹ Segundo Cascudo, a tradição conta que São João “adormece durante o dia que lhe é dedicado tão ruidosamente pelo povo, através dos séculos e países. Se ele estiver acordado, [...] não resistirá ao desejo de descer do céu [...] e o mundo acabará pelo fogo” ([1954] 2005, p. 477).

¹⁹² Texto original em língua inglesa: “*We also believe in God and in his writing, and sometimes we represent that in our work. Brazil is a very spiritual country, around 89 percent are Christian, and most of that Catholic. This came from Portuguese colonists, and the Evangelists. There are also the African religions that we call Afro-Brasileiros, people from the northeast of Brazil. In Brazil you find all these religions and the mix of religions, people of faith. Sometimes we represent a small church in order to show the belief of the people and how they trust in God*” (OSGEMEOS. In: NEELON, [2010] 2012, n.p.).

Figura 51: OSGEMEOS. *A graça alcançada*, 2013



Técnica: técnica mista sobre madeira¹⁹³

© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 18 maio 2023.

3.3.4.4 Referências trazidas da História da Arte

Autodidatas, ao mesmo tempo em que OSGEMEOS buscavam pela singularidade de seu estilo, também se dedicavam a leituras de livros de arte e ao aprendizado de técnicas artísticas (VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020).

Ao analisarmos suas obras, constatamos que, independentemente do suporte, em muitas delas, há referências à história da arte (por exemplo, aos aspectos do Surrealismo, em Tritrez; ao Realismo, nas intervenções urbanas imagéticas ilegais, de conotação crítica, entre outras¹⁹⁴). Este fato pode ser decorrente do estudo realizado pelos artistas como meio de aprofundar sua arte, aprimorar suas técnicas e criar seu próprio universo.

¹⁹³ Esta descrição está de acordo com as informações disponíveis no *site* da Christie's: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5772528>. Acesso em: jun. 2023).

¹⁹⁴ Nos detivemos aqui em algumas referências da história da arte que sugerimos e apontamos com base nas obras analisadas neste tópico.

Ribeiro (2009) afirmou que os irmãos “aludem a universos em que convivem um peixe saído da pintura de Bosch, bonecos do carnaval de Recife, ex-votos, o grito de Munch, o circo mambembe, o casal em pose para o fotógrafo e o passante da rua. Mesclam universos reais e imaginários, da tradição popular e da arte” (RIBEIRO. In: SILVA, 2009, n.p.).

Nesse contexto, analisamos o mural d’OSGEMEOS, *Sem título*, realizado na fachada do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM SP (Figura 52). A obra permite várias leituras e apresenta elementos frequentes nos trabalhos da dupla, mencionados anteriormente. Por isso, nos ativemos às conexões entre ela e alguns elementos provenientes da história da arte.

Figura 52: OSGEMEOS. *Sem título*. Mural realizado na fachada do MAM SP, Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil, 2010



© fotografia: Carolina Rezende.

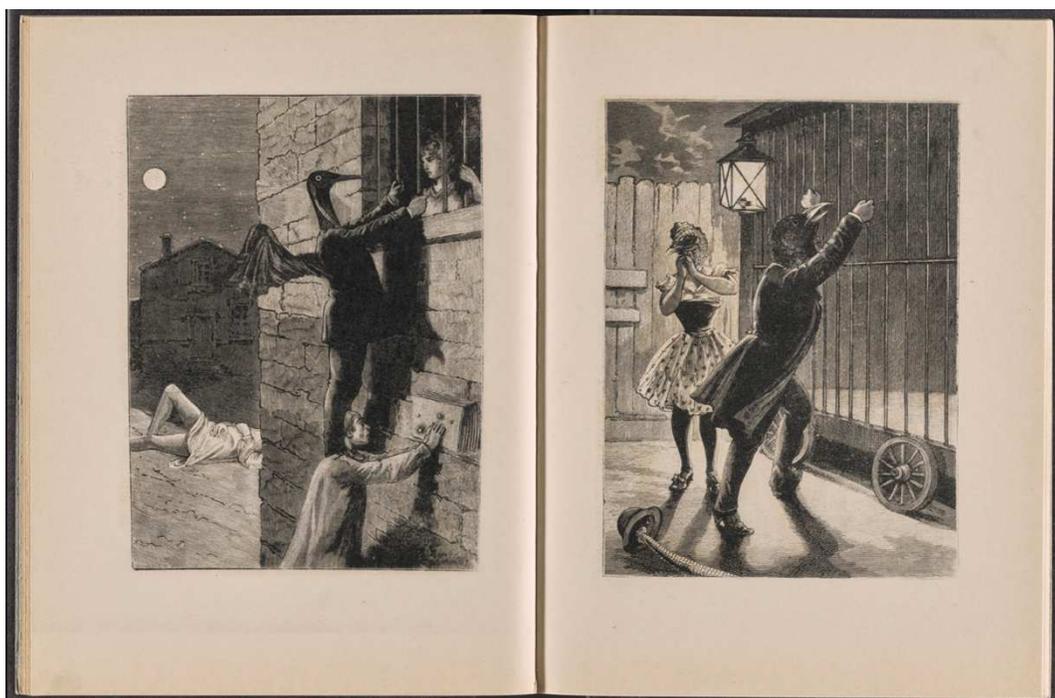
Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 8 ago. 2018.

Da obra, rica em detalhes, florescem personagens fantásticos que juntos parecem confluir narrativas e contar histórias. O céu lilás, em um degradê sutil, une-se à água na cor laranja. O barco a remo (no lado esquerdo da imagem) está na iminência de despencar de uma das quedas d’água presentes na cena. Ele é tripulado por um ser amarelo, metade homem metade animal, que apresenta um peixe de cada lado de sua cabeça, podendo lembrar proeminentes chifres de boi. Além deste, outros casos de antropozoomorfismo podem ser observados na obra.

A presença de seres híbridos e de seus respectivos traços esboçam a identificação formal de alguns personagens com a de outros criados ao longo da história da arte. Por exemplo, a imagem

do ser metade pássaro, metade homem, na parte central do mural, remete aos híbridos de pássaro e humano recorrentes nos trabalhos do artista alemão Max Ernst¹⁹⁵ (1891-1976) (Figura 53).

Figura 53: Max Ernst. Partes do volume IV [de cinco]: *Oedipe* (Édipo) do romance-colagem *Une Semaine de bonté* (Uma semana de bondade), 1933-1934, publicado em 1934. Exemplos de híbridos entre pássaro e homem que habitam obras de Ernst



Fonte: MoMA. Disponível em:

https://www.moma.org/collection/works/91836?association=illustratedbooks&page=1&parent_id=25930&sov_refer=association. Acesso em: out. 2023.

No mural, perto de tal personagem, outra figura, esta em tons rosa e trajando uma saia armada azul, apresenta a face coberta e assume o formato de um cubo. Ela pode nos lembrar parte de outro híbrido de Ernst: o personagem com corpo em forma de barril e mãos humanas presente no trabalho *Ubu Imperator* (1923), em que o artista explorou temas como o inconsciente e o sonho (Figura 54). No entanto, o personagem d'OSGEMEOS aparece alado e a cobertura na face deste pode remeter à balaclava utilizada por alguns praticantes de *graffiti* para cobrir os rostos. A parte inferior do corpo pode estar relacionada a outras construções, estando, portanto, atrelada às características dos trabalhos da dupla assim como à atualidade.

¹⁹⁵ Max Ernst (1891-1976) foi membro do movimento Dadá e, depois, do Surrealismo.

Figura 54: Max Ernst. *Ubu Imperator*, 1923



Técnica: óleo sobre tela.
Dimensões: 81 x 65 cm¹⁹⁶

© imagem: Adagp, Paris. Crédito fotográfico: Audrey Laurans - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.
Fonte: *Centre Pompidou*. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/3Y3gdIY>. Acesso em: out. 2023.

Quanto à forma, notamos também a aproximação de alguns personagens d’OSGEMEOS com aqueles criados pelo pintor holandês Hieronymus Bosch (c. 1450-1516), permitindo-nos associar o personagem fantástico voador, de cor violeta, que carrega uma figura amarela, presente no mural, com o peixe voador de Bosch, que carrega um casal (no tríptico *Tentações de Santo Antão*, c. 1500) (Figura 55). Ademais, no mural, os híbridos entre peixes e homens nos possibilitam conectá-los com os seres híbridos de Bosch, que parecem engolir humanos (tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas*, 1490-1500). Todavia, ao contrário das figuras aterrorizantes de Bosch, os personagens d’OSGEMEOS estão inseridos numa atmosfera positiva de magia, lúdica.

¹⁹⁶ Com base nas informações do *Centre Pompidou*. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/3Y3gdIY>. Acesso em: out. 2023.

Assim, é importante reiterar que tais proximidades aqui levantadas limitam-se a aspectos formais entre os trabalhos, uma vez que diferem, notadamente, quanto à natureza, análise e tempo. Pensar o contrário seria temerário, podendo incidir em entendimentos enganosos.

Figura 55: Hieronymus Bosch. *Tentações de Santo Antão* (tríptico), c. 1500



Técnica: Óleo sobre madeira de carvalho.

Dimensões: 131,5 x 119 cm (painel central); 131,5 x 53 cm (painéis laterais)¹⁹⁷

Fonte: Wikipedia. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jeroen_Bosch_\(ca._1450-1516\)_-_De_verzoeking_van_de_heilige_Antonius_\(ca.1500\)_-_Lissabon_Museu_Nacional_de_Arte_Antiga_19-10-2010_16-21-31.jpg#/media/Ficheiro:Jheronimus_Bosch_001.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jeroen_Bosch_(ca._1450-1516)_-_De_verzoeking_van_de_heilige_Antonius_(ca.1500)_-_Lissabon_Museu_Nacional_de_Arte_Antiga_19-10-2010_16-21-31.jpg#/media/Ficheiro:Jheronimus_Bosch_001.jpg). Acesso em: out. 2023. Em domínio público.

Merece ser destacada a aproximação d'OSGEMEOS com o Surrealismo (FAAP, 2009, n.p.; ICA, 2012, n.p.; OSGEMEOS. In: CCBB RJ, 2022b), identificada a partir de elementos relacionados ao onírico e ao inconsciente, tal como aparecem em Tritrez.

Sobre os trabalhos da dupla e a questão da correlação com o surreal, Flamingo pontuou:

[...] o mesmo personagem nunca é pintado duas vezes. A riqueza de detalhes a partir dos quais essas figuras são construídas é o que lhes confere nuances e personalidade. Um detalhe dentro de outro detalhe que, por sua vez, ganha mais um mínimo detalhe: esse gesto cíclico e quase hipnotizante é algo herdado do surrealismo, da estética de artistas como René Magritte (1898-1967) e Salvador Dalí (1904-1989) (FLAMINGO. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 112).

¹⁹⁷ Descrita de acordo com as informações disponíveis no *site* do Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa, Portugal). Disponível em: <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-europeia/tentacoes-de-santo-antao>. Acesso em: out. 2023.

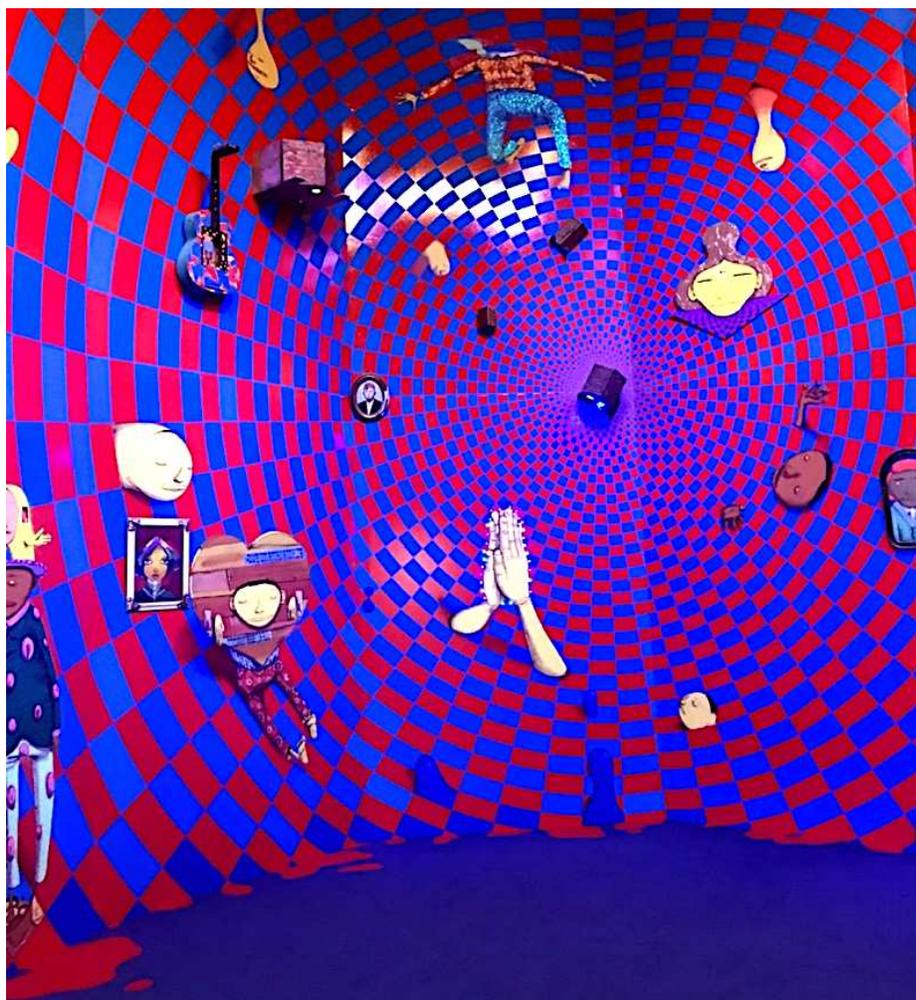
No mural do MAM SP (Figura 52), a face gigante da personagem feminina alocada no centro da obra está parcialmente submersa na água; o olho não submergido parece indicar que ela está adormecendo. Talvez, em seus sonhos, aquele mundo aconteça. Na frente da personagem, uma menina dorme sobre uma cadeira almofadada. Acima, o animal fantástico voador carrega um homem amarelo que toca música e sustenta na cabeça uma outra pessoa com as mãos em sinal de oração (ou talvez seja um oratório). Cabeças misturam-se ao híbrido de sapo e humano; seres antropozoomórficos (metade homem metade animal) estão por várias partes do trabalho; o palhaço de braços abertos sustenta na cabeça um chapéu em formato de igreja e flutua sobre um objeto acima da cachoeira; ao lado dele, o barco está próximo a despencar numa íngreme queda d'água, mas o personagem que o tripula parece não se importar; mulheres atraentes também estão na cena e uma água-viva cor de rosa, na qual a mulher é representada como se fossem seus tentáculos, movimenta-se com delicadeza.

Nesta atmosfera fantástica, que transpassa o mural, afloram características surreais, que os artistas já acenaram que estão conectadas com seu inconsciente (OSGEMEOS. In: CCBB RJ, 2022b) e com seus sonhos (SILVA, 2009; KAISER, 2013). Elas interligam o inconsciente, os sonhos e a fantasia.

3.3.4.5 Elementos geométricos

Elementos geométricos também estão presentes em várias obras d'OSGEMEOS e podem ser associados à *op art*. Eles causam ilusão de ótica e sensação de movimento e, em alguns casos, podem provocar a sensação de abalo sensorial, desconcerto. Como exemplo, podemos mencionar a obra *Vertigem*, 2010 (Figura 56), que, inclusive, recebeu o mesmo nome da exposição itinerante que viajou o Brasil entre os anos 2008 e 2010.

Figura 56: OSGEMEOS. Vista parcial da obra *Vertigem*, 2010. Exposição *OSGEMEOS: Segredos*, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021



Materiais e técnicas: tinta *spray*, lantejola, colagem, bem como lâmpada sobre madeira.

Dimensões: Nove painéis de 270 x 185 cm e nove painéis de 275x185 cm¹⁹⁸

© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 16 jan. 2021.

3.4 LINHA DO TEMPO DAS CRIAÇÕES D'OSGEMEOS

A análise das obras d'OSGEMEOS nos permitiu constatar que, ao longo dos anos, houve uma evolução das formas apresentadas pelos artistas desde as primeiras intervenções nas paredes, a partir de 1987, relacionadas ao *graffiti*, até a primeira década de 2000, quando o estilo de seus

¹⁹⁸ Descrição da obra feita com base no catálogo da exposição *OSGEMEOS: Segredos* (VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 104).

característicos personagens se cristalizou para bem próximo do que observamos atualmente. Nesse sentido, foi possível realizar uma linha do tempo, visando apresentar as transformações de suas produções, que repercutiram na criação de um estilo facilmente identificado.

Do final dos anos 1980, especificamente a partir de 1987, até o início da década seguinte, apuramos a realização de pinturas na própria residência familiar dos artistas, vinculadas ao *graffiti New York Style (throw-up e piece)*. Na criação de suas *pieces*, é notável a influência dos desenhos atrelados ao hip-hop, realizados por praticantes do *graffiti* internacional, como por Koze, Andy Seize, Doze Green, Barry McGee etc., além do brasileiro Speto. Aliás, com Speto, OSGEMEOS mantinham um relacionamento próximo, o que fomentou na dupla o desejo de encontrar um estilo singular. Nesse primeiro momento, notamos que OSGEMEOS costumavam empregar cores mais sóbrias. O famoso amarelo que, posteriormente, viria marcar o estilo próprio da dupla, naquele momento, ainda não estava em evidência em suas criações, apesar de aparecer em algumas de suas obras. Nessa fase inicial dos irmãos, destacamos o uso do azul (mas não apenas) (Figura 57).

Figura 57: OSGEMEOS. *Graffiti azul*, 1991, Vila Gustavo, São Paulo



© fotografia: Instagram OSGEMEOS.

Fonte: Instagram OSGEMEOS. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBixCc3ILII/>. Acesso em: jul. 2023.

Em 1993, o contato com Barry McGee incentivou OSGEMEOS a imergirem no aprimoramento do desenho e das técnicas de pintura. A análise de suas produções à época permite constatar a presença de personagens inspirados no hip-hop, bem como o surgimento de um “mundo fantástico”. Os personagens eram representados em cores marrom e ocre, ou seja, talvez já

estivessem no caminho para o amarelo. Os traços ainda não eram aqueles que se tornariam característicos da dupla de artistas (Figuras 58 e 59).

Figura 58: OSGEMEOS e Barry McGee. Obra realizada no túnel situado no final da Avenida Paulista, São Paulo, c. 1993, com personagem da dupla inspirado no hip-hop nova-iorquino



© fotografia: a original estava presente na exposição *OSGEMEOS: nossos segredos*, CCBB Belo Horizonte, vinda da coleção do artista Onesto. O registro fotográfico acima foi feito por Carolina Rezende na citada exibição¹⁹⁹.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 18 maio 2023.

Figura 59: OSGEMEOS. *Graffiti piece* realizado na Ferrovia Paulista S.A. (FEPASA), Brasil, década de 1990



© fotografia: a original foi apresentada por OSGEMEOS na exposição *OSGEMEOS: nossos segredos*, CCBB Belo Horizonte. O registro fotográfico acima foi realizado por Carolina Rezende na citada exibição²⁰⁰.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 19 maio 2023.

A partir de 1995, é possível observar nas obras d'OSGEMEOS a presença de personagens amarelos, contornados por vermelho (Figuras 61 e 62). Mas a cor ocre (Figuras 60, 61, 62, 63, 64 e 65) manteve-se frequente nas obras da dupla, de modos variados, com leve alteração na tonalidade, durante a década de 1990.

¹⁹⁹ Por se tratar de uma fotografia de um outro registro fotográfico, ela foi editada para melhor visualização dos detalhes.

²⁰⁰ Por se tratar de uma fotografia de um outro registro fotográfico, ela foi editada para melhor visualização dos detalhes.

Segundo Otávio Pandolfo (PANDOLFO, O. In: KAISER, 2013), o amarelo tem conotações ligadas à luz do sol emitida ao entardecer, bem como à espiritualidade e ao misticismo (OSGEMEOS. In: BOGOJEV, 2018). A cor amarela ainda permitiria que a autoria do trabalho fosse reconhecível mesmo visto de longe, conforme mencionaram os artistas (OSGEMEOS. In: OS GÊMEOS, 2000) e também contrastaria com o cinza associado à cidade de São Paulo:

São Paulo é muito cinza. Mas a gente não queria, não conseguia ver a cidade desse jeito. O amarelo veio dessa época em que a gente estudava na casa da mãe. A gente gostava de desenhar principalmente no fim da tarde, quando o céu ficava laranja. O amarelo é uma tentativa de reproduzir essa luz que entrava pela janela (PANDOLFO, O. In: KAISER, 2013, n.p.).

Gustavo Pandolfo ressaltou: “Desmembramos o laranja em amarelo e vermelho, que também é muito presente no nosso trabalho. O contorno dos nossos desenhos não é preto, é vermelho bem escuro” (PANDOLFO, G. In: KAISER, 2013, n.p.).

Figura 60: OSGEMEOS. *Blackbook* e estudos, os primórdios dos personagens amarelos, anos 1990



© fotografia: Carolina Rezende²⁰¹.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 18 maio 2023.

²⁰¹ Registro efetuado na mostra *OSGEMEOS: nossos segredos*, CCBB Belo Horizonte.

Figura 61: OSGEMEOS. *O intervalo do sonho*, 1995



Técnica e materiais: acrílica sobre tela, colagem, caneca e vidro.

© fotografia: Carolina Rezende²⁰².

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 18 maio 2023.

Figura 62: OSGEMEOS. *Graffiti piece* com personagem amarelo e influência do folclore, São Paulo, 1999²⁰³



© fotografia: OSGEMEOS e Art Crimes.

Fonte: Art Crimes. Disponível em: <https://www.graffiti.org/osgemeos/p2/roof2gemeos.jpg>. Acesso em: ago. 2023.

²⁰² Registro efetuado na mostra *OSGEMEOS: nossos segredos*, CCBB Belo Horizonte.

²⁰³ Informações de acordo com o site Art Crimes: https://www.graffiti.org/osgemeos/osgemeos_2.html. Acesso em: ago. 2023.

Figura 63: OSGEMEOS. *Sem título*, 1995



Técnica: óleo sobre lona

© fotografia: Carolina Rezende²⁰⁴.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 18 maio 2023.

Figura 64: OSGEMEOS. Mural do universo Tritrez, personagem na cor ocre, São Paulo, 1999



© fotografia: Instagram OSGEMEOS.

Fonte: Instagram OSGEMEOS. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CM4xsIilXEm/>. Acesso em: ago. 2023.

²⁰⁴ Imagem realizada na exposição *OSGEMEOS: nossos segredos*, CCBB Belo Horizonte.

Os personagens eram elaborados em formas cilíndricas (Figuras 60²⁰⁵, 61, 62 e 64) e, em geral, a cabeça assumia características alongadas. Alguns deles apresentavam queixos pontiagudos (Figuras 60²⁰⁶, 61 e 63).

Contudo, nesse período, notamos a permanência da experimentação de formas e cores. Um exemplo é a pintura *Sem título* (Figura 63), que talvez possa remeter, mesmo remotamente, à procura do estilo próprio almejado pelos irmãos. Analisando-a, é possível constatar alguma similaridade com os personagens de formato cilíndrico, cuja evolução alcançou as típicas formas atuais.

No mesmo período, quanto aos desenhos dos personagens, havia uma contínua exploração de traços. Observamos que os formatos das figuras costumavam variar até que o momento em que o estilo característico da dupla passou a ser cristalizado. Notamos que, em 1999²⁰⁷, em algumas criações, as formas e os detalhes já eram parecidos com os que observamos atualmente, como, por exemplo, os formatos dos corpos e do nariz dos personagens (Figura 66).

Figura 65: OSGEMEOS. Parte de mural realizado em São Paulo, 1999²⁰⁸



© fotografia: OSGEMEOS e Art Crimes.

Fonte: Art Crimes. Disponível em: <https://www.graffiti.org/osgemeos/p5/seadetail1.jpg>. Acesso em: ago. 2023.

²⁰⁵ Canto superior esquerdo.

²⁰⁶ Canto superior direito.

²⁰⁷ Com base em registros fotográficos analisados, notadamente os oriundos de exposições e do *Site* Art Crimes, para citar alguns.

²⁰⁸ Selecionamos apenas a parte de OSGEMEOS; o mural na íntegra contou com a colaboração também dos artistas Loomit, Vitché e Speto, e está disponível para consulta em: https://www.graffiti.org/osgemeos/osgemeos_5.html. Acesso em: ago. 2023. Fonte: *Site* Art Crimes.

Figura 66: Um dos primeiros murais criados por OSGEMEOS em Munique, Alemanha, 1999²⁰⁹



© fotografia: Instagram OSGEMEOS.

Fonte: Instagram OSGEMEOS. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CV2VM2bruZ2/?img_index=1. Acesso em: ago. 2023.

Na primeira década dos anos 2000, os personagens amarelos, de braços e pernas finas consolidaram-se (Figura 67), assim como as experimentações sobre Tritrez, oriundas dos anos anteriores. Estas os conduziram a um universo paralelo expandido ainda mais em detalhes, paisagens e personagens. Notamos também o aumento da presença de personagens femininas (Figura 68), com traços delicados (Figura 69). O viés da espiritualidade passou a ser abordado de maneira mais recorrente. A dimensão do fantástico também se expandiu nas obras dos irmãos, podendo se traduzir em imagens esteticamente agradáveis aos olhos do público (Figura 70).

²⁰⁹ Data informada pelos irmãos no Instagram da dupla. Outra imagem, com detalhes do nariz e rosto de personagem pode ser acessada aqui: https://www.instagram.com/p/CV2VM2bruZ2/?img_index=2. Fonte: Instagram OSGEMEOS. Acesso em: ago. 2023.

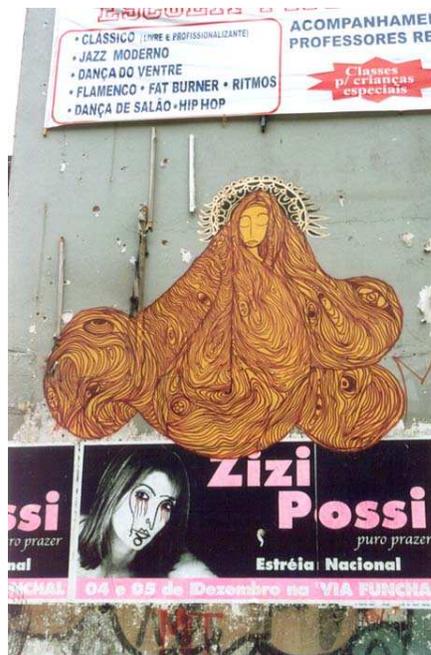
Figura 67: OSGEMEOS. [*Sem título*], Cambuci, São Paulo, c. 2000²¹⁰



© fotografia: Instagram OSGEMEOS.

Fonte: Instagram OSGEMEOS. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cf2emsEr4Oe/?hl=en>. Acesso em: ago. 2023.

Figura 68: OSGEMEOS. [*Sem título*], 2000²¹¹



© fotografia: OSGEMEOS e Art Crimes.

Fonte: Art Crimes. Disponível em: <https://www.graffiti.org/osgemeos/p3/charalagemeos.jpg>. Acesso em: ago. 2023.

²¹⁰ Data mencionada no *site* Art Crimes.

²¹¹ Data mencionada no *site* Art Crimes.

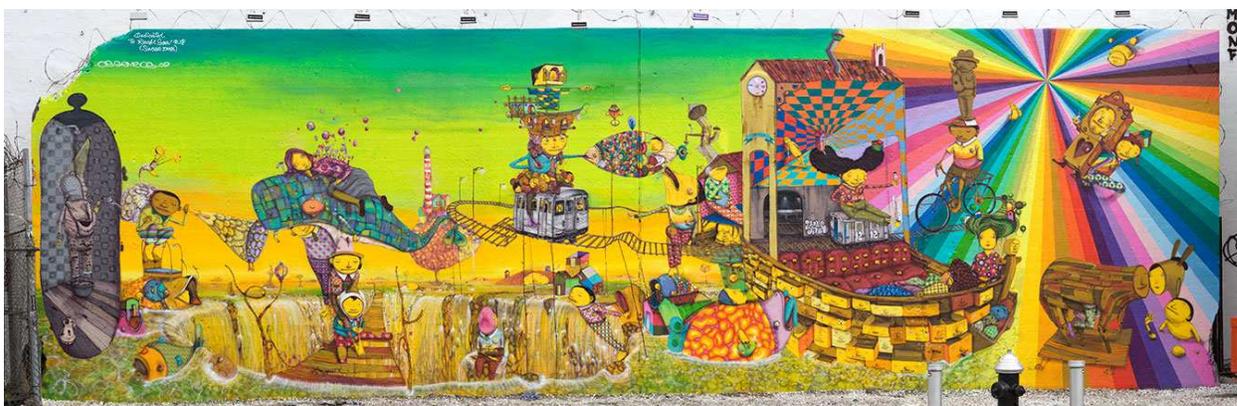
Figura 69: OSGEMEOS. Detalhe de mural em Coney Island, Nova Iorque, Estados Unidos, c. 2005²¹²



© fotografia: Instagram OSGEMEOS.

Fonte: Instagram OSGEMEOS. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CfmL1ssLOm/?hl=en>. Acesso em: ago. 2023.

Figura 70: OSGEMEOS. Mural em Nova Iorque, Estados Unidos, 2009-2010²¹³



© fotografia: OSGEMEOS.

Fonte: OSGEMEOS. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/mural-criado-por-osgemeos-em-nova-york-e-reapresentado/>. Acesso em: ago. 2023.

²¹² Data mencionada no Instagram d'OSGEMEOS.

²¹³ Data mencionada no Instagram d'OSGEMEOS.

3.5 LEGITIMAÇÃO E CONSAGRAÇÃO

O percurso histórico traçado permitiu constatar que o desenho se instaurou como o ponto inicial para a apreensão das linguagens artísticas d’OSGEMEOS. Em 1987, eles começaram a realizar *graffiti* nas ruas; na década seguinte, expandiram o caminho de criação, que passou a abarcar também esculturas; e, no início dos anos 2000, movimentaram-se para o interior do circuito da arte.

Chaimovich, ao pontuar sobre a entrada d’OSGEMEOS nas instituições de arte contemporânea, traçou um paralelo com o realismo:

A obra plástica d’OSGEMEOS saltou dos muros urbanos para o restrito circuito das instituições de arte contemporânea ao redor do mundo, desde exclusivas galerias até seletos museus. Essa trajetória, percorrida nos últimos quinze anos, indica a sobrevivência do realismo: uma produção que figura elementos do mundo do trabalhador, subitamente expandida para formatos característicos da alta cultura, invade os salões burgueses subvertendo critérios de gosto e de decoro (CHAIMOVICH. In: SILVA, 2009, n.p.).

3.5.1 O Trespasar: da Arte Urbana para os Espaços Tradicionais da Arte

As intervenções urbanas d’OSGEMEOS nas ruas da cidade de São Paulo os levaram ao encontro de Barry McGee, artista estadunidense ligado ao cenário do *graffiti* (conhecido como *Twist*), que estava em São Paulo para uma residência artística, chegando a pintar nas ruas paulistanas. McGee, ao se deparar com uma das criações d’OSGEMEOS, entrou em contato com os artistas pelo número de telefone indicado na obra. Esse encontro foi crucial para a futura inserção dos irmãos no circuito da arte. A partir de então, OSGEMEOS conectaram-se com o ambiente internacional do *graffiti* e da arte urbana, o que os conduziu para posterior entrada no mundo da arte. Sobre a influência de McGee na carreira d’OSGEMEOS, Otávio Pandolfo afirmou:

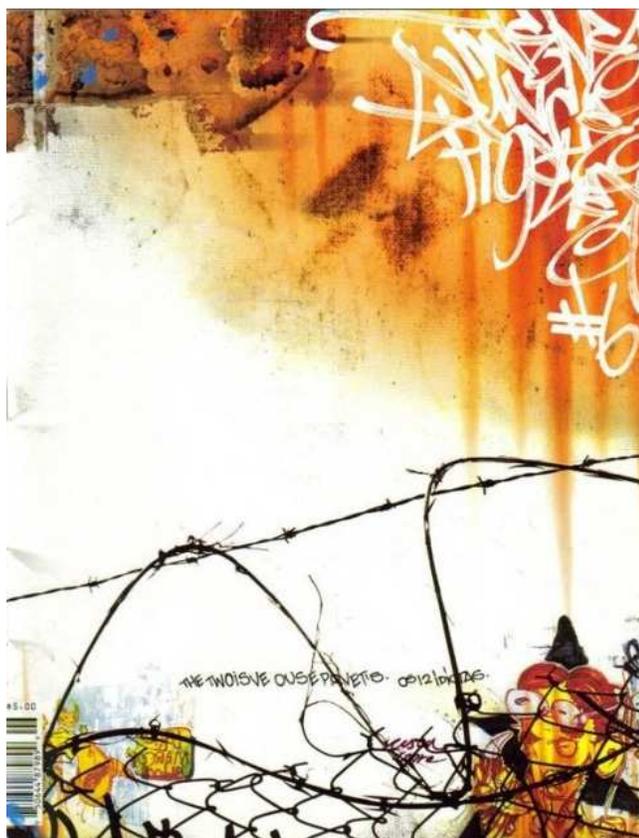
Na verdade, foi graças ao Barry McGee. Ele veio pra cá em 1993 [p. 67], viu nosso trabalho, foi embora para São Francisco e falou “Vocês têm que conhecer o trabalho desses dois lá do Brasil, são dois irmãos gêmeos que pintam igual”, e aí tiveram algumas pessoas e galerias que se interessaram em nos conhecer ou pelo menos ficaram com os nossos nomes na cabeça.

Uma dessas pessoas foi um rapaz de Nova York, Allen Benedikt (1972), que publicava uma revista chamada *12oz Prophet*, que circulava no meio de arte e do grafite [hoje ela é apenas virtual]. Barry mostrou nosso trabalho e ele quis vir ao Brasil fazer uma entrevista conosco. Ele ficou um mês aqui, entendendo o que é São Paulo, como é pintar na cidade, como é descobrir a cidade por meio da arte. Ficou conosco e fez uma matéria grande na

revista e, a partir dela, é que as pessoas da área realmente passaram a conhecer o país, entendendo que “no Brasil também tem grafite”. Até então, ninguém sabia de nada do que acontecia na América do Sul. Graças à revista, muita gente passou a conhecer a cena brasileira (PANDOLFO, O. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 66).

Em 1998, a 6ª edição da *12oz. Prophet Magazine*, publicou uma matéria de destaque sobre OSGEMEOS e, na capa e na contracapa, estampou trabalhos desses artistas. A revista, direcionada, notadamente, à esfera do *graffiti* e da arte urbana, apresentou a dupla brasileira internacionalmente (Figura 71). A publicação destacou a cultura urbana paulistana, a ampla e diferente cena do *graffiti*, a hospitalidade da população, bem como os problemas sociais existentes nas ruas paulistanas, no final dos anos 1990. A matéria mencionou a pobreza, a fome e o uso de substâncias alucinógenas por garotos, vulneráveis socialmente, nas ruas, bem como pontuou que, nos Estados Unidos, o Brasil era associado à criminalidade (BENEDIKT, 1998).

Figura 71: OSGEMEOS. Obra na capa da *12oz. Prophet Magazine*, 6ª edição, 1998



© fotografia: Jornal Folha de S. Paulo.

Fonte: Jornal Folha de S. Paulo. Disponível em: <https://darua.blogfolha.uol.com.br/2012/10/24/12-oz-prophet-brazil/>. Acesso em: mar. 2023.

A repercussão das práticas d'OSGEMEOS em função da publicação da *12oz. Prophet Magazine* atraiu os alemães Loomit e Peter Michalski, ligados à cena do *graffiti*. Em 1999, eles vieram para São Paulo para conhecer os irmãos e para realizar intervenções na cidade. Posteriormente, os dois artistas e Astrid Weindl convidaram OSGEMEOS para pintarem na Alemanha. Loomit e Peter Michalski destacaram a habilidade e a inovação na forma como os irmãos criavam no ambiente urbano, especialmente, o fato de eles usarem materiais adaptados para tais produções, ao contrário do que ocorria em países como a Alemanha, onde o costume era usar produtos específicos para tais intervenções. Segundo Otávio Pandolfo:

Não levamos muito em consideração esse convite, pois isso tudo era muito distante de nós! Quando o Loomit nos ligou convidando oficialmente para irmos a Alemanha visitá-lo, não entendemos nada. Ficamos muito surpresos e muito felizes. Quando chegamos lá, levamos essas tintas daqui porque não sabíamos o que íamos encontrar, tanto que o primeiro mural que fizemos na Alemanha foi com tinta brasileira e tinta amarela de piso. Levamos até látex, de parede! Ele nos convidou para ir nesse evento em Munique e fizemos esse mural. Foi nesse evento que as portas se abriram para o mundo inteiro (PANDOLFO, O. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 68).

Em Munique, em 1999, OSGEMEOS participaram de um evento internacional ligado a intervenções urbanas, o *ISART*²¹⁴. O primeiro mural d'OSGEMEOS na Europa foi feito em Munique, com Loomit (Figura 72), e dali seguiram viagem para pintar em outras cidades europeias, a partir de convites feitos por integrantes das cenas do *graffiti* e da arte urbana. As criações dos irmãos pelo continente europeu foram o trampolim para a dupla ingressar no mundo das exposições. Aliás, a primeira exposição internacional foi uma coletiva realizada na Alemanha.

Em 2000, OSGEMEOS realizaram, também na Alemanha, em Hildesheim, um mural com Loomit e Daniel Man (Figura 73).

²¹⁴ O ISART é um evento que vinha ocorrendo desde 1996.

Figura 72: OSGEMEOS e Loomit, imagem de parte do primeiro mural realizado na Europa, em Munique, Alemanha, 1999



© fotografia: Instagram OSGEMEOS.

Fonte: Instagram OSGEMEOS. Disponível em:

<https://www.instagram.com/p/BhuyqPP11Ok/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: mar. 2023.

Figura 73: OSGEMEOS com Loomit e Daniel Man, próximos ao mural feito em conjunto, em Hildesheim, Alemanha, 2000



© fotografia: Página do Facebook OsGemeos.

Fonte: Página do Facebook OsGemeos. 2020. Disponível em:

<https://www.facebook.com/osgemeos/photos/a.213154548812199/2905247172936243/?type=3>. Acesso em: abr. 2023.

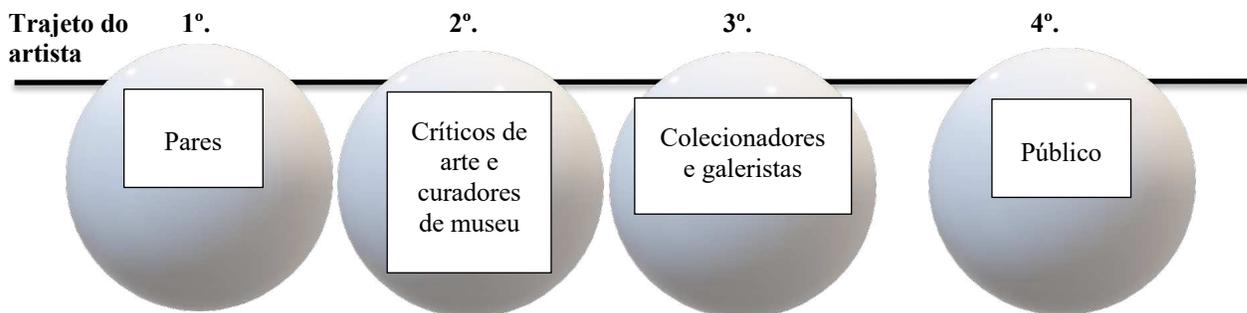
3.5.2 Os Caminhos em direção à Consagração Artística

Alan Bowness²¹⁵ (2005), ao analisar a questão do sucesso artístico na arte moderna, examinou as trajetórias percorridas por artistas até encontrarem a fama e formulou quatro círculos de reconhecimento, pelos quais os artistas transitaram, de forma contínua e acumulada, durante a sua jornada profissional. O atravessamento dos círculos obedeceu à seguinte ordem de reconhecimento: pares (outros artistas da época), críticos, *marchands* e colecionadores e, finalmente, público (BOWNESS. In: ROJZMAN, 2005):

As aquisições por parte dos museus públicos e privados, as compras dos colecionadores, as publicações dos críticos, a organização de exposições e as relações, pessoais em muitas ocasiões, que diretores, comissários, críticos e amadores estabelecem com artistas, são observados por Bowness com conhecimento de causa (ROJZMAN, 2005, p. 19, tradução nossa).²¹⁶

Heinich (2005), discordou de Bowness com relação à ordem dos segundo e terceiro círculos, no caso da arte moderna²¹⁷, e acenou que a arte contemporânea segue uma ordem similar àquela anteriormente apresentada por ele, acrescentando a categoria dos curadores de museu (no segundo círculo) e a dos galeristas (no terceiro círculo) (Figura 74).

Figura 74: Os círculos do reconhecimento na arte contemporânea



Fonte: Elaborada pela autora, com base em Heinich (2005), a partir de Bowness (1990).

²¹⁵ BOWNESS, Alan. **The condition of success: how the modern artist rises to fame**, 1990.

²¹⁶ Texto original em língua espanhola: “*Las adquisiciones por parte de los museos públicos y privados, las compras de los coleccionistas, las publicaciones de los críticos, la organización de exposiciones y las relaciones, personales en muchas ocasiones, que directores, comisarios, críticos y amateurs establecen con los artistas, son observados por Bowness con conocimiento de causa*” (ROJZMAN, 2005, p. 19).

²¹⁷ A autora com a discordância da ordem exata dos círculos de reconhecimento na arte moderna, apontou uma mudança na ordem do segundo e do terceiro círculos de Bowness, posicionando, no segundo, colecionadores e galeristas e, no terceiro, os críticos de arte e curadores de museu.

De acordo com a autora, havia a prevalência do âmbito público sobre o privado, “e, correlativamente, das formas de reconhecimento identitário – ser ou não ser considerado artista – sobre as formas de reconhecimento material – a cotação das obras no mercado” (HEINICH, 2005, p. 141).

Destacamos que há uma distância maior entre os três primeiros círculos (dos especialistas, conforme assinalou Heinich) e o último (do público). Heinich (2005) salientou também que, atualmente, para um artista ser considerado “grande”, em termos de sucesso na arte, é relevante sua presença “nas grandes instituições públicas: museus, bienais, exposições internacionais” (HEINICH, 2005, p. 142).

A análise de materiais concernentes a OSGEMEOS mostrou que os artistas galgaram todos os círculos de reconhecimento propostos por Bowness (1990) e atualizados por Heinich (2005).

O início da trajetória dos irmãos pelo interior dos espaços mais tradicionais da arte ocorreu após eles terem tensionado as barreiras que circundavam o mundo artístico, a partir do seu reconhecimento pelos próprios pares do mundo do *graffiti* e da arte urbana. O desempenho exitoso dos artistas, naquele contexto estrito e integrado a uma rede composta por outros pares, levou-os a circular fora do Brasil, notadamente na Europa, a partir de 1999, levando-os a participar ativamente de diversos eventos coletivos e de ações livres ligados ao *graffiti* e à arte urbana. Alguns exemplos são: ISART (1999), Urban Discipline (2000; 2001) e *Just writing my name* (2000), todos ocorridos na Alemanha.

Antes disso, apesar de os artistas terem apresentado trabalhos em ações coletivas em espaços institucionais artísticos de São Paulo, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS) (1993) e na Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) (1998), foram os diálogos com os não brasileiros e a circulação no continente europeu, primeiramente, que ampliaram o alcance dos irmãos fora do circuito da arte e, na sequência, dentro do mesmo.

Em 2000, OSGEMEOS exibiram, pela primeira vez, um trabalho em uma galeria de arte (situada na França) e, nos anos subsequentes, integraram outras coletivas em galerias europeias. Em 2003, participaram de mostras em galerias artísticas norte-americanas.

Também em 2000 e, posteriormente, em 2004, OSGEMEOS fizeram parte de exposições coletivas em instituições de arte na Alemanha e nos Estados Unidos, respectivamente. A participação em exposições ocorridas em museus de arte intensificou-se a partir de 2007.

De acordo com Freitas (FREITAS. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 174), “o trabalho dos irmãos começa a ser apresentado em exposições na Europa [em 2000]. Participam de mostras coletivas nas cidades de Munique, Bremen, Hildesheim, Hamburgo e Berlim, na Alemanha, e em uma exposição coletiva na França”.

Em 2001, OSGEMEOS, integrando o grupo Caminho Suave²¹⁸, participaram da edição comemorativa dos 50 anos da Bienal de São Paulo, intitulada *Rede de Tensão: Bienal 50 anos*. O grupo Caminho Suave estava inserido no âmbito do *design*, curado por Marili Brandão (BIENAL 50 ANOS, 2001). Tal edição da Bienal contou com curadorias nas áreas de artes visuais, arquitetura e *design*.

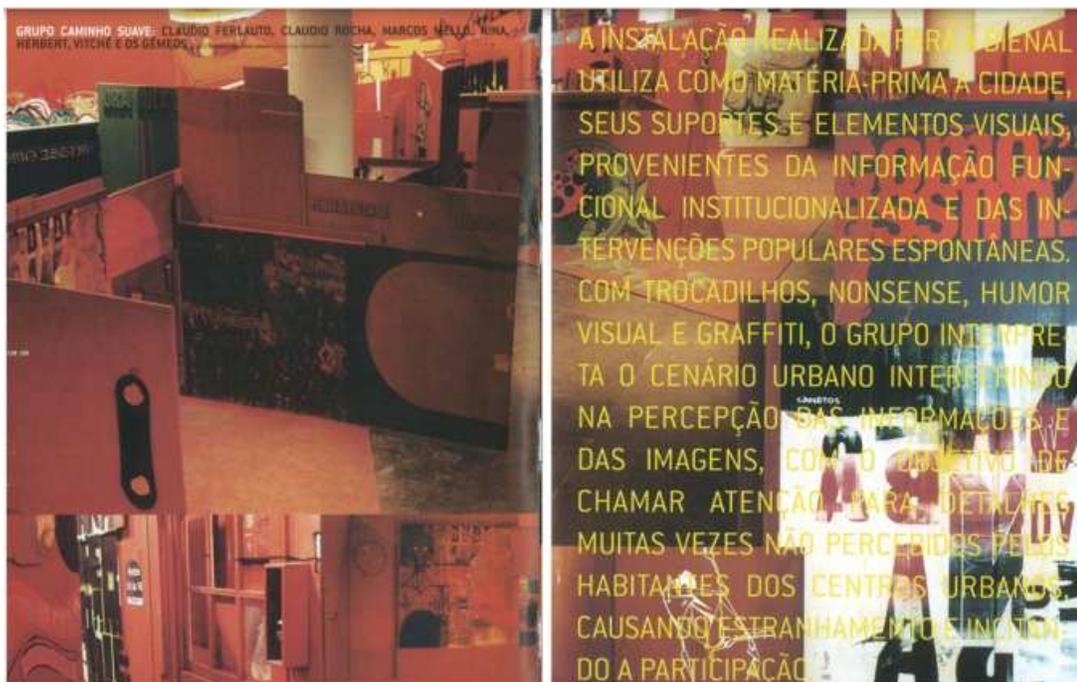
O tema daquela Bienal foi o dia a dia da cidade, tal qual se apresentava naquele momento, contudo, também se abria para o futuro. No texto do catálogo da mostra, Carlos Bratke, então presidente da Fundação Bienal de São Paulo, afirmou:

Mais do que realizar um simples ato de celebração, assumimos agora o desafio de promover um evento que, além do caráter retrospectivo, permitisse reafirmar os princípios e o caráter transformador da Bienal e, ao mesmo tempo, refletisse a postura de seu criador: a de olhar sempre à frente de seu tempo (BRATKE. In: BIENAL 50 ANOS, 2001, n.p.).

Assim sendo, o grupo efetuou uma instalação que teve a cidade como alicerce imagético e de materiais (Figuras 75 e 76). A obra apresentou elementos que remetiam às produções d’OSGEMEOS nas ruas, como se parte da instalação, que reconstruiu superfícies urbanas no espaço da Bienal, tivesse em suas “paredes” e “muros” as criações dos irmãos.

²¹⁸ Criado para a Bienal 50 anos e composto, na íntegra, pelos *designers* gráficos Claudio Ferlauto, Claudio Rocha e Marcos Mello, e pelos escritores de *graffiti* (citação da Bienal aqui reproduzida) Nina, Herbert, Vitché e OSGEMEOS (BIENAL 50 ANOS, 2001).

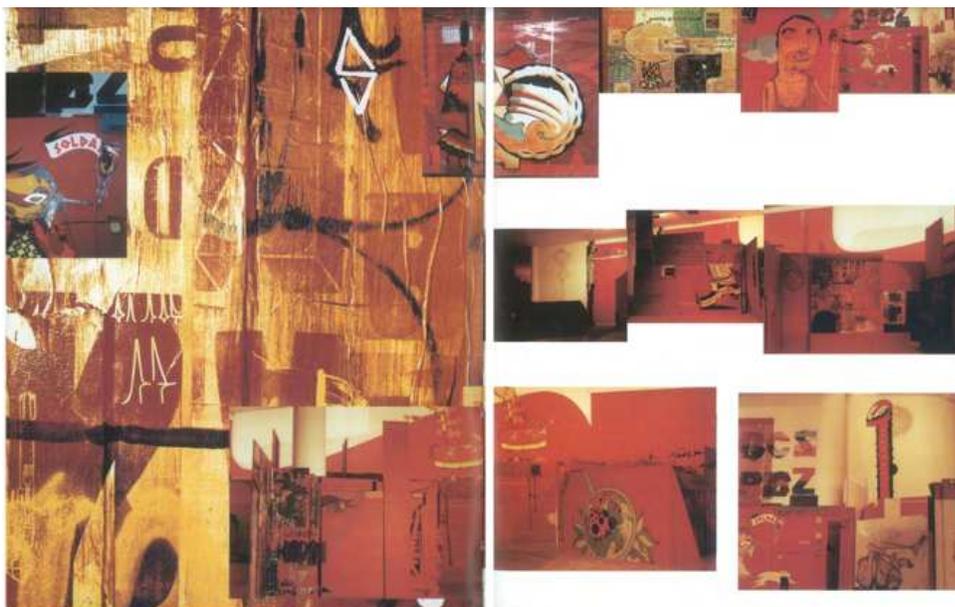
Figura 75: Partes do catálogo comemorativo dos 50 anos da Bienal São Paulo, 2001 (1)



© imagens: Fundação Bienal de São Paulo.

Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://bienal.org.br/biblioteca/bienal-50-anos-catalogo-2/>. Acesso em: abr. 2023.

Figura 76: Partes do catálogo comemorativo dos 50 anos da Bienal São Paulo, 2001 (2)



© imagens: Fundação Bienal de São Paulo.

Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://bienal.org.br/biblioteca/bienal-50-anos-catalogo-2/>. Acesso em: abr. 2023.

OSGEMEOS também participaram das seguintes bienais: 9ª Bienal de la Habana, em Havana, Cuba (2006); Kaunas Biennial, em Kaunas, Lithuania (2011); e Vancouver Biennale (2014), em Vancouver, Canadá. Além da Triennale di Milano, em Milão, Itália (2006); e da Prague Quadrennial, em Praga, República Tcheca (2011).

As resenhas em conceituadas revistas de arte também foram relevantes para o sucesso artístico atingido por OSGEMEOS. Resenhas e textos sobre suas exposições ou produções foram publicadas em revistas internacionais renomadas, tais como: *Artforum* (janeiro de 2007), *Art Flash* (novembro de 2016), *Art in America* (dezembro de 2016), *ArtReview* (outono/inverno de 2007 e novembro de 2014) e outras. Cabe ressaltar ainda a crítica publicada sobre eles no *The New York Times*, em agosto de 2009.

Tendo como base o estudo de Quemin²¹⁹, que analisou a fama e a consagração de estrelas da arte contemporânea por meio de *rankings* de classificação de artistas visuais “top”, buscamos resultados de desempenho d’OSGEMEOS em *rankings* de avaliação de artistas publicados pelas empresas Artprice, Artnet e Artfacts²²⁰.

O Artprice é um *ranking* econômico, como já mencionado, que mede o resultado de todos os leilões no âmbito mundial. Assim, para avaliar a força de mercado d’OSGEMEOS e eventual colecionismo daí repercutido, examinamos dois tipos de relatório anuais do Artprice: o relatório *The Art Market in_* e o relatório voltado, especificamente, para a arte contemporânea (cujos nomes podiam variar a cada ano). O recorte temporal procurou englobar toda a carreira dos artistas até 2022. Assim, as buscas foram empreendidas desde os mais antigos relatórios anuais do Artprice disponibilizados *online* pela empresa em seu *site* (ou seja, a publicação de 2002 do *The Art Market in_* e a publicação de 2007 do relatório relacionado à arte contemporânea) até os relatórios referentes ao ano de 2022.

Após analisar tais materiais, pudemos constatar que OSGEMEOS não apareceram em nenhum dos *rankings* concernentes ao relatório *The Market in_*. Todavia, nos relatórios anuais do Mercado de Arte Contemporânea do Artprice, a dupla é referenciada no *ranking* que abarca os Top 500 artistas contemporâneos²²¹, nas publicações de 2011 e de 2013 até 2021 (Tabela 3)

²¹⁹ No caso do estudo citado, Quemin tinha como propósito apurar o que os *rankings* de “artistas visuais top” no mundo diziam acerca da construção social do valor no interior do domínio da arte contemporânea (QUEMIN, 2017).

²²⁰ Deixamos de analisar o *ranking* Kunstkompass, especificamente o *Die Top 100*, notadamente, pela dificuldade do acesso ao material em diversos anos. A consulta deste *ranking* pode ser feita mediante acesso físico à revista alemã Capital.

²²¹ Lista que aponta os artistas mais caros do mundo.

(ARTPRICE, 2011; ARTPRICE, 2013; ARTPRICE, 2014; ARTPRICE, 2015; ARTPRICE, 2016; ARTPRICE, 2017b; ARTPRICE, 2018b; ARTPRICE, 2019; ARTPRICE, 2020b; ARTPRICE, 2021).

Tabela 3: Presença d'OSGEMEOS em *rankings* de classificação de artistas contemporâneos²²² do ARTPRICE e os respectivos valores de venda das obras em leilão

Ano (data de publicação)	Nome do relatório	Lista	Incluídos	Posição	Volume de negócios no leilão	Lotes vendidos	Top preço de martelo
2007 até 2010	Le Marché de L'Art Contemporain 2006/2007; Le Marché de L'Art Contemporain 2007/2008; Le Marché de L'Art Contemporain 2008/2009; Contemporary Art Market 2009/2010	The 500 Best Rated Current Artists; Top 500 Artprice 2007/2008; Top 500 Artprice 2008/2009; Top 500 Artprice 2009/2010	NÃO	–	–	–	–
2011 (1 Jul/2010 – 30 Jun/2011)	Contemporary Art Market 2010/2011	Top 500 Artprice 2010/2011	SIM	359	€231,180	5	€79,145
2012 (1 Jul/2011 – 30 Jun/2012)	Contemporary Art Market 2011/2012	Top 500 Artprice 2011/2012	NÃO	–	–	–	–
2013 (1 Jul/2012 – 30 Jun/2013)	Contemporary Art Market The artprice annual report 2013	Top 500 Contemporary artists	SIM	247	€471,784	11	€92,964
2014 (1 Jul. 2013 - 3 Jul. 2014)	Contemporary Art Market 2014 The artprice annual report	Top 500 Contemporary artists	SIM	280	€521,565	10	€87,885
2015 (jul. 2014 - Jun. 2015) Obs.: foram incluídas vendas dos dias 1 e 2 de jul. 2015	The Contemporary Art Market Report 2015	Top 500 Contemporary Artists 2014/2015	SIM	329	\$565 517	7	\$220,000
2016 (Jul. 2015 - Jun. 2016)	The Contemporary Art Market Report 2016	Top 500 Contemporary artists	SIM	183	\$865,346	11	\$162,500 *

²²² Artistas contemporâneos definidos como aqueles nascidos após 1945, para a metodologia do *ranking*.

Ano (data de publicação)	Nome do relatório	Lista	In- cluídos	Posi- ção	Volume de negócios no leilão	Lotes ven- didos	Top preço de martelo
2017 (Jul. 2016 - Jun. 2017)	The Contemporary Art Market worldwide	Top 500 Contemporary artists	SIM	302	\$402,364	5	\$310.000 **
2018 (Jul. 2017 - Jun. 2018)	The Contemporary Art Market report 2018	Top 500 Contemporary artists	SIM	323	\$444,281	9	\$132,355 *
2019 (Jul. 2018- Jun. 2019)	The Contemporary Art Market report in 2019	Top 500 Contemporary artists	SIM	433	\$314,965	6	\$106,250 *
2020 (1 Jan. 2000- 30 Jun. 2020)	Artprice report 20 Years of Contemporary Art Auction History	Top 1,000 Contemporary artists by auction revenue (2000 —2020)	SIM	422	\$5,191,606	82	\$310.000 ***
2021 (1st Jul. 2020- 30th Jun. 2021)	The Contemporary Art Market report in 2021	Top 500 Contemporary artists by auction revenue (2020/2021)	SIM	498	\$347,098	4	\$157,500 ***
2022 (1st Jul. 2021- 30th Jun. 2022)	The 2022 Ultra Contemporary Art Market Report	Top 50 Contemporary artists by auction turnover (2021/2022)	NÃO	–	–	–	–

Fonte: Elaborada pela autora, com base nos relatórios anuais do Artprice concernentes ao mercado de arte contemporânea.

Observação:

* Maior preço.

** Melhor resultado.

*** Top resultado no leilão.

Ressaltamos que, apesar de OSGEMEOS não constarem no relatório voltado ao mercado de arte contemporânea publicado em 2012, eles foram mencionados com destaque na publicação, na parte do texto que evidenciava a arte urbana, sobretudo a relação dos artistas ligados com o mercado da arte²²³. Com o subtítulo *A boom for Brazilian urban art?* (Um boom para a arte urbana brasileira? tradução nossa), o relatório pontuou a ascensão da dupla nas vendas públicas.

De acordo com a publicação, em 2007, OSGEMEOS despontaram nos leilões, com dois lotes levados à venda pela Phillips de Pury & Company, de Nova Iorque, e arrematados por valores superiores aos estimados (ARTPRICE, 2012). Em 2011, os preços das obras da dupla dispararam, com trabalhos arrematados por importe superior a €61.000, em fevereiro de 2011 (Phillips de Pury

²²³ Intitulado *Urban art: the next generation* (*Arte urbana: a nova geração*, tradução nossa).

& Company, Londres), e por quantia que superou €79.000 – cerca do dobro da estimativa inicial mais alta –, em março daquele mesmo ano (Christie’s, Nova Iorque). O texto media o que eles chamavam de “a nova geração da arte urbana” e OSGEMEOS foram posicionados em segundo lugar (apenas atrás de Banksy) no rol de artistas urbanos mais vendidos em leilões, à época, e também acenava que “o impulso dado por Os Gemeos à arte urbana brasileira abriu caminho para uma arte urbana baseada nas tradições nacionais, tanto em termos de temas como de formas”²²⁴ (ARTPRICE, 2012, p. 50, tradução nossa).

O relatório publicado em 2017, sobre o mercado de arte contemporânea, salientou o crescimento d’OSGEMEOS no mercado de arte (ARTPRICE, 2017a).

O relatório específico sobre arte contemporânea, publicado em 2022, não apresentou a lista dos Top 500 artistas contemporâneos, entretanto, apresentou o *ranking Top 50 contemporary artists by auction turnover*. OSGEMEOS não foram incluídos nesta na lista²²⁵ (ARTPRICE, 2022).

Para 2022, o *site* do Artprice disponibilizou alguns dados sobre OSGEMEOS: um volume de negócios (*turnover*) equivalente a €598K e a ocupação da 1.484ª posição no top 5.000 do *ranking* mundial de artistas mais vendidos em leilão (ARTPRICE, 2023).

Em ocasiões diferentes, consultamos o *ranking 300 Most Visited Artists*, do Artnet, que mede a visibilidade dos artistas. Como mencionado, cada um dos *rankings* publicados retroage há um período de seis meses. Assim, as consultas realizadas em julho de 2021 abrangeram o período de janeiro a junho de 2021 e as efetuadas em junho de 2022 abrangeram o período de dezembro de 2021 a maio de 2022. Nestes períodos analisados, OSGEMEOS não estiveram posicionados entre os 300 artistas mais visitados. Todavia, é importante ressaltar que esse *ranking* engloba artistas vivos e mortos de todos os tempos e que a lista foi elaborada a partir dos nomes de artistas mais buscados no *site* do Artnet, não sendo a visibilidade mediada por especialistas relacionados a instituições qualificadoras, o que acabou influenciando o resultado da classificação, sobrevivendo uma maior volatilidade.

²²⁴ Texto original em língua inglesa: “*The impetus given by Os Gemeos to Brazilian urban art has opened the way for a street art based on national traditions in terms of both themes and forms*” (ARTPRICE, 2012, p. 50).

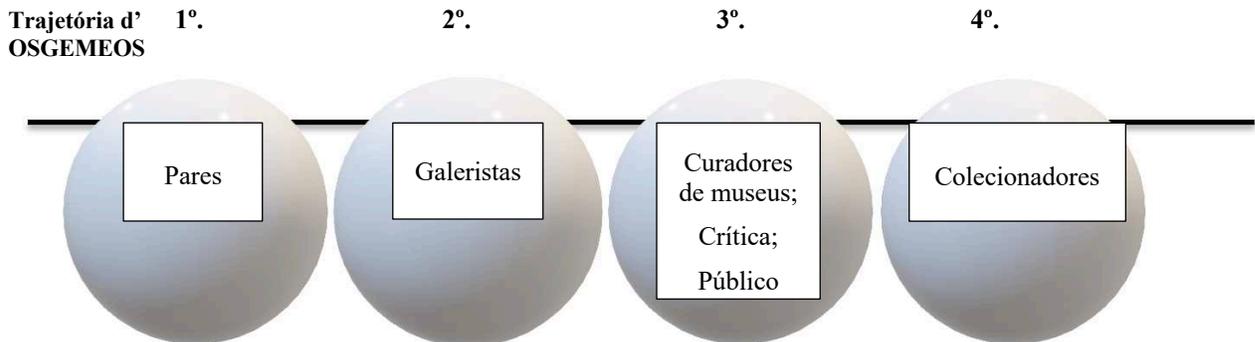
²²⁵ Apesar do *ranking* trazer cinco artistas ligados à arte urbana.

No que concerne ao Artfacts, que apresenta os 100 principais (*top*) artistas, com classificação apurada por sistema de pontos e mediada por especialistas, no momento da consulta, 12 de junho de 2022²²⁶, OSGEMEOS não apareceram no *Artist Ranking* (ARTFACTS, 2022).

Em 2021, de acordo com os dados de pesquisa obtidos no *site* do Artfacts²²⁷, OSGEMEOS apareciam entre os Top 100 artistas no Brasil e entre os Top 10.000 no mundo (ARTFACTS, 2021).

Assim sendo, reiteramos que a dupla percorreu todos os círculos de reconhecimento. Apesar de as primeiras exposições em galerias e instituições, sobretudo estrangeiras, terem ocorrido em períodos próximos, notamos uma maior ocorrência, num primeiro momento, de mostras em galerias. Portanto, dadas as especificidades do início de sua carreira (no *graffiti* e na arte urbana), propomos, no caso específico d’OSGEMEOS, uma alteração na sequência dos círculos de reconhecimento artístico, bem como uma diminuição do espaço entre o terceiro e o quarto círculos (Figura 77), a saber:

Figura 77: Círculos de reconhecimento artístico d’OSGEMEOS



Fonte: Elaborada pela autora, a partir de Heinich (2005).

3.6 EXPOSIÇÕES EM GALERIAS, MUSEUS E INSTITUIÇÕES DE ARTE

3.6.1 Exposições em Galerias de Arte

Observamos exposições coletivas d’OSGEMEOS em galerias de arte a partir da primeira metade dos anos 2000 e constatamos que a dupla participou de mostra na *Galerie Ecureuil*, em

²²⁶ O *ranking* é atualizado constantemente, por algoritmos. Apesar de procurarmos, no *site* do Artfacts, o mesmo *ranking* em períodos anteriores, não tivemos sucesso. Para dados mais detalhados é preciso assinar planos específicos.

²²⁷ As ferramentas para consulta disponibilizadas, pelo Artfacts, exigem assinatura para fins de apuração mais detalhada.

Niort, na França, em 2000; no ano seguinte, também na França, OSGEMEOS integraram a notória exibição sobre *graffiti* na *Galerie du Jour Agnes b.*, em Paris (FORTES D'ALOIA & GABRIEL, s.d.(b); LEHMANN MAUPIN, 2023), que apresentou 18 nomes da cena urbana de diferentes partes do mundo e recebeu um público expressivo e diversificado.

Em 2003, OSGEMEOS participaram da exposição coletiva *Break*, a primeira exposição dos irmãos nos Estados Unidos, em Los Angeles, na *New Image Art Gallery*, galeria ligada a artistas contemporâneos emergentes e em meio de carreira. Para esta exposição, OSGEMEOS criaram diversas obras, dentre elas um mural externo, em que despontava uma figura masculina amarela, de braços e pernas secas; e uma pintura em parede interna, na qual um personagem amarelo, com vestes que lembravam as de um *b-boy*, assumia o protagonismo, em um fundo cinza com elementos geométricos e letras que remetiam à pichação (Figura 78). Eles também criaram outras pinturas em variados suportes, esculturas e um elemento escultórico posicionado no interior de uma caixa de madeira pendurada na parede, como se fosse um quadro.

Figura 78: OSGEMEOS. Vista de alguns trabalhos na exposição *Break*, *New Image Art Gallery*, Los Angeles, Estados Unidos, em 2003



© fotografia: OSGEMEOS.

Fonte: OSGEMEOS. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/break-2/#!/4979>. Acesso em: abr. 2023.

Deste modo, é possível verificar um grau de inovação na forma como os irmãos desenvolviam e apresentavam seus trabalhos já no início da década de 2000.

Dentre as temáticas abordadas, observamos a presença de Tritrez (com o onírico) e da música, notadamente decorrente da ligação com o hip-hop; além de elementos brasileiros, como a festa junina, o Nordeste do país, a religiosidade e o futebol. Questões urgentes, sociais e de protesto foram sutilmente evocadas, por meio de personagens com rostos parcialmente cobertos imersos em uma atmosfera de magia.

Ainda em 2003, OSGEMEOS realizaram a primeira exposição individual, intitulada *Pavil*, que ocorreu na *Luggage Store Gallery*²²⁸, em São Francisco, Estados Unidos (Figuras 79 e 80). Segundo os irmãos, tratava-se de “uma organização sem fins lucrativos e foi uma das primeiras galerias a demonstrar interesse por artistas da cena do *graffiti*, *skate* e *surf*. A *Luggage Store Gallery* sediou não só a primeira exposição solo e norte-americana d’OSGEMEOS, como também a de outros grandes nomes, como Barry McGee e Margaret Kilgallen” (OSGEMEOS, s.d.(c), n.p.).

Figura 79: OSGEMEOS. Cenas da primeira exposição individual d’OSGEMEOS, *Pavil*, *Luggage Store Gallery*, São Francisco, Estados Unidos, em 2003 (1)



© imagens: *Luggage Store Gallery*.

Fonte: *Luggage Store Gallery*. Disponível em: <https://www.luggagestoregallerysf.org/2003/02/pavil-osgemeos/>. Acesso em: abr. 2023.

²²⁸ A *Luggage Store Gallery*, em São Francisco, foi fundada em 1987.

Figura 80: OSGEMEOS. Cenas da primeira exposição individual d'OSGEMEOS, *Pavil, Luggage Store Gallery*, São Francisco, Estados Unidos, em 2003 (2)



© imagens: *Luggage Store Gallery*.

Fonte: *Luggage Store Gallery*. Disponível em: <https://www.luggagestoregallerysf.org/2003/02/pavil-osgemeos/>. Acesso em: abr. 2023.

Nesta individual, verificamos que já estavam presentes materiais relevantes que permearam a carreira dos artistas, alguns deles, atualmente recorrentes, já despontavam naquele momento, tais como as lantejoulas, que compunham vestimentas de personagens, e as pequenas lâmpadas coloridas, que se mesclavam à obra pintada.

Tritrez, mula sem cabeça, festas juninas (com as bandeirinhas e os estalos de salão), Bumba meu boi, elementos regionais e religiosidade povoavam o detalhado universo das criações dos irmãos e irrompiam na mostra. Obras da dupla estavam fora e dentro da galeria, em muros externos, no piso do *rooftop*, em paredes internas, em instalação, em pinturas e em esculturas. Esculturas de diversos formatos integravam a exibição, como as que remetiam a bonecos.

Destacamos ainda a presença intensa de elementos oriundos da atmosfera urbana: o *graffiti New York Style* (nas modalidades *throw-up* e *piece*), o hip-hop, bem como a estética da pichação brasileira e do pixo paulistano que, nas partes internas e externas da galeria, entrelaçavam-se com as cenas de fantasia.

Em 2005, OSGEMEOS realizaram a exposição *Cavaleiro Marginal*, primeira individual em Nova Iorque, na galeria *Deitch Projects*, do conhecido *dealer* Jeffrey Deitch, notória por

realizar exposições que transformavam o seu espaço expositivo. A galeria, que operou de 1996 a 2010²²⁹, chegou a representar OSGEMEOS e apresentou-se como detentora de um olhar global para a cena artística, apoiadora de artistas ligados à *street culture*. Essa galeria também realizou projetos envolvendo diversos outros artistas urbanos, por exemplo, Barry McGee e Basquiat (em mostra que englobou o momento de transição do trabalho de Basquiat, das ruas para o estúdio), bem como representou o espólio de Keith Haring (DEITCH, s.d.).

A mostra d’OSGEMEOS na galeria *Deitch* ganhou destaque no *The New York Times*. Em uma breve resenha, o jornal apontou a atmosfera que inebriava a galeria a partir dos trabalhos dos artistas, onde espelhos, boneco gigante, céu amarelo, casa flutuante, barco, peixes e outros personagens se misturavam. O jornal também acenou que, apesar de não ser possível abstrair nenhum significado particular das obras, elas proporcionavam uma experiência arrebatadora (JOHNSON, 2005) (Figuras 81 e 82). A resenha também salientou a engenhosidade dos irmãos que “criaram um encantador, falso-inocente teatro mágico de uma instalação para sua primeira exposição em Nova Iorque”²³⁰ (JOHNSON, 2005, n.p., tradução nossa).

Figura 81: Vista parcial da exposição d’OSGEMEOS, intitulada *Cavaleiro Marginal*, *Deitch Projects*, Nova Iorque, Estados Unidos, em 2005



© imagem: *Deitch*.

Fonte: *Deitch*. 2005. Disponível em: <https://www.deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/cavaleiro-marginal>. Acesso em: abr. 2023.

²²⁹ Atualmente, Jeffrey Deitch possui galerias em Nova Iorque e em Los Angeles, nos Estados Unidos.

²³⁰ Texto original em língua inglesa: “[...] and they have created a sweet, faux-innocent magic theater of an installation for their first New York exhibition” (JOHNSON, 2005, n.p.).

Figura 82: OSGEMEOS. [*Sem título*], instalação na exposição *Cavaleiro Marginal*, *Deitch Projects*, Nova Iorque, Estados Unidos, 2005



© imagem: *Deitch*.

Fonte: *Deitch*. 2005. Disponível em: <https://www.deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/cavaleiro-marginal>. Acesso em: abr. 2023.

Nessa exposição, estiveram reunidos temáticas e elementos recorrentes nos trabalhos d'OSGEMEOS, por vezes amalgamados. Destacamos a unicidade decorrente de tais misturas, em que elementos e temáticas, como religiosidade e crítica a sintomas sociais, foram evocados em uma esfera onírica (e também mágica). Alguns exemplos eram: a figura feminina que segura uma criança no colo, numa possível alusão à Virgem Maria e ao Menino Jesus. Contudo, a personagem d'OSGEMEOS sustentava uma trouxa na cabeça e estava na proa de um barco, que carregava várias casas, talvez, em uma referência à migração, notadamente, aos movimentos migratórios que partiam da Região Nordeste do país (Figura 83).

Figura 83: OSGEMEOS. [Sem título]. Exposição *Cavaleiro Marginal*, Deitch Projects, Nova Iorque, Estados Unidos, 2005 (1)



© imagem: *Deitch*.

Fonte: *Deitch*. 2005. Disponível em: <https://www.deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/cavaleiro-marginal>. Acesso em: out. 2023.

Em outro exemplo, o personagem no centro da obra com a balaclava cobrindo parte da face e as letras lançadas ao fundo, fazia referência lúdica ao *graffiti* (e a pichação, no contexto brasileiro) (Figura 84).

Figura 84: OSGEMEOS. [Sem título]. Exposição *Cavaleiro Marginal*, Deitch Projects, Nova Iorque, Estados Unidos, 2005 (2)



© imagem: Site OSGEMEOS.

Fonte: OSGEMEOS. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/cavaleiro-marginal-2/#!/4707>. Acesso em: abr. 2023.

Por ocasião da mostra, Deitch (2005) afirmou que o trabalho d’OSGEMEOS ocorria em variados meios e ressaltou a aproximação inicial deles com o artista Barry McGee, gerando inspiração recíproca e contribuindo para que os irmãos expandissem suas criações para além dos suportes da cidade. Deitch (2005) também salientou que os artistas conquistaram notabilidade internacional a partir de suas criações na cidade de São Paulo.

É relevante observar o discurso da galeria sobre OSGEMEOS, num momento em que eles estavam relativamente começando a se apresentar com mais intensidade no circuito internacional da arte:

O processo particular d’Os Gemeos levou a um vernáculo único muito específico para São Paulo. A maioria dos trabalhos foi criada usando tinta látex, rolos e *spray* para os detalhes. Os artistas defenderam esse novo estilo e misturaram diferentes influências da rua para criar sua própria estética manifestamente reconhecível. [...]

Os Gemeos dividiram seu modo de pintar em dois, pintando juntos, e começaram e terminaram os trabalhos um do outro. As obras transmitiam sua visão do dia a dia, cenas simples que eram sensualmente ricas. [...] Eles foram influenciados pelo folclore e pelo povo do Brasil e criaram personagens que eram reflexos tanto dos costumes do país quanto da expansão urbana que imitava as contradições do mundo ao redor deles²³¹ (DEITCH, 2005, n.p., tradução nossa).

Podemos depreender daí o interesse da galeria em destacar a singularidade do trabalho d’OSGEMEOS, bem como em conectar as produções com elementos que entendiam como inerentes ao Brasil, como o folclore, o ambiente urbano, os cenários do cotidiano e a sensualidade.

Realçamos que entre 2000 e 2005, as apresentações dos trabalhos d’OSGEMEOS conectadas a espaços da arte realizaram-se, majoritariamente, no contexto internacional.

No Brasil, a primeira exposição individual d’OSGEMEOS ocorreu na Galeria Fortes Vilaça (atualmente denominada Fortes D’Aloia & Gabriel), em 2006, e a partir de então, esta galeria passou a representá-los. A exposição foi intitulada *O peixe que comia estrelas cadentes* (Figura 85). O entorno da galeria recebeu intervenção d’OSGEMEOS e a fachada foi modificada pelos artistas que a pintaram de modo a convertê-la em uma grande cabeça:

[...] convidando o público a adentrar o mundo imaginário da dupla. O fantástico estava presente em todas as obras – telas, esculturas e uma enorme instalação atraía o público a mergulhar em todos os seus sentidos, com obras interativas repletas de estímulos sonoros, táteis e visuais. Segundo a galeria, “com ênfase no fazer artístico, a mostra revelou um lado (até então) menos conhecido da produção d’OSGEMEOS” (OSGEMEOS, s.d.(b), n.p.).

²³¹ Texto original em língua inglesa: “*Os Gemeos’s particular process has led to a unique vernacular very specific to Sao Paulo. Most works were created using latex house paint, rollers and spray for the details. The artists championed this new style and mixed different influences from the street to create their own distinctly recognizable aesthetic. [...] Os Gemeos divided their painting mode in two by painting together, and started and finished each other’s works. The works conveyed their vision of day-to-day life, simple scenes that were sensually rich. [...] They were influenced by the folklore and people of Brazil and created characters that were reflections of both indigenous customs and the urban sprawl that mimicked the contradictions of the world around them*” (DEITCH, 2005, n.p.).

Figura 85: OSGEMEOS. [Sem título]. Instalação na exposição *O peixe que comia estrelas cadentes*, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil, 2006



© imagem: Lost Art/ Ig Aronovich.

Fonte: OSGEMEOS. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/o-peixe-que-comia-estrelas-cadentes/#!/2739>. Acesso em: abr. 2023.

Sobre a representação dos artistas no Brasil, à época, Fortes pontuou:

Os Gêmeos caíram nas nossas mãos porque a gente estava há uns dois ou três anos falando para todo mundo: “Queremos novos pintores”. Alguém desenvolvendo um universo e um imaginário pictórico, ela diz.

Uma colecionadora muito amiga um dia nos mostrou um livro com as obras deles. Comecei a vê-lo e disse: “Curioso, já vi isso em algum lugar. Será que foi em alguma feira de arte? Em que exposição?” De repente, caiu a ficha. Vi isso nos muros de São Paulo. Foi aí que eu percebi que era rua (FORTES. In: CARIELLO, 2006, n.p.).

Em 2007, a revista *Artforum* publicou uma resenha sobre essa exposição, articulando o *graffiti* ao pensamento e a traumas atrelados a centros urbanos, cuja estética repercutia em galerias de arte. Referindo-se ao *graffiti* em São Paulo, o texto ressaltou que, quando a estética deste alcançou o interior de espaços da arte, adquiriu uma ornamentalidade e se tornou mais “cerebral” (BARTELIK, 2007).

A resenha destacou ainda a capital paulista como um lugar com alto índice de criminalidade e apontou o êxito da dupla “em expor e celebrar o aspecto sonhador e artificial da vida em uma cidade com uma das maiores taxas de criminalidade do mundo”²³² (BARTELIK, 2007, p. 261, tradução nossa).

O *graffiti* ainda pode se originar como uma expressão urbana crua de bairros pobres, mas ele frequentemente acaba em uma galeria. Otávio e Gustavo Pandolfo, conhecidos como os gêmeos (“os gêmeos”, em português), produziram uma metáfora comovente para essa transição em “Os peixes que comem estrelas cadentes”, a primeira individual deles em uma galeria no Brasil [...].

Os irmãos transformaram o espaço interno em um fantástico, onírico ambiente, preenchido com objetos escultóricos, pinturas, murais e uma instalação sonora, produzindo um tipo de *Gesamtkunstwerk* contemporâneo [...]. Mas a mostra foi dominada por pinturas figurativas usando a iconografia fantástica que os gêmeos desenvolveram em seus primeiros murais ao ar livre. Em ambas, nas esculturas e nas pinturas, as figuras aparecem caricatas, tanto pela estética das ruas quanto pelos animes, ex-votos, mangás e os Muppets, uma fantasia global suspensa em um vazio cultural²³³ (BARTELIK, 2007, p. 260-61, tradução nossa).

Bartelik (2007) destacou que os trabalhos exibidos possuíam um caráter majoritário de encantamento em detrimento de serem comprometidos. Ele entendeu que a identificação com o Brasil esteve presente mais no processo criativo dos irmãos do que propriamente nas imagens.

Conhecidos veículos brasileiros, como o jornal Folha de S. Paulo (2006) e a revista Veja São Paulo (2009), publicaram críticas sobre a mostra, realçando as intervenções urbanas dos artistas e de suas produções em outros suportes.

Cariello (2006), em matéria publicada na Folha de S. Paulo, ressaltou o caminho atípico percorrido pelos irmãos até à primeira exposição no Brasil, que teve início nos muros do Cambuci e alcançou, primeiramente, as galerias estrangeiras e a representação estadunidense para depois apresentarem seus trabalhos no mercado de arte brasileiro, representados por relevante galeria de

²³² Texto original em língua inglesa – frase na íntegra: “*Osgemeos seem to understand the consequences of such a transition, and that’s where this exhibition succeeded the best—in exposing and celebrating the dreamy and artificial aspect of life in a city with one of the highest crime rates in the world.*” (BARTELIK, 2007, p. 261).

²³³ Texto original em língua inglesa: “*Graffiti may still originate as a raw urban expression from poor neighborhoods, but it often ends up in a gallery. Otávio and Gustavo Pandolfo, known as osgemeos (“the twins” in Portuguese), produced a poignant metaphor for that transition in “The Fish That Ate Shooting Stars,” their first solo gallery show in Brazil [...].*

The brothers transformed the indoor space into a fantastic, oneiric environment filled with sculptural objects, paintings, murals, and a sound installation, producing a sort of contemporary Gesamtkunstwerk [...]. But the show was dominated by figurative paintings using the fantastic iconography the twins developed in their earlier outdoor murals. In both the sculptures and paintings, the figures appear cartoonish, owing as much to street aesthetics as to anime, ex-votos, manga, and the Muppets, a global fantasy suspended in a cultural void” (BARTELIK, 2007, p. 260-61).

arte paulistana, como mencionado. A matéria ainda acenou: “Deve ser mais que coincidência o fato de a exposição ter, também ela, um ‘caminho’ que vai da rua, e do grafite, à forma mais tradicional e intramuros da produção artística, a pintura em tela. [...]” (CARIELLO, 2006, n.p.). De acordo com a publicação, obras com aparatos mecânicos²³⁴, capazes de criar movimentos e espalhar sons, apareciam naquele momento como novidade nos trabalhos d’OSGEMEOS (CARIELLO, 2006).

A divulgação da mostra na revista *Veja São Paulo* chamou a atenção para o aumento do público visitante em uma exposição no espaço interno de uma galeria de arte.

As galerias de arte paulistanas costumam receber de dez a vinte visitantes num dia normal. São lugares tradicionalmente freqüentados por um público pequeno, embora bem informado e influente. Desde a última semana, no entanto, a Fortes Vilaça, uma das mais respeitadas galerias da cidade, tem atraído um movimento muito acima da média. Cerca de 800 pessoas compareceram à abertura da exposição *O Peixe que Comia Estrelas Cadentes*, no último dia 27, uma quinta-feira. No sábado seguinte, dia de frio e chuva, mais 300 curiosos passaram por lá (CENTOFANTI, 2009, n.p.).

Na mesma matéria, Chaia pontuou que “o trabalho que OSGEMEOS fazem nas ruas é intimista e delicado”, e “Por isso, é fácil transpor a obra deles para um ambiente interno” (CHAIA. In: CENTOFANTI, 2009, n.p.).

Para a nossa pesquisa, foi extremamente importante apontarmos a maioria das inserções d’OSGEMEOS em galerias de arte na esfera global, desde a primeira exposição, em 2000, até a primeira mostra individual no Brasil, em 2006. Ao longo dos demais anos (de 2007 até 2022), as exposições realizadas por OSGEMEOS em galerias de arte²³⁵, representaram em um número expressivo (Quadro 1).

²³⁴ Os aparatos mecânicos da obra foram criados com a participação do irmão Arnaldo Pandolfo.

²³⁵ É digno de nota que outras exposições dos artistas ocorreram, durante o período, em outros espaços além das galerias de arte. Os artistas não participaram de exposição apenas em 2013. Apresentamos, a seguir, os currículos de artista extraídos das galerias que os representam atualmente, contendo a citação detalhada de mostras individuais e coletivas efetuadas pelos artistas, além de outros projetos. Currículo dos artistas na Fortes D’Aloia & Gabriel, disponível em: <https://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/cv-osgemeos-2.pdf>. Currículo na galeria Lehmann Maupin, disponível em: <https://www.lehmannmaupin.com/attachment/en/5b363dcb6aa72c840f8e552f/TextOneColumnWithFile/5b364a01a09a72437d8b4e8c>.

Quadro 1: Exposições da dupla realizadas em galerias de arte, até 2022

Ano	Galeria	Exposição	Local
2000	Galerie Ecureuil	— (Coletiva)	Niort, França
2001	Galerie du Jour Agnes B	— (Coletiva)	Paris, França
2002	Anne Moerchen Galerie	<i>Global Graffiti Art</i> (Coletiva)	Hamburgo, Alemanha
2002	Galerie Ecureuil	<i>Toleranci</i> (Coletiva)	Niort, França
2003	New Image Gallery	<i>Break</i> (Coletiva)	Los Angeles, EUA
2003	Luggage Store Gallery	<i>Pavil</i> (Individual)	São Francisco, EUA
2005	Deitch Projects	<i>Cavaleiro Marginal</i> (Individual)	Nova Iorque, EUA
2006	Galeria Fortes Vilaça	<i>O peixe que comia estrelas cadentes</i> (Individual)	São Paulo, Brasil
2007	Galeria Fortes Vilaça	<i>Desenho</i> (Individual)	São Paulo, Brasil
2007	Pury and Luxembourg	<i>Wakin up Nights</i> (Coletiva)	Zurique, Suíça
2008	Deitch Projects	<i>Too Far Too Close</i> (Individual)	Nova Iorque, EUA
2008	Galeria Pilar Parra e Romero	<i>Sonhei Que Tinha Sonhado</i> (Individual)	Madri, Espanha
2008	Max Wigram Gallery	<i>Imaginary Realities</i> (Coletiva)	Londres, Reino Unido
2009	Durex Arte Contemporânea	<i>The Portrait Show</i> (Coletiva)	Rio de Janeiro, Brasil
2009	Galeria Fortes Vilaça	<i>Nus[Nudes]</i> (Coletiva)	São Paulo, Brasil
2010	Galleria Patricia Armocida	<i>Nos Braços de um Anjo</i> (Individual)	Milão, Itália
2010	Prism Gallery	<i>Come As You Are</i> (Coletiva)	Los Angeles, EUA
2012	PRISM	<i>Miss You</i> (Individual)	Los Angeles, EUA
2014	Galeria Fortes Vilaça	<i>A ópera da lua</i> (Individual)	São Paulo, Brasil

Ano	Galeria	Exposição	Local
2016	Lehmann Maupin	<i>Silence of the Music</i> (Individual)	Nova Iorque, EUA
2017	Leon Tovar Gallery	<i>Contemporary Latin American</i> (Coletiva)	Nova Iorque, EUA
2017	Leon Tovar Gallery	<i>Brazil</i> (Coletiva)	Nova Iorque, EUA
2017	UNIX Gallery	<i>#UNIX</i> (Coletiva)	Nova Iorque, EUA
2018	Lehmann Maupin	<i>Déjà Vu</i> (Individual)	Hong Kong
2019	Carpintaria	<i>Julio Le Parc & OSGEMEOS</i> (Coletiva)	Rio de Janeiro, Brasil
2020	Lehmann Maupin	<i>Portal</i> (Individual)	Nova Iorque, EUA
2022	Lehmann Maupin	— (Individual)	Palm Beach, EUA
2022	Lehmann Maupin	<i>In the Corner of the Mind</i> (Individual)	Londres, Reino Unido

Fonte: Elaborado pela autora, com base nas informações disponibilizadas pelas galerias Fortes D'Aloia & Gabriel e Lehmann Maupin, a partir dos currículos dos artistas.

Diante disso, selecionamos apenas algumas delas para analisarmos. A escolha baseou-se em textos da crítica de arte, bem como na notabilidade do local de exibição (cidade internacionalmente reconhecida pela ligação com arte e/ou pela relevância da galeria no mundo da arte), além da preferência, no geral (não como regra), das exposições individuais em detrimento das coletivas.

Em 2008, observamos que OSGEMEOS estiveram em destaque, tendo realizado mostras em galerias situadas em cidades importantes no circuito artístico (Quadro 1). Em Nova Iorque, a exposição *Too Far Too Close* reuniu produções que refletiram predominantemente o ambiente de aspiração surrealista, de seres fantásticos, exalando magia, ludicidade, representado em Tritrez.

Também estiveram presentes a temática social, notadamente, pela regionalidade evocada por meio de elementos como os movimentos migratórios, e a temática da música (instrumentos musicais e o hip-hop estavam representados em imagens), assim como elementos frequentes nos trabalhos d'OSGEMEOS, como o Nordeste, incluindo as obras que lembram fotopinturas (fotografias populares, como assinalado, que misturam fotografia e pintura e foram comuns nessa

região), o folclore (destacamos as festas juninas), a infância, a religiosidade, a cidade urbana e alusões ao *graffiti* e a sua estética (por exemplo, por meio de obras que mostram a clandestinidade das assinaturas produzidas nos trens). Aliás, percebemos que, na própria chamada para a abertura da exposição, foram reunidas todas estas vertentes das criações d’OSGEMEOS (Figura 86).

Figura 86: Chamada para a abertura da exposição *Too Far Too Close*, d’OSGEMEOS, *Deitch Projects*, Nova Iorque, Estados Unidos, 2008



© imagem: *Site Deitch*.

Fonte: *Deitch*. Disponível em: <https://www.deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/too-far-too-close>. Acesso em: abr. 2023.

O texto de divulgação da exposição, elaborado pela galeria, esclarecia que os artistas “transformaram a galeria em uma paisagem urbana fantástica, com casas, portas e passagens, tudo trazido à vida com o estilo de imagem característico deles”²³⁶ (DEITCH, 2008, n.p.) (Figura 87) e também realçava a ligação do processo criativo d’OSGEMEOS com a cidade de São Paulo, na

²³⁶ Texto original em língua inglesa: “*In Too Far Too Close, they transformed the gallery into a fantastical cityscape with houses, doors, and passageways, all brought to life with their signature style of imagery*” (DEITCH, 2008, n.p.).

particularidade das técnicas criadas e empreendidas, bem como com as ruas, nas influências reverberadas na estética característica de suas obras (DEITCH, 2008, n.p.).

Figura 87: Vista parcial da mostra *Too Far Too Close* d’OSGEMEOS, *Deitch Projects*, Nova Iorque, Estados Unidos, 2008



© imagem: *Site Deitch*.

Fonte: *Deitch*. Disponível em: <https://www.deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/too-far-too-close>. Acesso em: abr. 2023.

No que tange à exposição *Sonhei Que Tinha Sonhado*, realizada na Galeria Pilar Parra e Romero, em Madri, em 2008, os elementos constatados nas obras exibidas foram similares aos descritos acima. Observamos, inclusive, que o título da mostra era proveniente de uma música do grupo Siba e Fuloresta, com o qual os artistas realizaram algumas parcerias (DIAS, 2008, n.p.), fazendo referências à Zona da Mata de Pernambuco. De acordo com OSGEMEOS, a exibição reverberou positivamente e todas as obras foram vendidas antes da abertura da exposição: “Montamos tudo no sábado, ia abrir na terça-feira, e no sábado mesmo todas as peças já haviam sido vendidas, antes de abrir a exposição. É bem legal, ficamos todos surpresos, como era época de Arco, vários colecionistas do mundo entraram em contato com a galeria e compraram tudo” (OSGEMEOS. In: DIAS, 2008, n.p.).

Observamos que, a partir de 2011, as mostras coletivas em galerias de arte diminuíram e se tornaram mais espaçadas.

Em 2014, OSGEMEOS realizaram a exposição individual *A ópera da lua*, no Galpão Fortes Vilaça, em São Paulo, que ocupou três espaços do local.

A resenha veiculada na revista *ArtReview* ressaltou o enorme público que tinha visitado a mostra (perfazendo filas que rodearam o quarteirão), além da reverberação midiática. Rigby (2014), ao fazer uma leitura sobre as obras (pinturas, esculturas, instalação imersiva e videoinstalação interativa), acenou para a impressão de tristeza e certo desespero transmitidos pelo olhar dos personagens que, impassíveis, talvez clamassem silenciosamente por ajuda. Ainda assinalou:

Elegante em camisas e calças lindamente estampadas, um elenco de homens perdidos e meninos ansiosos são sugados para padrões giratórios e alucinógenos; lançados à deriva no sertão poeirento que sustenta o imaginário folclórico brasileiro na arte de Os Gêmeos; ou encontra deusas vagas com rosto de anjo e sereias em paisagens estranhas e mutantes. Que haja uma jornada de algo em andamento é o que mais pode ser discernido em termos de interpretação da ‘ópera’ composta pelas pinturas, e é para um mundo de sonhos – uma jornada que se interioriza numa imensa instalação, como um zootropo, no segundo espaço na exposição, na pessoa de um gigante não identificado que abre a camisa, e o peito, para revelar uma cena interior que ganha vida em intervalos esporádicos²³⁷ (RIGBY, 2014, n.p., tradução nossa).

Na exposição, destacava-se a grande escultura cinética, que se movimentava, propondo jogos de luz e sombra e emitindo sons (Figura 88), bem como os ambientes construídos como pequenas casas, uma delas trazendo uma videoinstalação. Na mostra, estavam presentes portas, janelas e o enorme redemoinho de cor intensa (Figura 89) que sugava personagens e objetos, como se fossem passagens imaginárias para um outro mundo, e um portal que fazia conexão com a imaginação dos irmãos quando crianças. Para eles, à noite, a parede do quarto podia ser uma janela para algo, como para os seus sonhos coloridos.

²³⁷ Texto original em língua inglesa: “*Smart in beautifully patterned shirts and trousers, a cast of lost men and anxious boys are sucked into spinning, hallucinogenic patterns; cast adrift in the dusty sertão (backlands) that underpin the Brazilian folkloric imagery in Os Gêmeos’s art; or encounter vacant, angel-faced goddesses and mermaids in strange, mutating landscapes. That there’s a journey of some kind under way is the most that can be discerned in terms of interpreting the ‘opera’ comprised by the paintings, and it’s into a world of dreams – a journey that’s internalized in an immense zootropic installation in the second space in the exhibition, in the person of an unidentified giant who pulls open his shirt, and his chest, to reveal a scene inside that sparks into life at sporadic intervals*” (RIGBY, 2014, n.p.).

Figura 88: OSGEMEOS. Escultura cinética. Exposição *A ópera da lua*, Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil, 2014



© imagem: Eduardo Ortega.

Fonte: OSGEMEOS. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/a-opera-da-lua/#!/5293>. Acesso em: maio 2023.

Figura 89: Vista parcial da exibição *A ópera da lua*, Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil, 2014



© imagem: Eduardo Ortega.

Fonte: Galeria Fortes D'Aloia & Gabriel, 2014. Disponível em: <https://fdag.com.br/exposicoes/a-opera-da-lua/>. Acesso em: maio 2023.

A revista *Art in America* publicou uma crítica sobre a exposição *Silence of the Music* que ocorreu, em 2016, na *Lehmann Maupin Gallery*, em Nova Iorque, galeria que também representa os artistas. O texto da revista destacava a atmosfera mágica das imagens produzidas pelos artistas, tecia comentários sobre as diferentes vertentes exploradas em seus trabalhos e apontava a presença de elementos ligados ao hip-hop. Além disso, também sublinhava a conexão d’OSGEMEOS com o *graffiti* e com a arte urbana e, notadamente, a presença de tal ligação no interior daquele espaço da arte.

[...] eles capturaram a essência rebelde do *graffiti* dentro de uma galeria de cubos brancos. *Graffiti* é sobre reivindicar espaços e se afirmar, e OSGEMEOS certamente fizeram da galeria sua, transformando cada centímetro dela. Eles transformaram muitas das paredes em cenas do tipo paisagem urbana, enchendo suas pinturas com portas de madeira e padrões de tijolos pintados; [...].

Ao longo da mostra, as pinturas e as esculturas transmitiam uma sensação de malícia e possibilidade. Os personagens excêntricos, os padrões detalhados, as cores gritantes e a música igualmente alta não sobrecarregavam. Em vez disso, eles transportavam você para os prósperos *subs* – subúrbios, subculturas, subconsciente, metrô – de uma cidade onde há muito estilo e alguma esperança em meio a condições adversas. Rebelião foi mostrada não ser somente um modo de desafio, mas uma maneira de definir a si mesmo²³⁸ (AUGUSTINE, 2016, n.p., tradução nossa).

Também é interessante citarmos a exposição realizada na galeria Carpintaria, no Rio de Janeiro, em 2019, que apresentou obras d’OSGEMEOS e do artista argentino Julio Le Parc (Figura 90). A exibição destacou pontos de similaridade e encontros entre as obras de ambos os artistas. A abstração, a geometria, a *op art*, as cores e o cinetismo de Le Parc conversavam com o figurativo, com a geometria (e também com um quê de abstracionismo), com a ilusão de ótica e com as cores fortes d’OSGEMEOS, em suas pinturas e esculturas.

²³⁸ Texto original em língua inglesa: “they captured the rebellious essence of graffiti inside a white-cube gallery. Graffiti is about claiming spaces and asserting yourself, and OSGEMEOS certainly made the gallery their own, transforming every inch of it. They turned many of the walls into streetscape-type scenes by crowding their paintings with wooden doors and painted brick patterns; [...]

Throughout the show, the paintings and the sculptures conveyed a sense of mischief and possibility. The eccentric characters, detailed patterns, loud colors, and equally loud music did not overwhelm. Instead, they transported you into the thriving subs – suburbs, subcultures, subconscious, subways – of a city where there is much swag and some hope amid adverse conditions. Rebellion was shown to be not just a mode of defiance but a way of defining oneself” (AUGUSTINE, 2016, n.p.).

Figura 90: Vista parcial da exibição *Julio Le Parc & Osgemeos*, Carpintaria, Rio de Janeiro, Brasil, 2019



© imagem: Site da galeria Fortes D’Aloia & Gabriel.

Fonte: Galeria Fortes D’Aloia & Gabriel, 2019. Disponível em: <https://fdag.com.br/exposicoes/julio-le-parc-osgemeos/>. Acesso em: maio 2023.

Sobre a junção dos trabalhos d’OSGEMEOS com os de Le Parc na mostra, os irmãos afirmaram: “Nosso trabalho tem uma parte figurativa, é como se fossem janelas para uma história que está se desenrolando. E as obras dele parecem que estão acontecendo enquanto você olha, que estão indo para algum lugar. Surgiu uma conexão natural” (OSGEMEOS. In: GOBBI, 2019, n.p.). O curador Pedro Alonzo²³⁹ assinalou a semelhança estética dos trabalhos apresentados.

Quando recebi da galeria a proposta de pensar o diálogo deles com outro artista, quis partir deste compromisso do maravilhamento. A ideia de juntá-los com o Le Parc a princípio pode ter parecido uma loucura, mas basta ver as obras juntas para perceber o quão próximas estão esteticamente (ALONZO. In: GOBBI, 2019, n.p.).

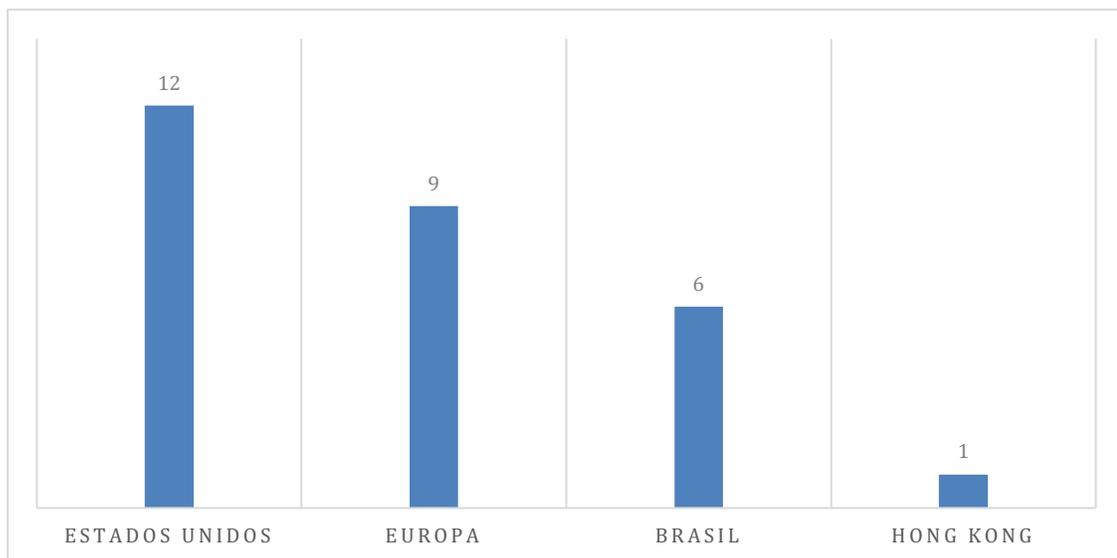
Nos anos mais recentes, OSGEMEOS, por ainda estarem em atividade, participaram de outras mostras em galerias. Em 2020, realizaram uma exposição individual em Nova Iorque,

²³⁹ Pedro Alonzo realizou a curadoria de exposições de outros artistas urbanos, inclusive, de mostras anteriores d’OSGEMEOS.

intitulada *Portal*, na galeria *Lehmann Maupin*. Em 2022, participaram de exposições individuais em Londres, Inglaterra e em Palm Beach, nos Estados Unidos, atreladas à galeria *Lehmann Maupin* e intituladas *In the Corner of the Mind*.

Ao analisar as exposições individuais e coletivas realizadas, em galerias de arte, do início da carreira d’OSGEMEOS até 2022, observamos que a maioria delas ocorreu nos Estados Unidos (12), seguidas das que ocorrerem na Europa²⁴⁰ (9), no Brasil (6) e em Hong Kong (1) (Gráfico 2). No Brasil, São Paulo destaca-se com o maior número de exposições (4) e o Rio de Janeiro aparece na segunda posição (2).

Gráfico 2: Quantidade e localidade de exposições individuais e coletivas realizadas por OSGEMEOS em galerias de arte, até 2022



Fonte: Elaborado pela autora, com base nas informações colhidas em pesquisas.

3.6.2 Exposições em Museus, Centros e outras Instituições de Arte

Notamos que, em 1993, os artistas participaram da II Mostra Paulista de Grafite, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS) e, em 1998, da mostra coletiva *Um minuto de silêncio*, na FUNARTE, ambas em São Paulo. Em 2000, OSGEMEOS expuseram na *Akademie der Kunst*, em Berlim, Alemanha. Em 2004, OSGEMEOS participaram da exibição coletiva *Losers: Contemporary Art and Street Culture*, no *Contemporary Arts Center*, em Cincinnati, Estados

²⁴⁰ No caso da Europa, para fins de apuração, consideramos o continente europeu e não especificamente o país.

Unidos e, no ano seguinte, da mesma mostra, porém, no *Orange County Museum of Art*, em Newport Beach.

No entanto, foi a partir de 2007 que o diálogo com os museus se fortaleceu e as mostras se intensificaram. Naquele ano, OSGEMEOS integraram a exposição coletiva *Graffiti, Street Art und Wuppertal*, no *Von der Heydt-Museum Wuppertal*, em Wuppertal, na Alemanha; realizaram intervenções nos vidros externos da fachada do *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona* (MACBA), na Espanha; e apresentaram trabalhos em museus da França e da Alemanha.

O texto introdutório da exposição de Wuppertal acenou:

[...] A arte urbana entrou no museu e um movimento anônimo tem dado nascimento para personalidades individuais com nomes de rua como Banksy, Twist [Barry McGee], Mysterious Al, Toasters, ZEVS, Miss Van, Os Gêmeos, Stohead e Kami indicando a distribuição global e redes desta nova cena. Seja nos EUA, Reino Unido, América do Sul, Espanha, França, Alemanha, Itália ou Japão – até mesmo no muro entre Israel e Palestina – em todo o mundo, agora encontramos o trabalho de artistas urbanos que estão desafiando o domínio de artistas consagrados representados pelas principais galerias de arte²⁴¹ (FINCKH. In: REINKING, 2008, p. 1, tradução nossa).

A primeira individual d’OSGEMEOS em um museu ocorreu também em 2007, no *Museum Het Domein Sittard*, em Sittard, Holanda, intitulada *As Flores deste Jardim meus Avós Plantaram*²⁴². A mostra expôs murais, pinturas, esculturas e instalações (Figura 91).

²⁴¹ Texto original em língua inglesa: “[...] *Street art has entered the museum and an anonymous movement has given birth to individual personalities with street names such as Banksy, Twist [Barry McGee], Mysterious Al, Toasters, ZEVS, Miss Van, Os Gêmeos, Stohead and Kami indicating the global distribution and networks of this new scene. Whether in the US, UK, South America, Spain, France, Germany, Italy or Japan even on the wall between Israel and Palestine all over the world we now encounter the work of street artists who are challenging the dominance of the establishment artists represented by leading art galleries*” (FINCKH. In: REINKING, 2008, p. 1).

²⁴² Título original em língua inglesa: “*The flowers in this garden were planted by my grandparents*”.

Figura 91: Vista parcial da mostra *As Flores deste Jardim meus Avós Plantaram*, Museum Het Domein Sittard, Holanda, 2007



© fotografia: OSGEMEOS

Fonte: OSGEMEOS. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/as-flores-deste-jardim-meus-avos-plantaram/#!/2834>. Acesso em: maio 2023.

Luzes coloridas e imagens de figuras amarelas apareciam em *boomboxes* ou em violões; portas foram afixadas na parede, ao lado de pinturas feitas sobre madeira. Aliás, a madeira dava forma a um carro que se alongava para uma cabeça, lembrando um robô, bem como a um toca-discos em que um boneco *b-boy* dançava um passo do hip-hop, entretanto, o mesmo objeto também poderia lembrar uma quadra de festa junina.

Seres híbridos e mágicos, Bumba meu boi, festa junina e hip-hop (este em menor intensidade) foram elementos explorados pelos irmãos na exposição, que se convertia em um universo de fantasia e de cores fortes; onde peixes com braços, pernas e vestidos pareciam voar (ou nadar) em um ambiente dominado por pedaços de árvores cortadas e quase secas.

Uma publicação da época sobre OSGEMEOS ressaltou: “estão fazendo um furor no mundo da arte e têm exibido amplamente em várias galerias e museus. Eles também têm uma impressionante lista de murais comissionados [...]”²⁴³ (ARTDAILY, 2007, n.p., tradução nossa).

A primeira exposição individual d’OSGEMEOS em um museu de arte brasileiro ocorreu após as inserções da dupla em museus internacionais. A mostra intitulada *Vertigem*, realizada no Museu Oscar Niemeyer (MON), em Curitiba, no Paraná, em 2008, marcou a entrada dos irmãos nesse universo (Figura 92). Além de Curitiba, a exposição também viajou para outras cidades brasileiras, como: Rio de Janeiro (no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB RJ); São Paulo (no Museu de Arte Brasileira (MAB) – FAAP); e Brasília (no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB Brasília), encerrando a itinerância em 2010. Pinturas, esculturas, instalações e efeitos sonoros estiveram presentes em ambas as exposições, que trouxeram muita interatividade ao público-participante.

Figura 92: Vista parcial da exposição *Vertigem*, no MON, em Curitiba, Brasil, 2008



© fotografia: OSGEMEOS.

Fonte: OSGEMEOS. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/vertigem/#!/2905>. Acesso em: maio 2023.

²⁴³ Texto original em língua inglesa: “*Os Gemeos are making furore in the art world and have exhibited widely in various galleries and museums. They also have an impressive list of commissioned murals under their belt*” (ARTDAILY, 2007, n.p.).

Para esta pesquisa, tomamos como exemplos a exposição *Vertigem*, realizada no MON e a realizada no MAB FAAP; as imagens disponibilizadas no *site* dos artistas; os materiais produzidos pelas grandes mídias e veiculados na *Internet*; e também o catálogo da exposição publicado pelo MAB FAAP.

Em São Paulo, a exibição foi divulgada por importantes veículos da mídia brasileira, notadamente a partir da sua chegada, em 2009.

Com relação à mostra efetuada no MON, em 2008, notamos a presença da ilusão de ótica, decorrente da construção do espaço vermelho e azul, que conduzia à sensação de movimento, levando a um efeito desconcertante, atrelado aos efeitos de atordoamento e à vertigem que, inclusive, deu nome à exposição.

A mistura de luzes ganhou intensidade nesta exibição, inebriando de uma certa magia o ambiente expositivo, considerando, especialmente, a imensa obra que remetia a um robô, construída com matérias diversos, como madeira (Figura 92). O tronco do personagem tinha o formato de um carro e as mãos deste emergiam do chão, como se rompessem as barreiras da terra para a superfície. Esta imagem pode ser entendida também como uma alusão às intervenções urbanas apagadas nas ruas e reconstruídas pelos irmãos ou como uma entrada ou saída do universo de Tritrez. Além disso, novos instrumentos musicais com os rostos de personagens típicos d'OSGEMEOS, interativos, foram trazidos para a cena.

No tangente à exibição realizada no MAB FAAP (Figura 93), notamos que a fantasia imperou. A participação de uma apresentação musical regional no espaço da exposição, com bolinhas de sabão circundando o cenário, combinada com os trabalhos dos artistas fortaleceram a atmosfera de magia que envolvia a mostra.

Figura 93: OSGEMEOS. Vista parcial da mostra *Vertigem*, no MAB FAAP, em São Paulo, Brasil, 2009



© fotografia: OSGEMEOS.

Fonte: OSGEMEOS. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/vertigem-mab-faap/#!/3978>. Acesso em: maio 2023.

O espaço expositivo em curvatura (Figura 93) tinha, no centro, um gigante sentado em um barco cuja proa convertia-se numa figura feminina. O corpo e a cabeça do gigante tinham a forma de um farol.

As obras apresentadas na mostra conversavam entre si, como numa história, pela qual se espalham as temáticas e os elementos trabalhados pelos irmãos: Tritrez, música, o social, folclore, regional, devoção, alusões à migração e ao *graffiti*, além de fotografias (aqui incluídas aquelas de trabalhos feitos nas ruas). Ambientes lúdicos foram construídos no interior de outras obras. Melancolia, sonhos e esperança podiam se elevar dos olhares dos personagens.

A riqueza de detalhes, característica d'OSGEMEOS, estava presente em toda a exposição. Por exemplo, na pintura do personagem sobre um dos carros-robôs, trazendo no peito uma pequena janela que se abria e à qual foram acrescentados elementos e materiais que permitiam que ela fosse aberta ou fechada (Figura 94). Caso estivesse fechada, era como se dois rostos se unissem, tornando-se um único.

Figura 94: OSGEMEOS. Vista parcial de *Vertigem*, MAB FAAP, São Paulo, Brasil, 2009



© fotografia: OSGEMEOS

Fonte: OSGEMEOS, 2023. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/vertigem-mab-faap/#!/4012>. Acesso em: maio 2023.

De acordo com OSGEMEOS, “[...] Quando ‘Vertigem’ chegou em São Paulo, no Museu de Arte Brasileira – FAAP, tomou proporções ainda maiores, resultando na exposição de maior público do MAB até então” (OSGEMEOS, 2009, n.p.).

Articulações d’OSGEMEOS com o *graffiti* e com a arte urbana estiveram presentes, de algum modo, em diversos textos que abordaram a exposição.

Maria Izabel Ribeiro, diretora do MAB FAAP à época da exposição, escreveu sobre as criações dos irmãos nas ruas e suas produções para outros espaços, ressaltando o diálogo entre elas. Ela explicou que a dupla:

[...] Mescla universos reais e imaginários, da tradição popular e da arte. Ao transformarem esse repertório em objetos e o transportarem para a pintura certamente OSGEMEOS deixaram de fazer grafite, se a definição do termo estiver estritamente vinculada aos muros, não obstante seu trabalho ainda conserve intensa a relação com as ruas, onde nasceu (RIBEIRO. In: SILVA, 2009, n.p.).

O texto de apresentação da mostra em São Paulo, além de salientar o imenso público que fazia filas para visitar a exposição, ressaltou também alguns murais relevantes criados por OSGEMEOS mundo afora e destacou:

O Museu de Arte Brasileira da FAAP apresenta, pela primeira vez em São Paulo, a exposição *Vertigem*, d’OSGEMEOS.

Pioneiros no cenário nacional do grafite, esses dois artistas plásticos promovem o melhor diálogo dessa técnica com as artes em instalações, pinturas, esculturas e objetos sonoros. A mostra reúne obras que traduzem o sensível olhar da dupla sobre o cotidiano brasileiro, da periferia urbana ao folclore nordestino, em imagens surrealistas que remontam uma atmosfera de sonho, por meio de cores alegres e personagens melancólicos. [...] (FAAP, 2009, n.p.).

Cabe ressaltar que a exposição *Vertigem*, no MAB FAAP, foi premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), recebendo o prêmio APCA 2009 de melhor exposição, na categoria artes visuais.

Em espaços da arte pelo mundo, OSGEMEOS também realizaram coletivas, como no *Salon National des Beaux-Arts*, no *Carrousel du Louvre*, em Paris, na França (em dezembro de 2008), além de trocas culturais entre Brasil e Japão, realizadas no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) – *Quando Vidas se tornam Forma: diálogo com o futuro Brasil – Japão* –, em São Paulo, no Brasil (entre abril e junho de 2008), e no *Museum of Contemporary Art Tokyo* (MOT) – *When Lives Become Form: Creative Power from Brazil*, em Tóquio, no Japão (entre outubro de 2008 e janeiro de 2009).

Em 2008, OSGEMEOS participaram da exposição *Street Art*, na *Tate Modern*, em Londres, Inglaterra, que foi profícua para o mundo da arte urbana. A mostra contou com seis murais na fachada do museu, criados por artistas conectados à arte urbana. A exibição abrigou um Gigante d’OSGEMEOS, personagem amarelo de grande dimensão (Figura 95). O protagonista da obra, desnudo, tinha na mão direita um emaranhado de fios ligados a câmeras de fiscalização. Um pano laranja cobria parcialmente o seu rosto, podendo demonstrar a clandestinidade notadamente atrelada à origem do *graffiti* e da arte urbana dele derivada. O personagem usava uma bolsa tiracolo (acessório recorrentemente presente nas obras dos irmãos e utilizado pelos próprios artistas). Sobre a dupla, o museu afirmou:

[...] Eles começaram a pintar *graffiti* em 1987 e gradualmente se tornaram uma grande influência na cena local, ajudando a definir o estilo próprio do Brasil. Seus temas oníricos, muitas vezes retratados em amarelo brilhante, variam de retratos de família a comentários

sobre as circunstâncias sociais e políticas de São Paulo, bem como o folclore brasileiro²⁴⁴ (TATE MODERN, 2008, n.p., tradução nossa).

Figura 95: OSGEMEOS. Mural na *Tate Modern*, Londres, Inglaterra, 2008



© fotografia: OSGEMEOS

Fonte: OSGEMEOS. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/street-art/#!/2893>. Acesso em: maio 2023.

Também cabe apontar a realização de exposições individuais e coletivas, entre 2010 e 2012, nos Estados Unidos. Todas tiveram criações em ambientes externos e internos.

A coletiva *Viva la Revolución – A dialogue with the urban landscape*, no *Museum of Contemporary Art*, de San Diego (2010), explorou de forma direta a relação recíproca entre cidade, cotidiano, *graffiti*, arte urbana e práticas artísticas contemporâneas. OSGEMEOS apresentaram obras tanto no interior do museu como um *graffiti throw-up* em superfície externa, nas imediações da instituição.

²⁴⁴ Texto original em língua inglesa: “[...] They started painting graffiti in 1987 and gradually became a major influence in the local scene helping to define Brazil’s own style. Their dreamlike subjects, often depicted in bright yellow, range from family portraits to commentary on Sao Paulo’s social and political circumstances as well as Brazilian folklore” (TATE MODERN, 2008, n.p.).

A exposição coletiva *Art in the Streets*, no MOCA, em Los Angeles (2011), explorou o percurso atravessado pelo *graffiti* e pela arte urbana ao longo dos anos em cidades como Nova Iorque, Los Angeles, São Francisco, Londres e São Paulo. Obras da dupla foram expostas tanto no interior do museu, como em espaço aberto do mesmo, numa aproximação estreita, e até certo ponto mais visceral, com o *graffiti* e com a arte urbana (Figura 96).

Figura 96: OSGEMEOS. Obra na área externa da exposição *Art in the Streets*, MOCA, Los Angeles, Estados Unidos, 2011



© fotografia: OSGEMEOS.

Fonte: OSGEMEOS. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/en/projetos/art-in-the-streets/#!/3284>. Acesso em: maio 2023.

Em 2012, OSGEMEOS realizaram uma individual no *Institute of Contemporary Art* (Instituto de Arte Contemporânea) – ICA, em Boston, produzindo também dois murais na cidade vinculados à exposição (Figura 97). Por ocasião da mostra, o ICA evidenciou os assuntos abordados por OSGEMEOS, especialmente a força do *graffiti* e da arte urbana em seus trabalhos, os sonhos, os ares surreais e a ligação das obras dos artistas com um Brasil caótico e urbano, mas também rural (ICA, 2012, n.p.).

Figura 97: OSGEMEOS. Um dos murais realizado em Boston, Estados Unidos, nos arredores da estação ferroviária, do Edifício da Reserva Federal e do Parque público Greenway. Realizado em função da mostra no ICA, 2012



© fotografia: OSGEMEOS.

Fonte: OSGEMEOS. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/instituto-de-arte-contemporanea-gigante-de-boston-e-greenway-eua/#!/5588>. Acesso em: maio 2023.

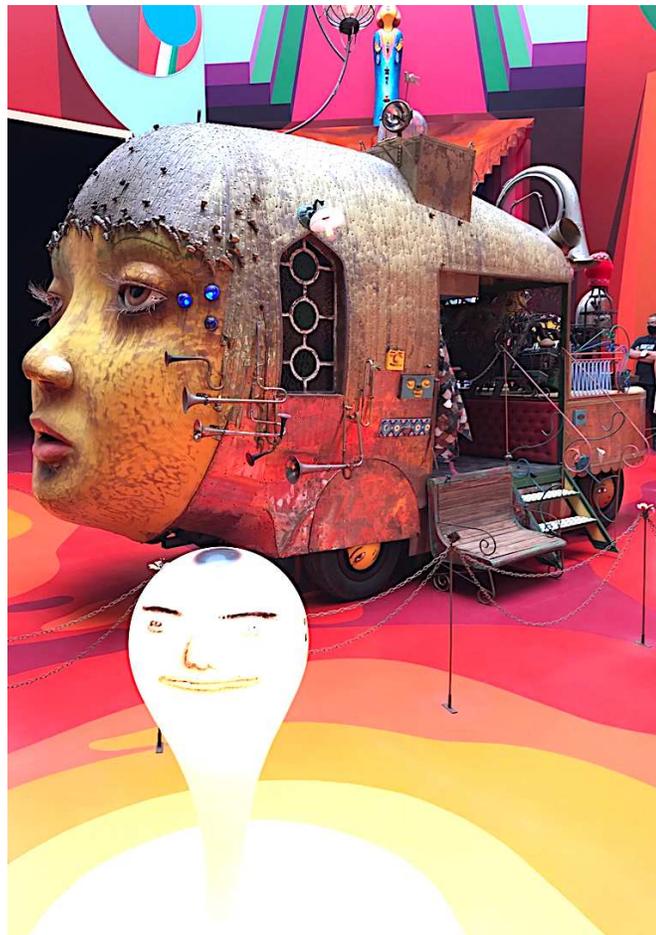
Por fim, é de relevância para este trabalho analisar a exposição *OSGEMEOS: Segredos*, que corresponde à extensa retrospectiva da carreira dos artistas, realizada na Pinacoteca de São Paulo, entre outubro de 2020 e agosto de 2021. Divulgada em vários veículos da mídia brasileira, a exposição, que abriria em março de 2020, teve que ser adiada para outubro daquele mesmo ano, em decorrência da pandemia da Covid-19. Disputados, os ingressos em números limitados devido à pandemia, esgotaram-se rapidamente, logo após serem disponibilizados pela instituição, via *Internet*. Sobre a exibição, Volz explicou:

OSGEMEOS: Segredos tomou conta da Pinacoteca inteira: a fachada do edifício, o pátio, o saguão, o Octógono, as galerias de exposições temporárias, os corredores, e até as páginas institucionais do museu na internet e as redes sociais. Com mais de 650 obras expostas, desde croquis e rabiscos até instalações espaciais imersivas, trata da maior exposição já produzida pelos artistas.

Como sugere o título – Segredos –, a exposição revela novas perspectivas sobre o fazer artístico d’OSGEMEOS, que antes permaneciam ocultas no estúdio, na casa, na mente e na memória dos artistas (VOLZ. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 23).

Conseguimos realizar visitas a esta exposição d’OSGEMEOS na Pinacoteca de São Paulo, visando conferir, presencialmente, a exposição em questão. Logo ao entrar na Pinacoteca, o visitante era surpreendido pelo gigante personagem, *b-boy*, feito de vinílica sobre nylon, que, de pé, ocupava diversos andares do museu. Na sequência, a instalação no Octógono reunia pinturas e esculturas da dupla, com destaque para a escultura musical *Mulher*, 2011 (Figura 98). Esta, remetia a um carro mambembe, com o interior dominado por objetos, e tinha integrado diversos instrumentos musicais. Alguns desses instrumentos, de tempos em tempos, produziam sons, como se ordenadamente estivessem sendo orquestrados. Na sala ao lado também eram apresentadas outras esculturas dos artistas, algumas das quais produzindo sons.

Figura 98: OSGEMEOS. Parte de instalação no Octógono da Pinacoteca de São Paulo, na mostra *OSGEMEOS: Segredos*, São Paulo, Brasil, 2020-2021



© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 4 dez. 2020.

A exposição podia ser percorrida em outras salas, que ligavam as diversas temáticas e os elementos ou “pequenos mundos” abarcados nas produções da dupla. Tritrez, música, social, referências ao hip-hop, *graffiti* e arte urbana, ambiente envolvido pela ilusão de ótica etc. (Figuras 99 e 100) eram como pequenos contos que, unidos, compunham a história maior d’OSGEMEOS e sua inserção, primeiramente, nos mundos do hip-hop, do *graffiti* e da arte urbana e, depois, no mundo da arte. Segundo Volz:

Nesta exposição, Gustavo e Otávio Pandolfo abrem vistas generosas para dentro de um universo lúdico que eles partilham entre si desde a infância e do qual se originam quase todos os personagens de sua arte, mas que é difícil, senão impossível, de transmitir aos outros de forma verbal. Como janelas que se abrem para outro mundo, suas telas, instalações e murais em espaços urbanos estimulam de forma lúdica a imaginação dos transeuntes (VOLZ. In: VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS, 2020, p. 25).

Figura 99: Vista parcial da sala expositiva sobre a infância e o início do percurso d’OSGEMEOS no hip-hop e no *graffiti*, mostra *OSGEMEOS: Segredos*, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021



© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 16 jan. 2021.

Figura 100: OSGEMEOS e Banksy. *Sem título*. Exposição *OSGEMEOS: Segredos*, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020-2021



Técnica e materiais: tinta acrílica e *spray* sobre tela.

Dimensões: 215x215 cm cada²⁴⁵.

© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 16 jan. 2021.

Em matéria publicada na Folha de S. Paulo, em 2020, por ocasião da abertura da exposição, o curador da mostra e também diretor-geral da Pinacoteca, Jochen Volz, relacionou “[...] o sucesso da dupla ao fato de eles sempre terem mantido um pé na rua e outro no ateliê, o que teria facilitado o caminho para a arte convencional sem perder as raízes” (VOLZ. In: MENON, 2020, n.p.).

A Pinacoteca também realizou *lives* na *Internet* com OSGEMEOS, produziu vídeo sobre a exposição e uma série audiovisual sobre o hip-hop em São Paulo, ambos veiculados no *site* da Pinacoteca e no canal da instituição no YouTube.

De acordo com publicação da instituição, a exibição recebeu um público total de 180 mil pessoas²⁴⁶. É interessante ressaltar que o período em questão abarcou a necessidade de público reduzido, em razão das regras oriundas do momento pandêmico.

Itinerante, esta mostra viajou para outras cidades brasileiras. Em Curitiba, também foi intitulada *OSGEMEOS: Segredos* e foi realizada no MON, de setembro de 2021 a abril de 2022. Além das obras no espaço interno da instituição, um mural da dupla foi realizado na fachada do

²⁴⁵ Descrição da obra de acordo com o catálogo da exposição *OSGEMEOS: Segredos* (VOLZ; FLAMINGO; PORTELLA FILHO; FREITAS (2020, p. 36).

²⁴⁶ Na sua rede social Instagram (@pinacotecasp), em publicação de 09 de agosto de 2021.

museu²⁴⁷. No Rio de Janeiro, a mostra foi intitulada *OSGEMEOS: nossos segredos* e foi realizada no CCBB Rio de Janeiro, de outubro de 2022 a janeiro de 2023. Após, a exibição viajou para outras localidades brasileiras²⁴⁸.

Cada uma das cidades que recebeu a exposição teve particularidades em relação à forma de montagem e à apresentação de algumas obras, dependendo do local.

Quadro 2: Exposições d’OSGEMEOS em instituições de arte, até 2022

Ano	Instituição	Exposição	Local
1993	MIS	<i>II Mostra Paulista de Grafite</i> (Coletiva)	São Paulo, Brasil
1998	FUNARTE	<i>Um minuto de silêncio</i> (Coletiva)	São Paulo, Brasil
2000	Akademie der Künste	— (Coletiva)	Berlim, Alemanha
2004	Contemporary Arts Center	<i>Beautiful Losers: Contemporary Art and Street Culture</i> (Coletiva)	Cincinnati, EUA
2005	Orange County Museum of Art	<i>Beautiful Losers: Contemporary Art and Street Culture</i> (Coletiva)	Newport Beach, EUA
2006	BALTIC Centre for Contemporary Art	<i>Spank the Monkey</i> (Coletiva)	Gateshead, Reino Unido
2007	Von Der Heydt Museum Wuppertal	<i>Street Art und Wuppertal</i> (Coletiva)	Wuppertal, Alemanha
2007	Museum Het Domein Sittard	<i>As Flores deste Jardim meus Avós Plantaram</i> (Individual)	Sittard, Holanda
2007	MACBA	— (Coletiva)	Barcelona, Espanha
2008	Museu Oscar Niemeyer	<i>Vertigem</i> (Individual)	Curitiba, Brasil
2008	Tate Modern	<i>Street Art</i> (Coletiva)	Londres, Inglaterra
2008	MAM SP	<i>Quando Vidas se tornam Forma: diálogo com o futuro—Brazil-Japão</i> (Coletiva)	São Paulo, Brasil

²⁴⁷ Durante o período da exposição.

²⁴⁸ Em Belo Horizonte, Minas Gerais, no CCBB BH, a mostra foi intitulada *OSGEMEOS: nossos segredos*, e ocorreu de fevereiro a maio de 2023. Depois, em junho de 2023, ocorreu a abertura da mostra em Recife, Pernambuco, com o título *OSGEMEOS: nossos segredos*, no Instituto Ricardo Brennand, sendo ali realizada até agosto de 2023. Todavia, nesta pesquisa, tais exposições não foram analisadas, porque observamos o ano de 2022 como limite temporal.

Ano	Instituição	Exposição	Local
2008	MOT	<i>When Lives Become Form: Creative Power from Brazil</i> (Coletiva)	Tóquio, Japão
2008	Carrousel du Louvre	<i>Salon National Des Beaux-Arts</i> (Coletiva)	Paris, França
2009	MAB FAAP	<i>Vertigem</i> (Individual)	São Paulo, Brasil
2009	CCBB RJ	<i>Vertigem</i> (Individual)	Rio de Janeiro, Brasil
2009	Museum of Contemporary Art	<i>When Lives Become Form: Creative Power from Brazil</i> (Coletiva)	Hiroshima, Japão
2010	CCBB Brasília	<i>Vertigem</i> (Individual)	Brasília, Brasil
2010	Museu Coleção Berardo – Arte Moderna e Contemporânea	<i>Pra quem mora lá, o céu é lá</i> (Individual)	Lisboa, Portugal
2010	Museum of Contemporary Art San Diego	<i>Viva la Revolución: A Dialogue with the Urban Landscape</i> (Coletiva)	San Diego, EUA
2011	MOCA	<i>Art in the Streets</i> (Coletiva)	Los Angeles, EUA
2011	Institut València d'Art Modern	<i>Gigantes por su propia naturaliza</i> (Coletiva)	Valência, Espanha
2012	ICA	<i>OSGEMEOS</i> (Individual)	Boston, EUA
2015	Museu Casa do Pontal	<i>Bunker</i> (Individual)	Rio de Janeiro, Brasil
2015	Museu Nacional de Belas Artes	<i>Apreensões e Objetos do Desejo: obras doadas pela Receita Federal ao MNBA</i> (Coletiva)	Rio de Janeiro, Brasil
2019	Frist Art Museum	<i>In Between</i> (Individual)	Nashville, EUA
2019	Hokkaido Obihiro Museum of Art	<i>Globe as a Palette/Contemporary Art from The Taguchi Art Collection</i> (Coletiva)	Hokkaido, Japão
2019	Hamburger Bahnhof Museum of Contemporary Art	<i>Flying Pictures</i> (Coletiva)	Berlim, Alemanha

Ano	Instituição	Exposição	Local
2020	PINA	<i>OSGEMEOS: Segredos</i> (Individual)	São Paulo, Brasil
2020	Fosun Foundation	<i>You Are My Guest</i> (Individual)	Shanghai, China
2020	Storage by Hyundai Card	<i>You Are My Guest</i> (Individual)	Seoul, Coreia do Sul
2021	MON	<i>OSGEMEOS: Segredos</i> (Individual)	Curitiba, Brasil
2022	CCBB RJ	<i>OSGEMEOS: nossos segredos</i> (Individual)	Rio de Janeiro, Brasil
2022	Centro de arte contemporâneo de Málaga	<i>When the leaves turn to yellow</i> (Individual)	Málaga, Espanha
2022	Los Angeles County Museum of Art	<i>Artists Inspired by Music: Interscope Reimagined</i> (Coletiva)	Los Angeles, EUA

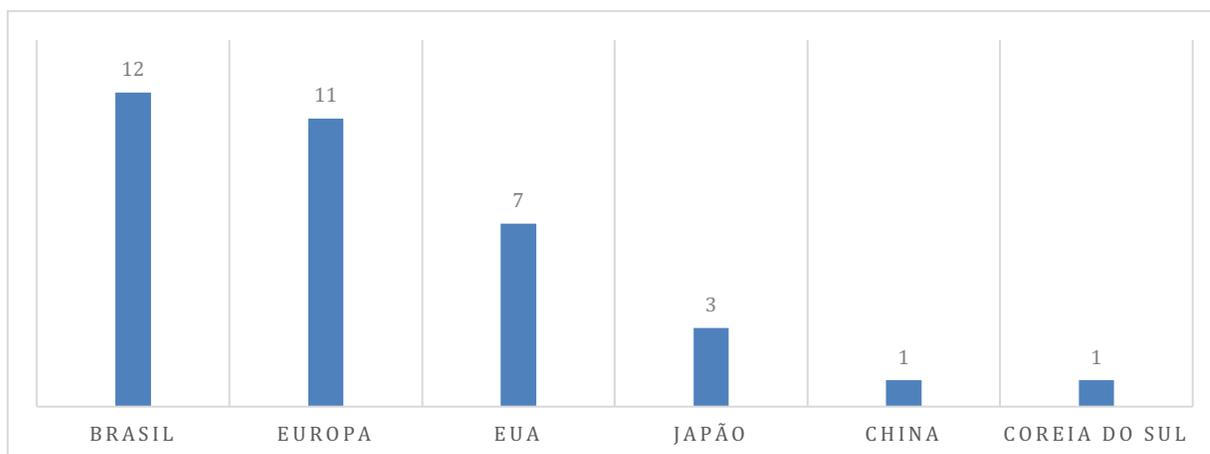
Fonte: Elaborado, pela autora, com base nas informações disponibilizadas pelas galerias Fortes D'Aloia & Gabriel e Lehmann Maupin, por meio dos currículos de artistas.

Ao realizar um exame geral, observamos que, a partir da primeira mostra até 2022²⁴⁹, OSGEMEOS participaram de 35 exposições em instituições de arte pelo mundo (Quadro 2). Destas, 15 foram individuais e 20 coletivas. O Gráfico 3 apresenta as quantidades de exposições e os respectivos locais, a saber: Brasil (12), Europa²⁵⁰ (11), Estados Unidos (7), Japão (3), China (1) e Coreia do Sul (1).

²⁴⁹ Apesar de termos citado a itinerância da exposição *OSGEMEOS: Segredos*, bem como adicionado fotografias registradas na mostra do CCBB BH, é importante destacar que a análise de exibições realizada neste estudo observou o ano de 2022 como limite temporal.

²⁵⁰ No caso da Europa, para fins de apuração, consideramos o continente europeu e não especificamente o país.

Gráfico 3: Quantidade e localidade, até 2022, de exposições individuais e coletivas realizadas por OSGEMEOS em instituições ligadas à arte



Fonte: Elaborado pela autora, com base nas informações coletadas.

3.7 OBRAS EM ACERVOS DE COLEÇÕES PÚBLICAS

Atualmente²⁵¹, obras d’OSGEMEOS compõem o acervo das seguintes coleções públicas: Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB FAAP); Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP); Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, Porto Rico (MAPR); Museum of Contemporary Art Tokyo (MOT); Museu Casa do Pontal; Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA); e The Franks-Suss Collection. Assim sendo, podemos afirmar que obras d’OSGEMEOS fazem parte de coleções na América Latina, na Europa e na Ásia (Quadro 3).

Quadro 3: Relação das coleções públicas que possuem obras d’OSGEMEOS, localização das mesmas e demais dados de identificação das obras

Museu	Cidade, país	Ano de entrada para o acervo	Título	Temática	Linguagem	Técnicas, Dimensões e materiais
MAB FAAP	São Paulo, Brasil	2009	<i>Sem título</i>	Tritrez	Pintura	Acrílica sobre compensado MDF, 200,5 x 160 x 13 cm
MAM SP	São Paulo, Brasil	2010	<i>Sem título</i>	Tritrez; Social – crítica	Mural	Grafite e verniz, 460 x 1821 cm

²⁵¹ Informações coletadas em abril de 2023.

Museu	Cidade, país	Ano de entrada para o acervo	Título	Temática	Linguagem	Técnicas, Dimensões e materiais
MAPR	San Juan, Porto Rico	2006	–	Tritrez; Social – crítica	Mural	<i>Spray</i> –
MOT	Tóquio, Japão	2008	<i>When Lives Become Form</i>	Tritrez	Pintura	Técnica Mista, 300×800 cm
Museu Casa do Pontal	Rio de Janeiro, Brasil	2015	<i>O bunker</i>	Tritrez; Social – crítica	Instalação	Concreto e ferro; gesso
PINA	São Paulo, Brasil	2020	<i>O Vilarejo do Uirapuru</i>	Tritrez	Pintura	Acrílica, tinta <i>spray</i> e lantejoulas coladas sobre aglomerado, 201,5 x 161,1 x 24,1 cm (moldura)
The Franks-Suss Collection	Londres, Reino Unido	²⁵² –	<i>Todo dia na mesma hora, no mesmo lugar</i>	Tritrez	Pintura	Técnica Mista, 200×160 cm

Fonte: Elaborado pela autora, a partir da análise de dados concernentes à cada uma das coleções públicas citadas.

Ao verificarmos as obras, constatamos que essas abordam diferentes linguagens, sendo a maioria pintura, mas merece destaque a existência de mural em coleções. Quanto à temática, notamos a predominância de Tritrez, acompanhada também de crítica ou do comentário social.

3.8 VENDAS EM LEILÕES

Segundo Moulin (2007, p. 58), cada casa de leilão “mantém uma rede mundializada de relações com os diferentes atores (*marchands*, conselheiros, peritos, conservadores, colecionadores) intervindo no respectivo segmento do mercado internacional”. Moulin (2007, p. 56) ainda assinala que “como a reputação dos artistas se constrói no âmbito internacional, as obras dos criadores de renome podem encontrar compradores de Nova Iorque a Hong Kong. Os jovens artistas, são, por sua vez, capazes de mobilizar uma nova geração de colecionadores”.

Como vimos, algumas obras d’OSGEMEOS foram levadas a leilões em importantes casas de venda, por exemplo: Christie’s, Sotheby’s e Phillips.

²⁵² Não foi localizada nenhuma informação sobre a data de entrada no acervo.

A obra d'OSGEMEOS intitulada *Serenade* (2008) foi levada à venda pública pela casa de leilão Christie's de Nova Iorque, em março de 2014, com estimativa de venda entre USD 90.000 - USD 120.000 e foi arrematada por USD 149.000.

Em abril de 2014, a terceira edição da Pesquisa Setorial Latitude sobre o mercado brasileiro de arte contemporânea ressaltou o crescimento do setor, bem como o reconhecimento, perante a órbita internacional, das manifestações artísticas contemporâneas representadas por este mercado (FIALHO, 2014). A mesma pesquisa, em demonstrativo sobre o desempenho de artistas contemporâneos brasileiros em leilões de arte latino-americana, pontuou OSGEMEOS em terceira posição quanto ao preço de arrematação em dólares de lote leiloado. O lote *Glass House*, dos artistas, foi arrematado por USD 149.000, em maio de 2013, pela casa de leilão Phillips.

Tratava-se de um período positivo vivido pela arte contemporânea do Brasil, que se somava a outras expectativas ligadas ao mercado brasileiro, decorrentes da Copa do Mundo da FIFA, em 2014, e dos Jogos Olímpicos, em 2016, ambos realizados no Brasil.

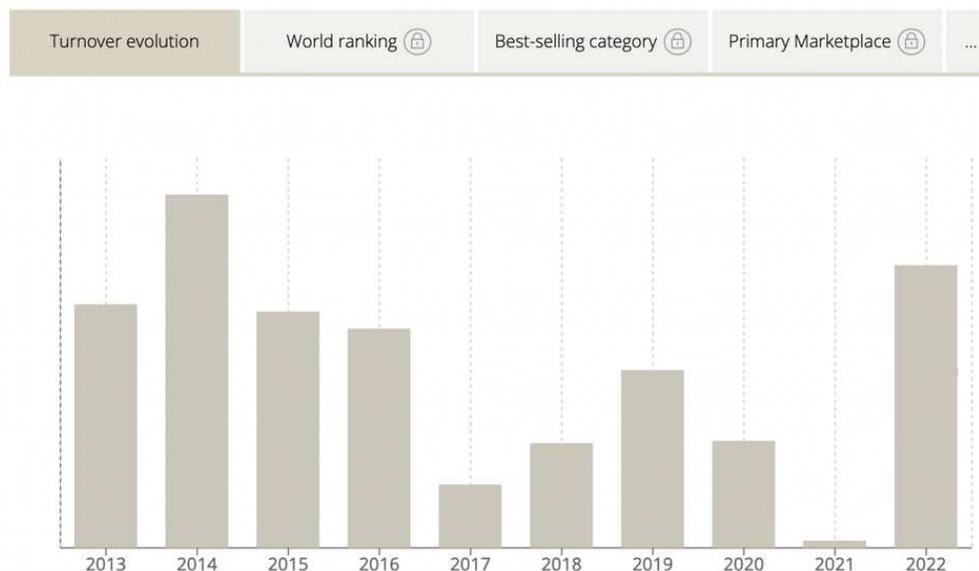
A indicação de mercado oferecida pelo Artprice, que computou a participação d'OSGEMEOS em leilões promovidos na esfera mundial (Gráfico 4), realçou 2014 como o ano de expressivo volume de negócios em leilões para os artistas, seguido pelo ano de 2022 (ARTPRICE, 2023).

Em contrapartida, observamos o menor volume de negócios em 2021 e o não significativo volume em 2020 (em contraste com os demais anos) (ARTPRICE, 2023). Cabe lembrar que tal período de diminuição corresponde aos anos de turbulência em função da pandemia da Covid-19.

Gráfico 4: Indicadores de mercado sobre OSGEMEOS em leilões internacionais, apresentado pelo Artprice

Advanced Analytics

Market indicators for OSGEMEOS in public auctions.



Fonte: Artprice (2023, n.p.). Disponível em: <https://www.artprice.com/artist/349303/osgemeos>. Acesso em: abr. 2023.

Ainda segundo as informações de mercado publicadas pelo Artprice:

Os trabalhos dos artistas foram levados a leilão público 155 vezes, a maioria na categoria Pintura. O mais antigo leilão registrado no nosso *site* é *Sem Título* vendido em 2007 na Phillips de Pury & Company (Escultura-Volume) e a mais recente é *Sem Título* vendida em 2022 (Desenho-Aquarela).

Ranqueados na posição 1484 no top 5000 do *ranking* mundial de artistas mais vendidos em leilão (Volume de negócios 2022). As obras dos artistas são vendidas principalmente no Reino Unido. Os artistas colaboraram com JONONE, mas também com outros artistas²⁵³ (ARTPRICE, 2023, n.p., tradução nossa).

Para investigarmos mais detalhadamente a relação d’OSGEMEOS com o mercado internacional de arte, também analisamos sua participação em leilões realizados pela Christie’s

²⁵³ Texto original em língua inglesa: “*The artist’s works have gone up for sale at public auction 155 times, mostly in the Painting category. The oldest auction recorded on our site is Untitled sold in 2007 at Phillips de Pury & Company (Sculpture-Volume) and the most recent is Sans titre sold in 2022 (Drawing-Watercolor). Ranked 1484th in the top 5000 world rankings of best-selling artists at auction (Turnover 2022). The artist’s works are mainly sold in the United Kingdom. The artist has collaborated with JONONE but also with other artists*” (ARTPRICE, 2023, n.p.).

(Tabela 4) e Sotheby's (Tabela 5), desde o primeiro lote levado à venda pelas citadas casas de leilão até 2022²⁵⁴.

Tabela 4: Obras d'OSGEMEOS leiloadas pela Christie's (até 2022)

Unidade da Casa	Classificação do leilão	Título da obra e ano	Estimativa	Valor de venda	Data de venda	Linguagem	Temática e elementos
Nova Iorque	First Open Post-War and Contemporary Art	<i>Carnavale</i> , 2005	USD 40.000 – 60.000	USD 134.500	Mar. 2011	Pintura	Tritrez, Festas populares e Social (sutil)
Nova Iorque	Post-War and Contemporary Art Featuring Property from an Important Private European Collection Afternoon Session	<i>Esconde-Esconde</i> , 2006	USD 50.000 – 70.000	USD 80.500	Maio 2011	Pintura	Tritrez, Música, Regional, Festa popular e <i>Graffiti tag</i> ou pichação
Nova Iorque	Post-War and Contemporary Art Featuring Property from an Important Private European Collection Afternoon Session	<i>Sem Título</i> , 2007	USD 50.000 – 70.000	USD 74.500	Maio 2011	Pintura	Tritrez, Música e Regional
Nova Iorque	First Open	<i>Pedro Bunda Seca</i> , 2012	USD 30.000 – 40.000	USD 55.000	Set. 2013	Pintura	Personagem característico da dupla e Regional (fotopintura)
Nova Iorque	First Open	<i>Serenade</i> , 2008	USD 90.000 – 120.000	USD 149.000	Mar. 2014	Pintura	Tritrez, Festa popular e Regional (Nordeste do Brasil e sertão)
Online (NYC)	Online: Post-War & Contemporary Art	<i>Casou Com o Primo</i>	USD 70.000 – 100.000	USD 93.750	Maio 2014	Pintura	Tritrez, Regional e Folclore
Nova Iorque	First Open/NYC	<i>O Viajante Viajado</i> , 2005	USD 60.000 – 80.000	USD 68.750	Set. 2014	Pintura	Tritrez e Ar surrealista
Nova Iorque	First Open Post-War and Contemporary Art	<i>The Little Prince</i> , 2005	USD 60.000 – 80.000	USD 100.000	Mar. 2016	Pintura	Tritrez, Música e Regional (Nordeste do Brasil; sertão)

²⁵⁴ Data do lote mais recente levado a leilão com trabalho dos artistas. Última consulta em abril de 2023.

Unidade da Casa	Classificação do leilão	Título da obra e ano	Estimativa	Valor de venda	Data de venda	Linguagem	Temática e elementos
Nova Iorque	First Open Post-War and Contemporary Art	<i>The Day When Mariovaldo Took a Shower in the Rain</i> , 2005	USD 60.000 – 80.000	USD 81.250	Mar. 2016	Pintura	Tritrez, Regional (Nordeste do Brasil, sertão) e Religiosidade
Londres	First Open Post-War and Contemporary Art London	<i>Sem Título</i> , 2012	GBP 40.000 – 60.000	GBP 50.000	Set. 2016	Pintura	Tritrez
Nova Iorque	Post-War and Contemporary Art	<i>As Três Amigas</i> , 2008	USD 80.000 – 120.000	USD 62.500	Mar. 2017	Pintura	Tritrez
Nova Iorque	Post-War to Present	<i>Come Together</i> , 2016	USD 80.000 – 100.000	USD 106.250	Fev. 2019	Pintura	Tritrez
Online (NYC)	Trespassing	<i>Close Encounters</i> , 2016	USD 3.000 – 5.000	USD 4.788	Jul. 2022	Litografia em cores (número 84/99)	Tritrez, <i>Graffiti</i> (sutil) e Regional

Fonte: Elaborada pela autora, a partir dos dados disponibilizados *online* pela Christie's²⁵⁵.

Tabela 5: Obras d'OSGEMEOS leiloadas pela Sotheby's (até 2022)

Unidade da Casa	Classificação do leilão	Título da obra e ano	Estimativa	Valor de venda	Data de venda	Linguagem	Temática e elementos
Nova Iorque	Contemporary Art Day Sale	<i>Casou com o primo</i> , 2007	USD 100.000 – 150.000	Sem êxito	Nov. 2012	Pintura	Tritrez; Regional; Folclore
Nova Iorque	Contemporary Art Day Sale	<i>Sem Título</i> , 1999 ²⁵⁶	USD 90.000 – 120.000	Sem êxito	Nov. 2012	Pintura	Regional; Ar surrealista
Nova Iorque	Contemporary Curated	<i>Graciosa Rodela de Alho e Inocencio Coitadinho</i> , 2012	USD 30.000 – 40.000	Sem êxito	Mar. 2014	Pintura	Personagens característicos da dupla; Regional (fotopintura)

²⁵⁵ *Link* para acesso das obras d'OSGEMEOS levadas à venda pela casa de leilão Christie's: https://www.christies.com/search?entry=os%20gemeos&page=1&sortby=relevance&tab=sold_lots. Acesso em: jun. 2023.

²⁵⁶ Conforme descrição no *site* da Sotheby's. No entanto, esta mesma obra aparece, em outra ocasião, registrada como executada em 2009.

Unidade da Casa	Classificação do leilão	Título da obra e ano	Estimativa	Valor de venda	Data de venda	Linguagem	Temática e elementos
Nova Iorque	Contemporary Curated	<i>Rolando Escadabaixo</i> , 2012	USD 25.000 – 35.000	Sem êxito	Set. 2015	Pintura	Personagem característico da dupla e Regional (fotopintura)
Nova Iorque	Latin America: Modern Art	<i>Amigo</i> , 2005	USD 80.000 – 120.000	USD 162.500	Nov. 2015	Pintura	Tritrez e Música
Hong Kong	They Would Be Kings An Exhibition Curated by Steve Lazarides	<i>El Salon de los Milagros</i> , 2008	Sem informações	Sem informações	Mar. 2016	Pintura	Tritrez, Música, Regional (fotopintura), Religiosidade, <i>Graffiti</i> (sutil) e Elementos geométricos
Nova Iorque	Latin America: Modern Art Latin America: Contemporary Art	<i>Um amigo burro</i> , 2008	USD 100.000 – 150.000	Sem êxito	Nov. 2016	Pintura	Tritrez, Regional (Nordeste do Brasil e sertão), Social (possível alusão à migração) e Elementos geométricos
Nova Iorque	Contemporary Art Day Auction	<i>Sem Título</i> , 2009	USD 125.000 – 175.000	Sem êxito	Nov. 2017	Pintura	Tritrez, Festa popular, Regional e Social (migração)
Hong Kong	Boundless: Contemporary Art	<i>Singing Ciranda is Like Venturing Out to the High Sea to Fish on a Raft</i> , 2007	HKD 480.000 – 600.000	HKD 600.000	Dez. 2017	Pintura	Tritrez, Música, Regional e Elementos geométricos
Nova Iorque	Contemporary Curated	<i>Vincente Mais Ou Menos</i> , 2012	USD 18.000 – 25.000	USD 22.500	Mar. 2018	Pintura	Sem informação
Online	Contemporary Art Online	<i>Sem Título</i> , 2009	USD 60.000 – 80.000	Sem êxito	Set. 2018	Pintura	Regional e Ar surrealista

Unidade da Casa	Classificação do leilão	Título da obra e ano	Estimativa	Valor de venda	Data de venda	Linguagem	Temática e elementos
Online	Contemporary Art Day Auction: Online	<i>Sem Título 3</i> , 2010	USD 60.000 – 80.000	USD 63.000	Nov. 2020	Pintura	Personagem característico da dupla, Regional (fotopintura) e Elemento que remete à pichação (sutil)
Nova Iorque	Contemporary Art Day Auction	<i>Sem Título</i> , 2008	USD 180.000 – 250.000	Sem êxito	Mai. 2021	Pintura	Tritrez, Social (migração), Regional (Nordeste do Brasil e sertão), <i>Graffiti tag</i> – ou pichação – (sutil) e Elementos geométricos
Londres	Modern & Contemporary Art Day Auction	<i>Atomic Love</i> , 2008	GBP 70.000 – 90.000	GBP 138.600	Mar. 2022	Pintura	Tritrez, Regional, Festas populares, Folclore e Elementos geométricos
Nova Iorque	Contemporary Discoveries	<i>The Little Prince</i> , 2005	USD 100.000 – 150.000	USD 100.800	Jul. 2022	Pintura	Tritrez, Música e Regional (Nordeste do Brasil e sertão)
Nova Iorque	Contemporary Curated	<i>O Devoto</i> , 2009	USD 100.000 – 150.000	USD 157.500	Set. 2022	Pintura	Tritrez, <i>Graffiti</i> /hip-hop e Elementos geométricos

Fonte: Elaborada pela autora, a partir dos dados disponibilizados *online* pela Sotheby's²⁵⁷.

Ao verificarmos os dados publicados pelo Artprice, observamos que o Reino Unido era o principal local de negociação de trabalhos d'OSGEMEOS, o que nos levou a expandir o campo de análise das vendas públicas, *a priori* delimitado para abranger apenas as casas de leilão Christie's

²⁵⁷ *Link* das obras d'OSGEMEOS levadas à venda pela casa de leilão Sotheby's: <https://www.sothebys.com/en/search?query=os%20gemeos&tab=objects>. Último acesso em: jun. 2023.

e Sotheby's, e passamos a considerar também os dados da casa de leilão anglo-saxã Phillips²⁵⁸, referentes aos leilões realizados no mesmo recorte temporal, ou seja, até 2022. No entanto, constatamos que a última obra d'OSGEMEOS leiloadada por esta casa foi em 2019²⁵⁹ (Tabela 6).

Tabela 6: Obras d'OSGEMEOS leiloadas pela Phillips (até 2022)

Unidade da Casa	Classificação do leilão	Título da obra e ano	Estimativa de venda	Valor de venda	Data	Linguagem	Temática e elementos
Nova Iorque	Contemporary Art Part II	<i>Sem Título (Box)</i> , 2003	USD 3.500 – 4.500	USD 7.800	Mai. 2007	Trabalho em madeira	Personagem amarelo
Nova Iorque	Contemporary Art Part II	<i>Sem Título</i> , 2003	USD 3.500 – 4.500	USD 7.200	Mai. 2007	Trabalho em madeira	Personagem característico da dupla e Regional (sertão)
Nova Iorque	Contemporary Art Part II	<i>Sem Título</i> , 2003	USD 3.500 – 4.500	USD 6.000	Nov. 2007	Pintura	Personagens característicos da dupla
Nova Iorque	Under the Influence	<i>Sem Título</i> , s.d.	USD 3.000 – 5.000	USD 4.375	Mar. 2008	Trabalho em madeira	Personagem característico da dupla e Alusão à pichação
Nova Iorque	Under the Influence	<i>Sem Título</i> , s.d.	USD 10.000 – 15.000	USD 10.000	Mar. 2008	Trabalho em madeira	Personagens característicos da dupla
Londres	Property from The Vanmoerkerke Collection, Belgium	<i>Two works: Untitled (Head Box)</i> , 2005	GBP 4.000 – 6.000	GBP 18.125	Abr. 2008	Trabalhos em madeira	Personagens característicos da dupla
Londres	Property from The Vanmoerkerke Collection, Belgium	<i>Carregadores de Piano</i> , 2006	GBP 15.000 – 20.000	GBP 22.100	Abr. 2008	Pintura	Personagens característicos da dupla e Regional
Nova Iorque	Saturday @ Phillips	<i>Untitled (from neo-graffiti project 3D)</i> , 2002	USD 200 – 300	USD 250	Out. 2008	Brinquedo (de uma edição de 269)	Personagem atípico
Londres	Saturday @ Phillips	<i>Two works: Untitled (Head Box)</i> , 2005	GBP 4.000 – 6.000	GBP 18.125	Mar. 2009	Trabalhos em madeira	Personagens característicos da dupla

²⁵⁸ Fundada em Londres, Inglaterra, em 1796.

²⁵⁹ Consulta realizada em abril de 2023.

Unidade da Casa	Classificação do leilão	Título da obra e ano	Estimativa de venda	Valor de venda	Data	Linguagem	Temática e elementos
Nova Iorque	NOW: Art of the 21 st Century Theme Sale	<i>Sem Título</i> , 2003	USD 800 – 1.200	USD 1.188	Mar. 2010	Pintura ²⁶⁰	Personagem característico da dupla e Alusão ao hip-hop
Londres	BRIC Theme Sale	(i) <i>Untitled (peephole)</i> (ii) <i>Untitled (yellow box)</i> , 2003	GBP 4.000 – 6.000	GBP 10.625	Abr. 2010	Trabalhos em madeira	Personagens característicos da dupla e Tritrez
Londres	BRIC Theme Sale	<i>Mauria, Esmeraldo, Pomela, Nascimento, Valdelios, Amildala</i> ²⁶¹ , 2008	GBP 25.000 – 35.000	GBP 37.250	Abr. 2010	Trabalhos em madeira	Personagens característicos da dupla e Regional (fotopintura)
Londres	Contemporary Art Day Sale	<i>Sem Título (O Pai, O Mae, o filho, a empregada, a filha de empregada, o cachorro, a ouelhinha o gato e o passarinho)</i> ²⁶² , 2008	GBP 30.000 – 40.000	GBP 63.650	Fev. 2011	Pintura	Tritrez, Música, Regional (Nordeste do Brasil), Hip-hop e Elementos geométricos
Londres	BRIC	<i>Sem Título</i> , 2008	GBP 8.000 – 12.000	Sem êxito	Abr. 2011	Escultura	Personagem característico da dupla e Ar surrealista
Nova Iorque	Contemporary Art Day Sale	<i>Erripoter da Varinha & Harlei Davidson</i> , 2012	USD 25.000 – 35.000	USD 52.500	Nov. 2012	Pintura	Personagens característicos da dupla e Regional (fotopintura)
Nova Iorque	Latin America	<i>Dolores Fortes de Barriga</i> , 2012	USD 20.000 – 30.000	USD 37.500	Nov. 2012	Pintura	Personagem característico da dupla e Regional (fotopintura)

²⁶⁰ Aquarela, nanquim e lápis de cor sobre papel.

²⁶¹ Título escrito exatamente como disposto no *site* da Phillips. Disponível em: <https://www.phillips.com/detail/os-gemeos/UK000210/1>. Acesso em: out. 2023.

²⁶² Descrição feita nos exatos termos do *site* da Phillips. Disponível em: <https://www.phillips.com/detail/os-gemeos/UK010211/258>. Acesso em: out. 2023.

Unidade da Casa	Classificação do leilão	Título da obra e ano	Estimativa de venda	Valor de venda	Data	Linguagem	Temática e elementos
Nova Iorque	Latin America	<i>Amin Amou Amada</i> , 2012	USD 20.000 – 30.000	USD 40.000	Nov. 2012	Pintura	Personagem característico da dupla e Regional (fotopintura)
Londres	Contemporary Art Day Sale	<i>Sem Título</i> , 2001	GBP 35.000 – 45.000	Sem êxito	Fev. 2013	Pintura	Personagens amarelos, Religiosidade e Ar surrealista
Londres	Contemporary Art Day Sale	<i>The House of Maria</i> , 2007	GBP 60.000 – 80.000	GBP 79.250	Fev. 2013	Pintura	Personagens amarelos e Regional (Nordeste do Brasil)
Nova Iorque	Contemporary Art & Design Evening Sale	<i>Landscape</i> , 2009	USD 80.000 – 120.000	USD 134.500	Mar. 2013	Pintura	Tritrez, Social (alusão à migração) e Regional
Nova Iorque	Under the Influence	<i>Sem Título</i> , 2003	USD 15.000 – 20.000	USD 16.250	Mar. 2013	Pintura	Regional e Festa popular
Nova Iorque	Under the Influence	<i>Joas Rolando Pedreira</i> , 2012	USD 15.000 – 20.000	USD 21.250	Mar. 2013	Pintura	Personagem característico da dupla e Regional (fotopintura)
Londres	Under the Influence	<i>Sem Título (Girl in Boat)</i> , 2003; <i>Sem Título (Girl with White Flower)</i> , 2010; <i>Sem Título</i> , 2007	GBP 15.000 – 20.000	GBP 18.750	Abr. 2013	Três obras com técnicas variadas Pintura, desenho e colagem	Tritrez, Ar surrealista e Personagens femininos
Nova Iorque	Contemporary Art Day Sale	<i>Sem Título (Storm of Love)</i> , 2001	USD 60.000 – 80.000	USD 106.250	Mai. 2013	Pintura	Tritrez
Nova Iorque	Contemporary Art Day Sale	<i>Silvester Está Longe</i> , 2012	USD 30.000 – 40.000	USD 50.000	Mai. 2013	Pintura	Personagem característico da dupla e Regional (fotopintura)

Unidade da Casa	Classificação do leilão	Título da obra e ano	Estimativa de venda	Valor de venda	Data	Linguagem	Temática e elementos
Nova Iorque	Latin America	<i>Glass House</i> , 2005	USD 80.000 – 120.000	USD 149.000	Mai. 2013	Pintura	Tritrez, Regional (Nordeste e sertão), Personagem central feminino e Social (alusão ao movimento migratório)
Nova Iorque	Under the Influence	<i>Joao Pença Bem</i> , 2012	USD 30.000 – 40.000	USD 52.500	Set. 2013	Pintura	Personagem característico da dupla e Regional (fotopintura)
Londres	Contemporary Art Day Sale	<i>Boy with Dog</i> , 2012	GBP 40.000 – 60.000	GBP 62.500	Out. 2013	Pintura	Ar surrealista e Regional (fotopintura)
Nova Iorque	Contemporary Art & Design Evening Sale	<i>I Don't Care</i> , 2008	USD 100.000 – 150.000	USD 149.000	Mar. 2014	Pintura	Alusão ao <i>graffiti</i>
Nova Iorque	Under the Influence	<i>Sem Título</i> , 2003	USD 20.000 – 30.000	USD 18.750	Mar. 2014	Trabalho em madeira	Personagem característico da dupla e Alusão à pichação
Nova Iorque	Under the Influence	<i>Sem Título</i> , 2003	USD 20.000 – 30.000	USD 18.750	Mar. 2014	Trabalho em madeira	Tritrez, Personagem característico da dupla e Elementos geométricos
Nova Iorque	Latin America	<i>Sem Título</i> , 2009	USD 90.000 – 120.000	USD 97.500	Mai. 2014	Pintura	Regional e Ar surrealista
Londres	Contemporary Day Sale	<i>Mirror Mask</i> , 2010	GBP 40.000 – 60.000	GBP 86.500	Jul. 2014	Pintura	Tritrez, Personagem central feminino e Elementos geométricos
Londres	Contemporary Art Day Sale	<i>O Homem que pesca a Sereia de Labelos de ouro</i> ²⁶³ , 2000	GBP 50.000 – 70.000	GBP 80.500	Out. 2014	Pintura	Tritrez e Folclore

²⁶³ Título escrito de acordo com o disposto no *site* da Phillips. Disponível em <https://www.phillips.com/detail/os-geomeos/UK010714/248>. Acesso em: out. 2023.

Unidade da Casa	Classificação do leilão	Título da obra e ano	Estimativa de venda	Valor de venda	Data	Linguagem	Temática e elementos
Londres	Contemporary Art Day Sale	<i>La casa que llovia dentro</i> , 2008	GBP 60.000 – 80.000	Sem êxito	Out. 2014	Pintura	Tritrez
Nova Iorque	Latin America	<i>Sem Título</i> , 2011	USD 200.000 – 300.000	USD 269.000	Nov. 2014	Pintura	Tritrez
Londres	Evening & Day Editions London Auction	<i>The Other Side</i> , 2014	GBP 4.000 – 4.500	GBP 3.750	Jan. 2015	Litografia em cores (número 94/99)	Tritrez e Alusão ao <i>Graffiti</i>
Nova Iorque	20th Century & Contemporary Art Day Sale	<i>Sem Título</i> , 2012	USD 80.000 – 120.000	USD 100.000	Nov. 2015	Pintura	Tritrez e Regional
Nova Iorque	Latin America	<i>Prism</i> , 2012	USD 90.000 – 120.000	USD 100.000	Nov. 2015	Pintura	Tritrez, Alusão ao <i>graffiti</i> (sutil) e Elementos geométricos
Nova Iorque	Latin America	<i>Sem Título</i> , 2009	USD 120.000 – 180.000	USD 310.000	Nov. 2016	Pintura	Social, Regional e Leve alusão ao <i>graffiti</i>
Londres	20th Century & Contemporary Art Day Sale	<i>S/T</i> , cerca de 2008	GBP 60.000 – 80.000	Sem êxito	Out. 2017	Pintura	Tritrez
Nova Iorque	New Now	<i>Joao Passa Bem</i> , 2012	USD 20.000 – 30.000	USD 37.500	Fev. 2018	Pintura	Personagem característico da dupla e Regional (fotopintura)
Nova Iorque	20th Century & Contemporary Art Day Sale	<i>Sem Título</i> , 2008	USD 100.000 – 150.000	USD 106.250	Mai. 2018	Pintura	Tritrez, Regional (Nordeste do Brasil; sertão) e Folclore
Londres	20th Century & Contemporary Art Day Sale	<i>It is Supposed to be Raining But....</i> ; 2008	GBP 40.000 – 60.000	GBP 100.000	Jun. 2018	Pintura	Tritrez, Regional, Música e Hip-hop (sutil)
Londres	20th Century & Contemporary Art Day Sale	<i>Sem Título</i> , 2007	GBP 50.000 – 70.000	GBP 77.500	Jun. 2019	Pintura	Tritrez e Regional (Nordeste do Brasil)

Fonte: Elaborada pela autora, a partir dos dados disponibilizados *online* pela Phillips²⁶⁴.

²⁶⁴ *Link* das obras d'OSGEMEOS levadas à venda pela casa de leilão PHILLIPS: <https://www.phillips.com/artist/1683/os-gêmeos>. Último acesso em: jun. 2023.

Com base nos dados disponibilizados nos *sites* das casas de leilão mencionadas, pudemos constatar a significativa movimentação d’OSGEMEOS em leilões internacionais. Verificamos que, no período examinado, os leilões mais exitosos, em termos de arrematação de suas obras, foram aqueles realizados pela Phillips, com 45 vendas públicas de obras da dupla, sendo 41 bem-sucedidas, representando um êxito de 91,11%. Na Phillips (de Nova Iorque), também observamos o maior valor de arrematação de todos os leilões analisados nesta pesquisa: USD 310.000, com a venda da obra *Sem Título* (2009), em novembro de 2016.

A Christie’s apareceu em segundo lugar, porque, apesar das vendas terem sido 100% bem-sucedidas, apenas 13 obras foram levadas a leilão.

A Sotheby’s ficou em terceiro lugar, pois muito embora tenham ido para leilão 15 obras, uma delas sendo leiloada em duas ocasiões diferentes, foram sete arrematações, ou seja, houve um percentual favorável de 46,66%²⁶⁵.

Logo, podemos afirmar que no recorte temporal analisado nesta pesquisa (até 2022), 61 obras d’OSGEMEOS foram arrematadas em leilões das casas supramencionadas, sendo que o maior número de obras levadas à venda pública ocorreu em Nova Iorque, Estados Unidos, presente em 48 leilões, local onde também foi realizado o maior número de vendas exitosas: 41. Vale lembrar que Nova Iorque é o berço do *graffiti* e da arte urbana.

Ademais, segundo o relatório *The Art Market 2023*, publicado pela Art Basel e UBS, os Estados Unidos ocupavam uma das mais fortes *performances* dos mercados em 2022 e têm estado entre as mais fortes ao longo dos últimos 20 anos, “[...] continuando em seu papel fundamental como o centro do comércio global em arte e lar da maioria das vendas de preços mais altos que aconteceram em 2022”²⁶⁶ (ART BASEL; UBS, 2023, p. 26, tradução nossa). O relatório mencionado destacou ainda que, em 2022, o Reino Unido ocupava a segunda posição no mercado da arte, em relação ao valor das vendas.

Assim sendo, mesmo considerando os leilões da Phillips, nossa contagem contrasta com a apurada pelo Artprice, até 2022, que realçava o Reino Unido como o local de maior venda dos trabalhos d’OSGEMEOS. Porém, renovamos que o Artprice se refere aos resultados de todos os

²⁶⁵ Desconsideramos deste cômputo o leilão da obra *El Salon de los Milagros*; 2008, já que não consta no *site* da Sotheby’s informação sobre o resultado do leilão.

²⁶⁶ Texto original em língua inglesa: “After a significant 25% decline in sales in 2020 during the pandemic, the US has seen one of the most robust recoveries of all the major markets, continuing in its key role as the center of global trading in art and home to the majority of the highest-priced sales that took place in 2022” (ART BASEL; UBS, 2023, p. 26).

leilões ocorridos na esfera mundial, portanto, envolve outras casas de leilão, além das acima analisadas.

Considerando todas as vendas apuradas, constatamos também que, em 36 casos, o valor de arrematação superou o valor da estimativa máxima.

Com relação à linguagem artística d’OSGEMEOS das obras comercializadas nos leilões investigados, constatamos que a pintura foi a que teve maior movimentação, indo em consonância com os resultados obtidos pelo Artprice (2023), conforme ressaltado anteriormente.

Quanto à temática, o universo particular d’OSGEMEOS, ou seja, Tritrez, foi a que despertou maior interesse para a venda nas casas de leilões, no período examinado. Apesar disso, a obra que atingiu melhor resultado financeiro em venda pública teve como temática um comentário social e uma questão regional, não abarcando propriamente Tritrez.

A classificação “*Latin America*”, encontrada nas três casas de leilão, merece atenção, pois possui as vendas mais vultosas entre as obras d’OSGEMEOS supramencionadas. Em adição, nesta categoria, outros trabalhos dos artistas também foram vendidos por valores expressivos. Por analogia, podemos traçar um paralelo com o fato de a Christie’s, a Sotheby’s e a Phillips nomearem seus próprios departamentos no sentido de demonstrarem “sua vontade de orientar sua clientela para ‘as verdadeiras tendências atuais’” (MOULIN, 2007, p. 56). Desse modo, por exemplo, há o departamento específico dirigido para a arte da América Latina (*Latin America Art*). Sendo assim, as vendas das obras d’OSGEMEOS ocorridas, inseridas nesta classificação, talvez possam indicar colecionadores voltados para as produções ligadas à arte relacionada à América Latina.

Por fim, destacamos as informações de leilões indicadas pela empresa brasileira Catálogo das Artes²⁶⁷, que apresenta cotações, via *Internet*, de peças de arte e de outros objetos. As cotações referem-se a resultados de leilões nacionais e internacionais. Entretanto, o *site* não disponibiliza os dados completos das vendas, sem que seja feito o pagamento de assinatura por determinado período²⁶⁸.

Notamos também que, apesar de alguns informes disponíveis estarem relacionados com leilões de uma das casas internacionais analisadas, nem todos os leilões destas casas, envolvendo obras d’OSGEMEOS, estão disponibilizados no *site* brasileiro. Pelo fato de as informações

²⁶⁷ A partir da identificação do artista, título da obra ou outra descrição é possível procurar *online*, no *site*, preços de obras vendidas em momento anterior. Segundo a empresa, esta possui um banco de dados que supera dois milhões de peças pesquisadas e sua atualização é diária (CATÁLOGO DAS ARTES, 2023b).

²⁶⁸ Também necessária para obter informações de preços.

constantes serem limitadas²⁶⁹, não há menção sobre eventual peça realizada em colaboração com terceiros. Desse modo, para esta pesquisa, entendemos que não foi possível mensurar consistentemente as informações dispostas no *site* do Catálogo das Artes.

Feitas tais ressalvas, acenamos que o Catálogo das Artes relacionou 36 obras d’OSGEMEOS²⁷⁰, apresentando nove esculturas²⁷¹, um desenho e, majoritariamente, pinturas (CATÁLOGO DAS ARTES, 2023a). O resultado mais antigo datava de março de 2010 e o mais recente de setembro de 2022. Quanto às temáticas, embora a maioria das obras d’OSGEMEOS elencadas no *site* guarde relação com o universo Tritrez, outras temáticas e elementos também estiveram presentes, tais como: música, festas populares, folclore etc., além de obras voltadas diretamente à estética do *graffiti New York Style*, ou seja, ligada à escrita, especificamente ao nome d’OSGEMEOS.

3.9 PARTICIPAÇÃO NA FEIRA SP-ARTE

Investigamos a participação d’OSGEMEOS nas edições presenciais da feira de arte SP-Arte, realizadas no Pavilhão da Bienal, no Parque Ibirapuera, na cidade de São Paulo²⁷², tendo como recorte os anos de 2013 a 2022.

Como mencionado, a forma de apuração envolveu a pesquisa documental, com base em catálogos e revista publicados pela SP-Arte, no período de 2013 a 2019, bem como a observação *in loco*, no que tange às edições de 2018 a 2022.

Os dados referentes à presença dos trabalhos d’OSGEMEOS em cada uma dessas edições foram apresentados a seguir.

3.9.1 OSGEMEOS e a SP-Arte: os anos de 2013 a 2017

Os catálogos anuais das edições da SP-Arte, relativos ao período de 2013 a 2017 (SP-ARTE, 2013a; SP-ARTE, 2014a; SP-ARTE, 2015a; SP-ARTE, 2016a; SP-ARTE, 2017a), fazem

²⁶⁹ Considerando as ferramentas disponíveis sem a realização de assinatura.

²⁷⁰ Última pesquisa realizada em abril de 2023.

²⁷¹ O *site* computa, neste tipo, esculturas e objetos.

²⁷² Vale renovar que as edições ocorridas no formato *online* (*sp-arte viewing room*), em razão da pandemia da Covid-19, e as realizadas no Espaço da Arca, na Vila Leopoldina, em São Paulo, não foram consideradas para este estudo.

referências ao nome da dupla atrelado a galerias do mercado primário e secundário. Há algumas variações com relação a essas galerias, exceto pela galeria Fortes Vilaça/Fortes D’Aloia & Gabriel, em que a ligação com os artistas manteve-se, anualmente, como demonstrado pela Tabela 7.

Tabela 7: OSGEMEOS e as galerias participantes da SP-Arte, nos anos de 2013 a 2017

Mês e Ano Edição	Galeria De Arte
Abr. 2013 9 ^a	Almeida e Dale Galeria de Arte; Galeria Fortes Vilaça
Abr. 2014 10 ^a	Galeria Fortes Vilaça
Abr. 2015 11 ^a	Galeria Fortes Vilaça
Abr. 2016 12 ^a	Arte 57 – Renato Magalhães Gouvêa Jr.; Galeria Fortes Vilaça
Abr. 2017 13 ^a	Arte 57 – Renato Magalhães Gouvêa Jr.; Fortes D’Aloia & Gabriel

Fonte: Elaborada pela autora, com base nos catálogos da SP-Arte relativos ao período delimitado.

3.9.2 OSGEMEOS e a SP-Arte: a 14^a edição (abril de 2018)

Em visita à SP-Arte realizada em 15 de abril de 2018, foi possível constatar que, nesta edição, a galeria Fortes D’Aloia & Gabriel²⁷³, que atua no mercado primário e representa OSGEMEOS, apresentou dois *stands*, um deles inteiramente dedicado às obras da dupla (Figura 101). O cenário total do *stand* exclusivo com trabalhos dos irmãos envolvia cores fortes, com destaque para o vermelho e o amarelo e sete trabalhos d’OSGEMEOS: quatro pinturas de grandes dimensões e três esculturas luminosas. Tanto o conteúdo das obras quanto a composição final da instalação remetiam ao mundo mágico de Tritrez. De acordo com a SP-Arte, “O projeto d’OSGÊMEOS, concebido pela galeria Fortes D’Aloia e Gabriel, também foi outro ponto alto da edição, atraindo público e virando sucesso de vendas” (SP-ARTE, 2018b, n.p.).

²⁷³ Anteriormente denominada Galeria Fortes Vilaça, com fundação em 2001, a galeria lida com o mercado de arte contemporânea e tem espaços em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Figura 101: Vista parcial do *stand* da galeria Fortes D’Aloia & Gabriel conectado a OSGEMEOS, SP-Arte, 2018



© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 15 abr. 2018.

O *stand* do Hilda Araujo Escritório de Arte²⁷⁴, que atua no mercado secundário, também apresentou nesta edição da feira um trabalho d’OSGEMEOS. Tratava-se da obra *O banho do pavão* (2006), de grande dimensão, feita sobre um antigo armário de madeira que pertenceu ao avô dos artistas. A peça, que lembrava um oratório, foi criada a partir de uma variedade de materiais e de técnicas (Figura 102) e refletia a atmosfera mágica de Tritrez, na qual o personagem amarelo portava um chapéu em formato de casas e tocava um pavão. A figura principal estava envolvida em um ambiente colorido, rodeado por outros personagens, como por alguns anjos. A figura masculina à direita era metade peixe, metade homem. Frutos vermelhos, peixes voadores e outros submersos em um rio, ou talvez em um mar, compunham as laterais da obra. Também era possível observar elementos relacionados ao regional, ao folclore e à religião.

²⁷⁴ Localizado em São Paulo, lida com artistas brasileiros tanto da arte moderna como da contemporânea.

Figura 102: OSGEMEOS. *O banho do pavão*, 2006, stand Hilda Araujo Escritório de Arte, SP-Arte, 2018



Técnica e materiais: técnica mista sobre madeira: *spray*, tinta látex, lantejoulas, pequenas esculturas, resina, flores de plástico e lâmpadas²⁷⁵.

© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 15 abr. 2018.

O Cravo Escritório de Arte²⁷⁶, que atua no mercado secundário, apresentou para venda uma obra d'OSGEMEOS feita sobre uma porta. O trabalho, remetendo à Tritetz, destacava três figuras femininas com traços e movimentos graciosos, envoltas em ares surrealistas.

3.9.3 OSGEMEOS e a SP-Arte: a 15ª edição (abril de 2019)

Em visita à SP-Arte realizada nos dias 05 e 07 de abril de 2019, foi possível constatar que, nesta edição da feira, o *stand* da Danielian Galeria²⁷⁷, com atuação no mercado secundário, apresentou para venda a obra *As Três Amigas* (2008) (Figura 103). O trabalho continha a imagem de três mulheres com os corpos desnudos e contornos delicados. A terceira mulher, localizada atrás da figura feminina de olhos fechados, a envolvia com os braços, como que num abraço. Todas as

²⁷⁵ Descrição de acordo com o disposto na exposição *OSGEMEOS: nossos segredos*, 2023, CCBB BH.

²⁷⁶ Situado em São Paulo; trabalha com arte moderna e contemporânea do Brasil.

²⁷⁷ Situada no Rio de Janeiro.

mulheres tinham as pernas parcialmente imersas em água. O fundo azul que circundava as imagens femininas contrastava com os detalhes cor de rosa que completavam a obra, em uma composição total que lembrava um mundo onírico.

Figura 103: OSGEMEOS. *As Três Amigas*, 2008, stand Danielian Galeria, SP-Arte, 2019



Técnica: Acrílica e *spray* sobre madeira. Dimensões: 244 x 244 x 14 cm.

© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 7 abr. 2019.

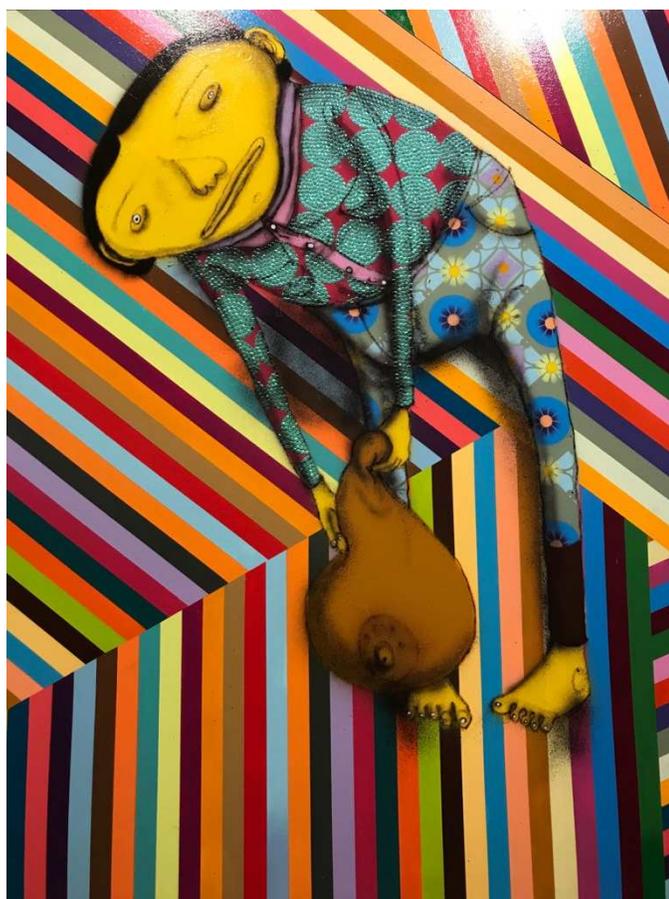
3.9.4 OSGEMEOS e a SP-Arte: a 18ª edição (abril de 2022)

A primeira edição presencial da SP-Arte, no Pavilhão da Bienal de São Paulo, após a decretação do fim da pandemia da Covid-19, apresentou trabalhos d’OSGEMEOS nos *stands* das galerias Fortes D’Aloia & Gabriel e da *Opera Gallery*.

A Fortes D'Aloia & Gabriel levou um trabalho dos artistas que foi vendido no primeiro dia de feira²⁷⁸. Na obra, o personagem amarelo de cabelos longos em cor terrosa tinha na mão direita um *spray* e parecia flutuar em um fundo rico em detalhes geométricos coloridos.

A *Opera Gallery*²⁷⁹, por sua vez, que trabalha com os mercados primário e secundário, levou, em 10 de abril de 2022²⁸⁰, uma obra lúdica, que remetia à Tritetz (Figura 104). O personagem central amarelo, de camisa estampada nas cores verde e vermelha e ornamentada com lantejoulas, segurava com as mãos um seio feminino. A sensação era de que a figura estava flutuando em um fundo de listras coloridas.

Figura 104: OSGEMEOS. *Quando Sair, Deixe a Luz Acesa*, 2014, stand *Opera Gallery*, SP-Arte, 2022



Técnica: Técnica mista sobre madeira. Dimensões: 147.5 x 160.5 cm.

© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 10 abr. 2022.

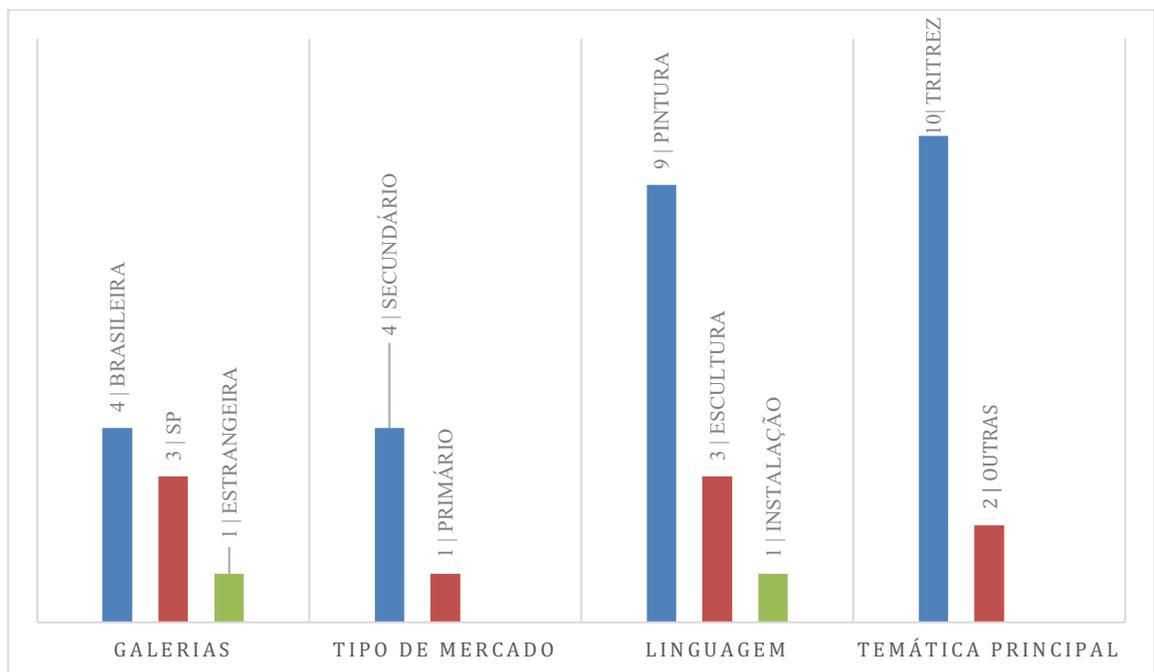
²⁷⁸ Informação verbal dada a esta autora por uma vendedora da galeria, no dia 10/04/2022 (data em que visitamos a feira).

²⁷⁹ Fundada em 1994, com espaços abertos de forma simultânea em Paris e Singapura, a galeria, hoje, está presente em várias cidades do mundo, como Nova Iorque, Miami, Aspen, Londres, Mônaco, Genebra, entre outros.

²⁸⁰ Data em que visitamos a feira de arte e, portanto, ocasião da apuração.

As informações obtidas a partir da observação presencial, quanto à participação de obras d’OSGEMEOS nas edições da SP-Arte, entre os anos 2018 a 2022, permitiram construir o Gráfico 5. Este gráfico destaca as proporções maiores, intermediárias e menores, relativas à temática principal, à localidade da galeria que apresentou a obra (brasileira ou estrangeira, e ao Estado brasileiro de prevalência), ao tipo de mercado da galeria (primário ou secundário) e à linguagem.

Gráfico 5: Obras d’OSGEMEOS apresentadas nas edições presenciais, analisadas, da SP-Arte



Fonte: Elaborado pela autora, com base em informações primárias coletadas em visitas às feiras.

3.10 INTERVENÇÕES PELO MUNDO

Apesar da consagração artística alcançada, OSGEMEOS continuam ativos na cena da arte urbana e do *graffiti* ao redor do mundo. E seus murais alcançam os continentes americano, europeu, asiático e a Oceania, como exemplificado nas Figuras 105 e 106. Todavia, observamos que, atualmente, suas intervenções em grande escala e imbuídas de detalhes são realizadas em menor frequência.

Figura 105: OSGEMEOS, Nina Pandolfo e Nunca. Mural colaborativo no Castelo de Kelburn, Escócia, 2007



Mural feito a convite do Lord Glasgow Patric Boyle.

© fotografia: OSGEMEOS.

Fonte: OSGEMEOS. <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/the-graffiti-project/#!/4367>. Acesso em: jun. 2023.

Figura 106: OSGEMEOS. Mural na Rua Fiskargatan, nº 8, em Estocolmo, Suécia, 2017



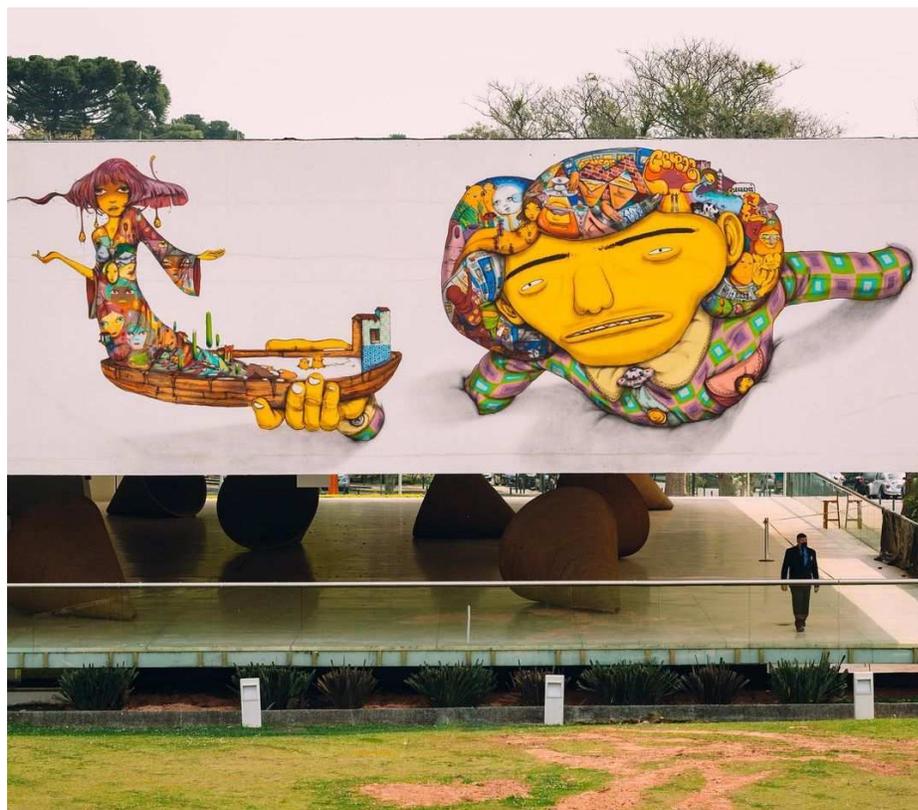
Dimensões: 21m de altura e 12m de largura

© fotografia: OSGEMEOS.

Fonte: OSGEMEOS. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/novo-mural-em-estocolmo/>. Acesso em: jun. 2023.

Notamos inclusive que, nos últimos anos, dentre os murais em grande escala e minúcias elaborados pelos artistas, apenas um foi realizado no Brasil, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, por ocasião da exposição *OSGEMEOS: Segredos* (Figura 107), aberta em 2021. Efêmero, o mural acompanhou a duração da exibição e depois foi apagado.

Figura 107: OSGEMEOS. Mural no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2021



© fotografia: Instagram OSGEMEOS.

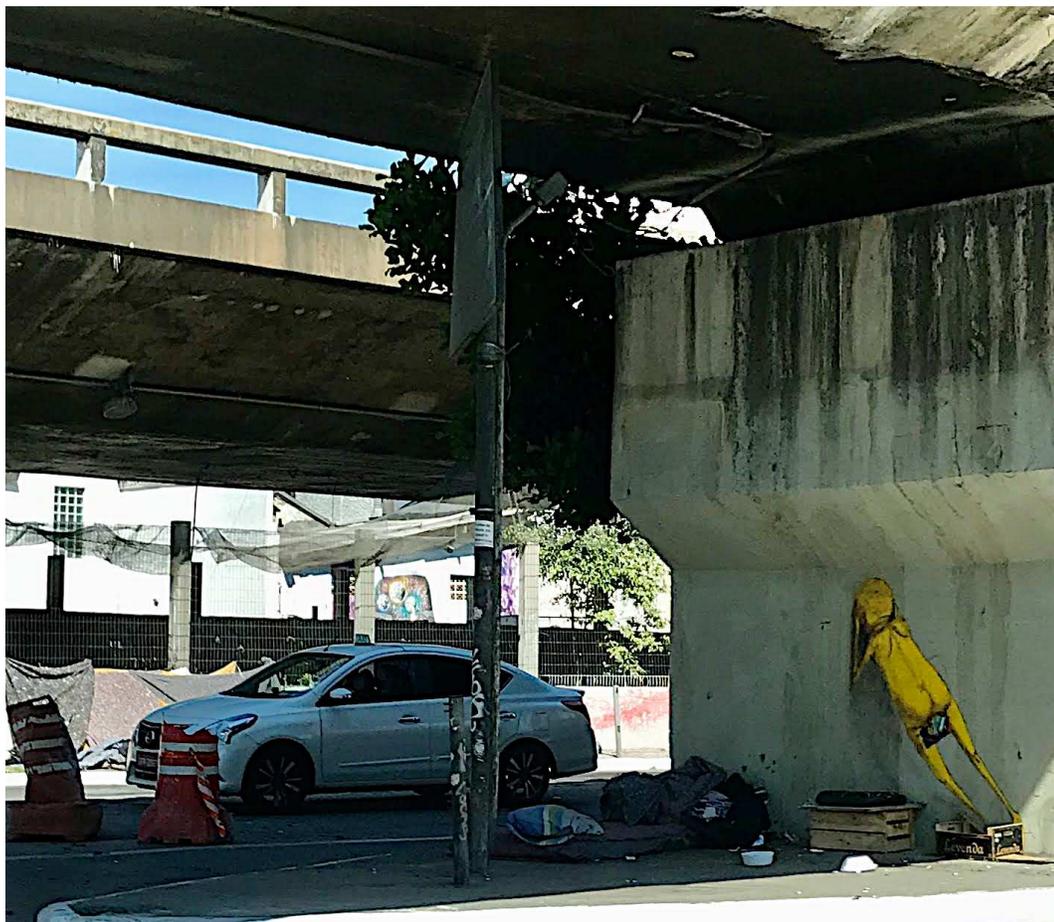
Fonte: Instagram OSGEMEOS.

Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CTFceIGlwxl/>. Acesso em: jun. 2023.

Em 2022, OSGEMEOS realizaram murais no Japão, no *Reborn-Art Festival*, e nos Estados Unidos, *Connectivity*, em um projeto que envolveu outros nomes notórios da arte urbana mundial, como o artista Futura 2000 e a fotógrafa Martha Cooper. Em 2023, os artistas produziram um mural no Canadá, no *Mural Festival*.

Ressaltamos ainda que intervenções não autorizadas d’OSGEMEOS no espaço público aparecem com mais recorrência, sobretudo na região do Glicério, na cidade de São Paulo. Estas produções foram realizadas inclusive durante o período pandêmico (Figura 108) e estavam conectadas com o lado social dos artistas, atreladas ao pensamento crítico de contestação, ou diretamente ligadas às letras do *graffiti New York Style*. Acreditamos que, pelos locais onde foram realizadas, não muito em evidência, bem como por não serem murais de grande escala, tais criações não foram tão divulgadas pela mídia, apesar da divulgação das imagens na rede social dos artistas (Instagram), mas sem especificação do local exato onde se encontravam.

Figura 108: OSGEMEOS. [*Sem título*]. Arte urbana realizada na pilastra do Viaduto do Glicério, nos arredores do nº 692 da Rua Dr. Lund, São Paulo, 2020



© fotografia: Carolina Rezende.

Fonte: Arquivo pessoal. Data da fotografia: 19 ago. 2021.

Observamos que, em São Paulo, o último mural produzido por OSGEMEOS foi o mural *Sem Título*, realizado em 2010²⁸¹, na fachada do MAM SP (Figura 52). Trata-se de um mural de grande escala, autorizado, com diversidade de detalhes, assim como de personagens.

Atualmente, a maior presença d'OSGEMEOS em espaços institucionais e sua menor atuação na produção de imensos e detalhados murais no contexto da cidade, podem tornar mais raras suas produções ligadas à arte urbana, da qual os artistas são figuras notórias e estrelas, como acreditamos²⁸².

²⁸¹ Conforme apurado, este foi o último mural (considerando-se os efetuados com autorização) de grande dimensão realizado na cidade de São Paulo.

²⁸² No Brasil, aliás, frisamos a relevância d'OSGEMEOS para a cena do *graffiti* e da arte urbana, tanto no que concerne às origens, como na condução e propagação desta a outros que vieram depois deles.

Moulin (2007), ao tratar da raridade da obra de arte, acenou que, quando esta é reproduzida em “abundância”, corre o risco de ocorrer tanto uma “banalização” como uma redução dos seus valores social e econômico.

OSGEMEOS não repetem personagens e nem obras, de modo que suas criações, inclusive as realizadas no espaço público, não se situam no contexto da reprodutibilidade abundante na forma como assinalada por Moulin (2007). Entretanto, por analogia, podemos refletir que, sendo as criações de arte urbana (de grande escala) d’OSGEMEOS produzidas em menor quantidade (portanto mais raras), é possível cogitar a ocorrência de um maior interesse pela procura de suas obras em outros contextos, o que poderia levar a uma maior valorização das mesmas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou examinar a arte urbana derivada do *graffiti* e sua relação com os espaços tradicionais da arte, com o propósito de entender como, apesar de suas origens subversivas e encravadas na ilegalidade, seus reflexos tensionaram e se aproximaram do mundo da arte.

Tratar do *graffiti* e da arte urbana implicou, primeiramente, em compreender conceitos acerca de ambos os termos, analisando-os em busca de respostas para os problemas a eles conectados. Para tanto, foi realizada uma revisão de literatura sobre o tema, buscando ampliar e estimular a discussão sobre essas temáticas.

Apresentamos entendimentos não pacíficos e como estes são compreendidos, atualmente, no caso brasileiro. Os estudos empreendidos permitiram constatar que, no Brasil, o termo “grafite” ou “*graffiti*” é, por muitos, considerado sinônimo de “arte urbana” ou integrante dela, sem diferenciação precisa. Portanto, conhecer o contexto da evolução do *graffiti* para a arte urbana com base em publicações anteriores sobre o referido universo foi relevante, visto que permitiu examinar, de forma abrangente, os desenvolvimentos destas manifestações, bem como confrontá-las com outras produções, esferas e artistas ao redor do mundo, em um cenário de globalização.

No que tange à origem do *graffiti*, bem como aos conceitos atribuídos a ele e à arte urbana por diversos autores – enfatizados no Capítulo 1, foi abordada a derivação do *graffiti* para o *post-graffiti* também denominado *street art*, traduzido como arte urbana, assim como a dificuldade de conceituação, destacando que, abarcado pela contemporaneidade, corresponde a um conceito aberto, sujeito a eventuais alterações com o decorrer do tempo. Nesse contexto, ampliamos nosso entendimento, discutindo a questão da legalidade *versus* ilegalidade que envolve a arte urbana.

Um ponto relevante foi, inclusive, questionar se a arte urbana pode, ou não, ser considerada Arte. Para responder a este questionamento e compreender a questão da artificação do *graffiti* e da arte urbana, recorreremos à Sociologia da arte. Foram importantes os estudos de Shapiro e Heinich (2013), dentre outros, que analisaram exaustivamente a temática.

Entendemos que as obras criadas por artistas urbanos para um contexto diferente do das ruas, por exemplo, em telas, murais e esculturas exibidas no interior de espaços tradicionais da arte, ainda que guardem similaridades quanto a estilos, personagens, materiais e técnicas, por estarem em outro local, que não no espaço urbano, não são consideradas arte urbana, aplicando-se igual

entendimento para o *graffiti*. Desse modo, neste estudo, as tratamos como “reflexos”. Apesar do nosso entendimento, mantivemos as nomenclaturas tal como mencionadas pelos autores que deram sustentação à análise.

Se as produções de artistas urbanos em trânsito no circuito das artes são reflexos, ou não, de questões como inquietações culturais, representatividade, mercado etc. foram questionamentos merecedores de exploração, considerando os contextos (artístico, social, cultural e econômico) que as envolveram (e envolvem) e dos quais OSGEMEOS emergiram. Compreendê-las foi contribuir com um debate cultural sobre os caminhos da arte urbana.

Mostramos que, desde os anos 1970, quando o *graffiti New York Style* se desenvolvia em Nova Iorque, ele já se aproximava do mundo da arte. Apuramos que, entre o final dos anos 1970 e o início dos anos 1980, paralelamente às perseguições que o *graffiti* sofria nas ruas de Nova Iorque, atrelado à criminalidade e ao abandono, sobrevieram também as primeiras aparições do que aqui tratamos como reflexo deste em galerias de arte, por meio de galeristas europeus que, interessados naquela ebulição no cenário urbano, aproximaram-se de “escritores” de *graffiti* de Nova Iorque e os levaram para expor em telas. Surgiu, então, a estética do *graffiti* nos espaços de arte.

Enquanto alguns integrantes do mundo da arte (galeristas, curadores e patronos) introduziam o *graffiti* como forma de arte, incentivando produções em telas ou em papel e fomentando redes entre os praticantes, outros agentes, contrários a isso, criticavam tais empreitadas na imprensa e em publicações de arte – a exemplo do que ocorreu com a mostra *New York/New Wave*, taxada como desnecessária, e com a exibição *Post-Graffiti*, realizada na *Sidney Janis Gallery*, a qual foi criticada, mediante alegações de que se pretendeu mudar algo que ocorria num contexto ilegal, das ruas, para suportes legais, como a tela.

É certo que manifestações mais favoráveis também ocorreram, de modo que esse rebuliço eruptivo, que envolveu crítica (com seus textos), curadores, negociantes de arte, imprensa etc. promoveu uma “recuperação” do *graffiti* pelo mundo artístico, o que implicou nas primeiras validações para aquelas produções, por meio de processos de mediação que englobaram ações cooperadas de uma coletividade integrante do mundo da arte. Além disso, essa coletividade, que introduziu o *graffiti* como arte, contribuiu para aumentar a fama deste em outros países (WACLAWEK, 2008), na medida em que exposições foram propagadas, enquadrando-se sincronicamente nas pretensões do mercado internacional da época (ARCHER, 2013).

Ressaltamos as particularidades do caso brasileiro, assinalando que, em 1978, na cidade de São Paulo, apareceram intervenções urbanas inspiradas pelo *graffiti* de Nova Iorque. Elas ocorreram de forma singular, adaptadas a um contexto diverso do que imperava nas superfícies urbanas nova-iorquinas, e adquiriram características majoritariamente figurativas, realizadas por praticantes já conectados, de alguma forma, à esfera artística.

Na primeira metade dos anos 1980, São Paulo e Rio de Janeiro sediaram as primeiras exposições ligadas ao *graffiti* inserido no circuito de arte. Especificamente em São Paulo, a relação do *graffiti* com museus de arte ocorreu em 1981 (com a mostra *Muros de São Paulo*, na Pinacoteca de São Paulo, que sugeriu leituras de intervenções urbanas como ferramenta para conhecer hábitos dos paulistanos), antes mesmo de uma situação similar (ou seja, exposição, em relevante museu de arte, com destaque exclusivo para a interpretação de obras criadas em superfícies urbanas) ocorrer em Nova Iorque, por exemplo. Observamos ainda que, entre 1982 e 1985, outras inserções no mundo da arte conectadas ao *graffiti* desenrolaram-se, com exibições de obras em galeria de arte e na Bienal Internacional de São Paulo, por exemplo.

Demonstramos, também, que, ainda nos anos 1980, as primeiras formas de *graffiti* relacionadas mais direta e esteticamente ao *graffiti New York Style*, vinculado às letras e à assinatura do praticamente, diretamente conectado com o cenário urbano de Nova Iorque, romperam em São Paulo, associadas à cultura hip-hop que começou a se desenvolver na cidade.

Com relação à arte urbana derivada do *graffiti New York Style*, mais imagética, de expressiva comunicação, notamos sua ligação com o circuito internacional da arte, ganhando maiores proporções, sobretudo, a partir da primeira década dos anos 2000. Naquele momento, exibições expressamente conectadas à arte urbana proliferaram pelo planeta, no interior de espaços artísticos, mediadas por integrantes do mundo da arte – como enfocamos no Capítulo 2. Essa estética da arte urbana reverberou no mundo artístico, por meio de exposições curadas, de vendas de obras no mercado de arte e das relações firmadas, demonstrando as correlações advindas das movimentações de seus atores em resposta ao cenário irrompido.

Com o objetivo de aprofundar a investigação sobre a relação entre a arte produzida por artistas urbanos e o circuito da arte e examinar a ocorrência de exibições conectadas à arte urbana nos espaços tradicionais, seja por meio da participação de artistas ligados à arte urbana, seja pela vinculação desta com exposições que trazem tal abordagem, montadas em museus, centros e galerias de arte, bem como em outras relevantes instituições artísticas, exploramos questões

referentes à mediação e à legitimação. Percebemos que o encontro entre arte urbana e estas instituições não apenas nelas introduziu a temática urbana, como, com essa inclusão, foram avivados os laços culturais e identitários, fortificando a cultura urbana.

O reflexo da arte urbana e sua estética, quando trazidos para o contexto museal, entraram em dissonância com as características inaugurais que revestiam de subversividade as práticas atreladas às ruas. A discussão sobre a institucionalização da arte urbana (que abarca outras instituições além das ligadas propriamente à arte) acarretou, ao longo do tempo, o levantamento de questões como o estímulo ao vandalismo ou outras relacionadas à cooptação – neste caso, alegando-se a ocorrência de uma perda dos atributos insurgentes e clandestinos.

Para verificar como ocorreu a inserção dos artistas urbanos também no mercado de arte, passando suas obras a serem comercializadas em galerias, feiras de arte, leilões etc., foram analisados os históricos de exposições em galerias, os relatórios pertinentes ao mercado da arte, resultados das vendas (de obras de artistas destacados na cena) nas casas de leilão Christie's e Sotheby's, bem como os *rankings* de artistas – tanto econômico (Artprice) como o de visibilidade (Artnet) –, além de outras publicações relevantes.

Como observamos no Capítulo 2, trabalhos de artistas ligados à arte urbana podem atingir vultosos importes de vendas no mercado internacional da arte. O relacionamento desses artistas com a esfera do mercado galgou relevantes patamares. Muitos deles são representados por galerias de notoriedade no mundo da arte, o que também implica em maior visibilidade.

Os relatórios de indicação de mercado do Artprice analisados, voltados à arte contemporânea (desde a primeira publicação disponibilizada *online* no *site* da empresa, em 2007, até a de 2022) confirmaram expressamente a tendência que, há alguns anos, vem ocorrendo o reflexo da arte urbana no mercado secundário da arte, com o crescimento da procura por “*Street Art*” por colecionadores e por compradores jovens. Esta procura levou os trabalhos de determinados artistas urbanos a ganharem destaque em leilões internacionais, pelo fato de as vendas exitosas perfazerem altos valores, posicionando determinados artistas ligados à arte urbana entre os mais vendidos artistas contemporâneos do mundo. Os dados que auferimos nesta pesquisa em consultas aos *sites* das casas de leilão Christie's e Sotheby's afirmaram esse sucesso.

Com relação às feiras de arte, examinamos a ligação de artistas urbanos com as edições da SP-Arte de 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019 e 2022, elencadas no Capítulo 2. Constatamos que, apesar do número de artistas urbanos relacionados por galerias (nacionais e

estrangeiras, do mercado primário e secundário) presentes nas edições de 2013 a 2017, bem como do número de obras verificadas *in loco* nas edições de 2018, 2019 e 2022 serem aparentemente sedutores, entendemos que essa ligação ainda perfaz, no geral, um número módico, quando confrontada com a quantidade total de expositores e de trabalhos de artistas observados.

No Capítulo 3, tratamos especificamente da participação d’OSGEMEOS nestas edições da SP-Arte, visto ser nosso estudo de caso. Buscando atingir um dos objetivos secundários da presente pesquisa, analisamos a trajetória dos artistas, dada a relevância que possuem no Brasil e no mundo, tanto nas cenas do *graffiti* e da arte urbana quanto pela presença de suas produções nos espaços tradicionais de arte, tais como museus, instituições vinculadas à arte e outros, ou mesmo no mercado de arte, sendo comercializadas em galerias, feiras de artes e leilões, de modo a fazerem parte de *rankings* de artistas visuais mais celebrados. Destacamos, inclusive, que suas obras foram arrematadas por valores expressivos, em casas de leilão.

Em 1987, no começo da adolescência, OSGEMEOS começaram a fazer *graffiti* nas ruas de São Paulo – não conectados ao mundo da arte –, e já nessas produções iniciais foi possível perceber o apreço dos irmãos pelos detalhes de suas produções, pela criação de técnicas próprias alicerçadas na utilização de materiais condizentes com as necessidades imperadas diante dela; pelo desenvolvimento de seu estilo singular; e pela formação de uma rede de contato internacional. Tais fatos os conduziram a serem posteriormente consagrados na esfera artística.

Nos anos 1990, após intensa dedicação e encontro com o artista estadunidense Barry McGee (conhecido na cena do *graffiti* como *Twist*), OSGEMEOS chegaram a um estilo particular nas suas criações, que embora operadas conjuntamente, eram dotadas de unicidade, talvez inerente ao fato de os irmãos gêmeos univitelinos pintarem juntos. Esse estilo próprio dos irmãos torna seus personagens mais facilmente reconhecíveis, visto que, na maioria das vezes, o tom da pele é amarelo, possuem braços e pernas finas e olhar protuberante e apertado, considerado, por muitos, como melancólico.

Ainda na década de 1990, a linguagem d’OSGEMEOS foi ampliada para além dos desenhos que faziam desde criança e para fora dos muros e paredes da cidade, passando a abarcar pinturas em outros suportes, como em telas, lonas ou madeira, ou mesmo esculturas. Segundo OSGEMEOS, essas criações consistiram em suas obras inaugurais de “ateliê” (que se situava em sua própria casa), em um período de experimentações e de criações que englobava histórias e narrativas.

Novamente, McGee impulsionou os movimentos d'OSGEMEOS, aproximando-os da revista norte-americana *12oz Prophet*, associada à esfera internacional do *graffiti* e da arte urbana. A partir de então, eles começaram a formar uma rede internacional de contatos e um círculo de amizades com praticantes de *graffiti* e de arte urbana de outros países. Estes acontecimentos foram vitais, pois os levaram, em 1999, a participar de um evento internacional na Europa, vinculado a tais temáticas (o *ISART*, na Alemanha), com subsequentes convites para viagens pelo continente europeu para pintarem em superfícies urbanas.

Conforme apuramos, em 2000, OSGEMEOS fizeram as primeiras exposições coletivas no exterior, em eventos associados ao *graffiti* e à arte urbana e em instituição de arte em cidades alemãs e, no mesmo ano, participaram de uma coletiva numa galeria de arte na França. No ano seguinte, também estiveram em outra mostra coletiva (em galeria de arte) relacionada à temática do *graffiti* e, em 2002, em outras participações em espaços da arte europeus.

Em 2003, OSGEMEOS chegaram aos Estados Unidos, onde expuseram em coletiva e, posteriormente, em individuais, em espaços de arte de cidades da Califórnia. A partir daí, participaram de mostras ocorridas em centro e em museu de arte norte-americanos.

O ano de 2005 foi de relevância para OSGEMEOS na esfera da arte, pois foi quando realizaram a primeira individual em Nova Iorque, intitulada *Cavaleiro Marginal*, na galeria *Deitch Projects*, passando a ser por esta representados. Esta exibição rendeu-lhes uma resenha no *The New York Times* e lhes deu grande visibilidade.

No ano seguinte, os irmãos passaram a ser representados, no Brasil, pela Galeria Fortes Vilaça (atualmente, Fortes D'Aloia & Gabriel) e realizaram a primeira exposição individual no país, em São Paulo. A mostra teve intervenções no entorno e na fachada da galeria, trouxe um ambiente onírico e gerou resenhas tanto na *Artforum*, revista internacional renomada no circuito artístico, como em importantes veículos nacionais.

Em 2008, OSGEMEOS inauguraram suas exposições institucionais no Brasil, com a itinerante *Vertigem*, que viajou para quatro capitais brasileiras, recebendo o prêmio APCA 2009 de melhor exposição e se encerrou em 2010.

Portanto, em poucos anos, a contar da primeira ida à Europa, OSGEMEOS passaram a ser representados por galerias de arte renomadas, situadas em capitais artísticas mundiais, e que investiram em grandes exposições dos artistas, aumentando sua visibilidade no circuito da arte.

Quanto à presença d’OSGEMEOS em museus de arte, apuramos que esta ganhou maior frequência a partir de 2007, em exposições que aludiram, de forma majoritária e expressa, ao *graffiti* e à arte urbana – como enfocamos no Capítulo 3. Outro ponto apurado foi a inclusão de obras d’OSGEMEOS em coleções públicas em países da América Latina, Ásia e Europa.

Ao examinarmos a trajetória d’OSGEMEOS em busca da consagração na arte, verificamos que eles também estiveram presentes em vários *rankings* que medem a visibilidade de artistas contemporâneos de prestígio. Constatamos que nas listagens anuais do Artprice específicas sobre arte contemporânea, OSGEMEOS apareceram na publicação do *ranking* dos Top 500 artistas contemporâneos de 2011 e, posteriormente em todas as publicações de 2013 a 2021. Apesar de OSGEMEOS não terem sido mencionados na publicação de 2012, eles foram destacados no relatório daquele ano.

Paralelamente, verificamos a presença d’OSGEMEOS em leilões nas casas Christie’s, Sotheby’s e Phillips, até 2022, e constatamos que, naquele período, foram arrematadas 61 obras dos artistas, sendo que as vendas públicas mais exitosas ocorreram na Phillips, onde, inclusive, foi arrematada a obra de maior valor (USD 310.000, em novembro de 2016).

Os dados auferidos ao longo desta pesquisa reforçaram a compreensão do sucesso artístico d’OSGEMEOS, confrontando seus passos com os círculos do reconhecimento artístico na arte contemporânea apresentados por Heinich (2005), a partir de Bowness (1990). Em se tratando de artistas cujos caminhos partiram do *graffiti* e da arte urbana, há particularidades inerentes, entretanto, não desvalidam a análise dos círculos do reconhecimento na arte contemporânea para apurar o sucesso da dupla, ao contrário, observamos que OSGEMEOS lograram sucesso em passar por todos os círculos. Porém, propusemos uma alteração na ordem de transição e de acumulação, observando as particularidades do caso específico d’OSGEMEOS, a saber: (1) pares; (2) galeristas; (3) curadores de museus, crítica, público (no mesmo círculo); e (4) colecionadores.

Por fim, buscando investigar a temática das obras d’OSGEMEOS para apurar se eventuais características peculiares do país reverberaram na forma como tais manifestações artísticas foram recebidas no exterior e, por consequência, se poderiam ter influenciado o sucesso internacional da dupla, constatamos a forte presença de abordagens relacionadas ao nacional nos trabalhos dos irmãos, que podem ser notadas a partir da inserção de elementos que abrangem dimensões como, o Nordeste do Brasil – incluindo questões atinentes ao regionalismo, ao sertão, à migração, e, até mesmo, à estética do tecido chita –, à religiosidade e à devoção; ao folclore – traduzindo-se

esteticamente lendas, festas populares, folguedos etc. –; além da atmosfera urbana brasileira e dos problemas sociais do Brasil contemporâneo. Ao nos aprofundarmos na análise das temáticas presentes nas obras d’OSGEMEOS, pudemos classificá-las em três temas relevantes: Tritrez, música e social, sendo que, segundo os próprios artistas, Tritrez é a essência de seu trabalho.

Assim sendo, seja pela presença de elementos folclóricos; de características associadas ao Nordeste brasileiro ou à São Paulo; da música ou de outros pontos que remetam ao nacional, seja pelo fato de trazerem à tona cenas cotidianas humildes, a atmosfera urbana, ou um viés político de contestação sobre circunstâncias do Brasil contemporâneo, percebemos que tais atributos nas obras d’OSGEMEOS despertaram (e ainda despertam) interesse do mundo da arte, sendo notados, articulados e evidenciados em discursos sobre seus trabalhos, além de repercutirem, direta ou indiretamente, tanto em obras colecionadas como nos trabalhos mais bem-sucedidos em vendas públicas.

A partir da análise dos elementos colhidos nesta pesquisa, pudemos observar que OSGEMEOS ganharam projeções a partir de suas obras nas ruas, imbuídas de uma profundidade de detalhes, e fizeram parte da maioria dos eventos mais destacados na órbita internacional, relativos à aproximação da arte urbana com o mundo artístico.

Entendemos que a época em que OSGEMEOS viveram o início de sua trajetória profissional também foi importante, porque o período em si foi posterior às experimentações, ocorridas na arte, que levaram à expansão do campo artístico (a partir dos anos 1960) e que abriram caminhos para que outras linguagens, além das tradicionais, pudessem ser consideradas artísticas. As fronteiras artísticas quanto ao que podia, ou não, ser considerado arte já estavam frouxas, sendo permitida a liberdade estética.

Nesse contexto, OSGEMEOS não somente fizeram parte de uma época de abertura e de interesse pela atmosfera das intervenções urbanas, como também efetivamente contribuíram tanto para que a arte urbana do Brasil reverberasse internacionalmente, quanto para a repercussão da arte urbana, num sentido mais amplo, no mundo da arte. Eles não apenas conectaram, como ainda conectam o Brasil, especificamente a cidade de São Paulo, à cena do *graffiti* e da arte urbana, mas também fizeram parte dos sustentáculos desta cena, sendo pilares para a fortificação do reflexo desta no circuito da arte, tornando-se parte de uma diminuta elite brasileira consagrada artisticamente no âmbito mundial.

Com relação a OSGEMEOS, salientamos que, por estarem vivos e ativos, provavelmente ainda continuarão produzindo, eventualmente com materiais, métodos e linguagens diversos, possibilitando novas leituras e eventuais mudanças na percepção da arte urbana e de seus reflexos, visto que, mesmo tendo galgado patamares internacionais, eles nunca se distanciaram de suas origens.

Esperamos, assim, que o resultado da nossa pesquisa aqui apresentado, que englobou o *graffiti*, a arte urbana e OSGEMEOS, assim como a relação destes com os espaços da arte, venha não só a colaborar para o avanço das pesquisas sobre as temáticas, como também venha a despertar o interesse de pesquisadores, fornecendo subsídios para eventuais estudos futuros, uma vez que a arte urbana, assim como a arte contemporânea num sentido mais amplo, abarca processos em andamento, não encerrados, sobretudo por estar inserida em um mundo em construção e em constante transformação.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval. O rapto do sertão: a captura do conceito de sertão pelo discurso regionalista nordestino. **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 25, p. 21-35, 2019.
- ALONZO, Pedro. In: GOBBI, Nelson. Os Gêmeos voltam a expor no Rio após 10 anos, em mostra conjunta com o argentino Julio Le Parc. **O GLOBO**, Rio de Janeiro, 6 nov. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/os-gemeos-voltam-expor-no-rio-apos-10-anos-em-mostra-conjunta-com-argentino-julio-le-parc-24063490>. Acesso em: 9 maio 2023.
- AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005)**. São Paulo: Editora 34, v. 2, 2006.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. Trad. Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- ART CRIMES. **About Art Crimes: What we're doing and why**, 2015. Disponível em: <https://www.graffiti.org/index/story.html>. Acesso em: 2 dez. 2022.
- ART IN THE STREETS. **Art in the Streets**. Website, 2020. Disponível em: <https://artinthestreets.org/about>. Acesso em: 19 nov. 2022.
- ARTDAILY. **The Flowers in this Garden Were Planted by my Grandparents**. Press release, online, 2007. Disponível em: https://artdaily.cc/news/22320/The-Flowers-in-this-Garden-Were-Planted-by-my-Grandparents#.ZF5xFy_5Rp8. Acesso em: 9 maio 2023.
- ARTFACTS. **Artist Ranking**, 2022. Disponível em: https://artfacts.net/lists/global_top_100_artists. Acesso em: 12 jun. 2022.
- ARTFACTS. **Os Gêmeos**, 2021. Disponível em: <https://artfacts.net/artist/os-gemeos/71783>. Acesso em: 8 jul. 2021.
- ARTNET. **300 Most Visited Artists in May**, 2022. Disponível em: <https://news.artnet.com/market/300-most-searched-artists-on-artnets-price-database-in-2022-2233280>. Acesso em: 12 jun. 2022.
- ARTNEWS. **Cooper Soup Cans**. Disponível em: <https://www.artnews.com/wp-content/uploads/2021/05/web-CooperSoupCans.jpg>. Acesso em: 8 jun. 2021.
- ARTPRICE. **Artists' prices**. The Contemporary Art Market report 2018, 2018a. Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2018/artists-prices>. Acesso em: 22 fev. 2021.
- ARTPRICE. **Le Marché de L'art Contemporain 2006/2007**, 2007. Disponível em: <https://imgpublic.artprice.com/pdf/fiac07en.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2023.
- ARTPRICE. **Multiple choice...**, Artprice report: 20 Years of Contemporary Art Auction History | 2000 — 2020, 2020a. Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2020/multiple-choice>. Acesso em: 27 fev. 2021.

ARTPRICE. **OSGEMEOS**, 2023. Disponível em: <https://www.artprice.com/artist/349303/osgemeos#>. Acesso em: 18 abr. 2023.

ARTPRICE. **Popularity of Street Art**. The Contemporary Art Market worldwide, 2017a. Disponível: https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2017/popularity-of-street-art_. Acesso em: 23 abr. 2023.

ARTPRICE. **Top 50 Contemporary Artists**: Top 50 Contemporary Artists by Auction Turnover (July 1, 2021 – June 30, 2022). Annual Report of the Ultra-Contemporary Art Market, 2022. Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2022/top-50-contemporary-artists>. Acesso em: 23 abr. 2023.

ARTPRICE. **Top 500 Artprice 2010/2011 Contemporary Artists**. Contemporary art market 2010/2011: the Artprice annual report, 2011. Disponível em: <https://imgpublic.artprice.com/pdf/fiac11en.pdf>. Acesso em: 30 out. 2023.

ARTPRICE. **Top 500 Contemporary artists by auction revenue (2020/21)**. The Contemporary Art Market report in 2021, 2021. Disponível em: <https://imgpublic.artprice.com/pdf/the-contemporary-art-market-report-2021.pdf#page=43>. Acesso em: 23 abr. 2023.

ARTPRICE. **Top 1,000 Contemporary artists by auction revenue (2000 —2020)**. Artprice report: 20 Years of Contemporary Art Auction History | 2000 — 2020, 2020b. Disponível em: <https://imgpublic.artprice.com/pdf/the-contemporary-art-market-report-2020.pdf#page=55>. Acesso em: 23 abr. 2023.

ARTPRICE. **Top 500 Contemporary Artists**: Top 500 Contemporary artists by auction revenue (July 2018 – June 2019). The Contemporary Art Market report 2019, 2019. Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2019/top-500-contemporary-artists/top-500-contemporary-artists-401-to-450>. Acesso em: 23 abr. 2023.

ARTPRICE. **Top 500 Contemporary Artists**: Contemporary artists by rank / July 2017 – June 2018. The Contemporary Art Market report 2018, 2018b. Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2018/top-500-contemporary-artists/top-500-contemporary-artists-301-to-350>. Acesso em: 23 abr. 2023.

ARTPRICE. **Top 500 Contemporary Artists**: Contemporary artists by rank / July 2016 – June 2017. The Contemporary Art Market worldwide, 2017b. Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2017/top-500-contemporary-artists/top-500-contemporary-artists-301-to-350/>. Acesso em: 23 abr. 2023.

ARTPRICE. **Top 500 Contemporary Artists**: Contemporary artists by rank / July 2015 – June 2016. The Contemporary Art Market Report 2016, 2016. Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2016/top-500/top-500-contemporary-artists-151-to-200>. Acesso em: 23 abr. 2023.

ARTPRICE. **Top 500 Contemporary Artists 2014/2015**. The Contemporary Art Market Report 2015, 2015. Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-20142015/top-500-contemporary-artists-20142015/top-500-from-301-kehinde-wiley-to-350-jose-john-santos-iii>. Acesso em: 23 abr. 2023.

ARTPRICE. **Top 500 Contemporary Artists (2013/2014)**. Contemporary art market 2014: the Artprice annual report, 2014. Disponível em: <https://imgpublic.artprice.com/pdf/artprice-contemporary-2013-2014-en.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2023.

ARTPRICE. **Top 500 Contemporary Artists (2012/2013)**. Contemporary art market: the Artprice annual report 2013, 2013. Disponível em: <https://imgpublic.artprice.com/pdf/artprice-contemporary-2012-2013-en.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2023.

ARTPRICE. **Urban art: The next generation**. Contemporary art market 2011/2012: the Artprice annual report, 2012. Disponível em: <https://imgpublic.artprice.com/pdf/artprice-contemporary-2011-2012-en.pdf>. Acesso em: 31 out. 2023.

AUGUSTINE, Blessy. Silence of the Music. **Art in America**, 19 dez. 2016. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/osgemeos-62276/>. Acesso em: 1 abr. 2023.

BARTELIK, Marek. Osgemeos. Reviews. São Paulo. **ARTFORUM**. New York, jan. 2007. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/reviews/200701/osgemeos-42910>. Acesso em: 5 maio 2023.

BAUDRILLARD, Jean. **Troca simbólica e a morte**. Trad. Maria Stela Gonçalves, Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1996.

BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Trad. Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BELTING, Hans. **La historia del arte después de la modernidad**. Trad. Issa María Benítez Dueñas. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2010.

BENEDIKT, Allen. Brazil. **12oz. Prophet Magazine**, Miami, 6 issue, 1998.

BENGTSSEN, Peter. **Sanctioned “street art” and the fossilization of urban public space**. Lisboa, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/33799260/Bengtsen_P_2017_Sanctioned_street_art_and_the_fossilization_of_urban_public_space. Acesso em: 1 fev. 2021.

BEYOND THE STREETS. **Lee Quinones**. Disponível em: <https://beyondthestreets.com/pages/lee-quinones>. Acesso em: jul. 2020.

BOGOJEV, Sasha. **OSGEMEOS: Everyday They Write the Book**. JUXTAPOZ, 2018. Disponível em: <https://www.juxtapoz.com/news/magazine/features/osgemeos-everyday-they-write-the-book/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. (3. Turma). **Recurso Especial No 1.746.739 – SP** (2018/0136581-2). Recurso Especial. Processual Civil. Direito autoral. Violação. Obra Artística. Grafismo. Manifestação Cultural. Proteção Legal. Exploração Comercial. Autorização do Autor. Inexistência. Logradouro Público. Publicidade. Fins Lucrativos. Consentimento. Imprescindibilidade. Art. 48 da Lei Nº 9.610/1998 (Lda). Prejuízo. Existência. Responsabilidade Civil. Indenização. Danos Morais e Materiais. Cabimento. Crédito. Identificação. Indisponibilidade. Arts. 24 E 79, §1o, da Lda. Dissídio Jurisprudencial. Ausência. Recorrente: Abril Comunicações S.A. Recorrido: Frederico George Barros Day. Relator: Min. Ricardo Villas

Bôas Cueva, 25 de agosto de 2020. Disponível em: https://processo.stj.jus.br/processo/revista/documento/mediado/?componente=ATC&sequencial=112384466&num_registro=201801365812&data=20200831&tipo=91&formato=PDF. Acesso em: 15 out. 2023.

BRASIL. **Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011**. Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Brasília, DF: Presidência da República, [2011]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm. Acesso em: 28 fev. 2023.

BRASIL. **Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998**. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [1998a]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm. Acesso em: 14 jul. 2021.

BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [1998b]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9610.htm. Acesso em: 28 fev. 2023.

BROWN, Mark. Street artists to adorn Tate facade. **The Guardian**, London, n.p., 2 abr. 2008. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/apr/02/art1>. Acesso em: 19 nov. 2022.

BULHÕES, Maria Amélia. In: NECCHI, Vitor. **“Grafite e pichação se alimentam da iconografia da periferia”**, entrevista especial com Maria Amélia Bulhões para o Instituto Humanitas Unisinos, 2017. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/2017/02/04/grafite-e-pichacao-se-alimentam-da-iconografia-da-periferia-entrevista-especial-com-maria-amelia-bulhoes-para-o-instituto-humanitas-unisinos/>. Acesso em: 21 fev. 2023.

BULHÕES, MARIA AMÉLIA. *Lacunas como ponto de partida*. In: BULHÕES, MARIA AMÉLIA. Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

CAMPOS, Ricardo. **Pintando a Cidade**: Uma abordagem Antropológica ao Graffiti urbano. Tese (Doutoramento em Antropologia Visual) - Universidade Aberta, Lisboa, Portugal, 2007. Disponível em: https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/765/1/TD_RicardoCampos.pdf. Acesso em: 1 dez. 2020.

CAMPOS, Ricardo; LEAL, Gabriela. An emerging art world: The de-subculturalization and artification process of graffiti and *pixação* in São Paulo. **International Journal of Cultural Studies**, v. 24, nº 6, p. 974-992, 2021. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/13678779211018481?journalCode=icsa>. Acesso em: 25 fev. 2023.

CARIELLO, Rafael. Estranhos no ninho. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 jul. 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2707200606.htm>. Acesso em: 3 maio 2023.

CARRATU, José. In: FAGÁ, Marcelo. Grafiteiros fazem de São Paulo uma galeria de arte ao ar livre. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 jun. 1987. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9912&anchor=4296365&origem=busca&originURL=&pd=af868c40bb15e621d59b86dab6047be9>. Acesso em: 30 jun. 2021.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [1954] 2005.

CATÁLOGO DAS ARTES. **Obras de Arte d'OSGEMEOS**, 2023a. Disponível em: https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/OSGEMEOS%20-%20Os%20gêmeos%20-%20os%20gêmeos%20-%20Otávio%20Pandolfo%20-%20Otávio%20Pandolfo%20-Gustavo%20Pandolfo/ordem/inclusao_mais_recente/pagina/1/. Acesso em: 3 abr. 2023.

CATÁLOGO DAS ARTES. **Quem Somos**, 2023b. Disponível em: https://www.catalogodasartes.com.br/quem_somos/. Acesso em: 3 abr. 2023.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma Introdução**. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CCBB RJ. **Primeiros Trabalhos de Ateliê**, 2022a. Disponível em: <https://ccbb.com.br/programacao-digital/osgemeos-nossos-segredos-tour-virtual/>. Acesso em: 4 jul. 2023.

CCBB RJ. **Tritrez**, 2022b. Disponível em: <https://ccbb.com.br/programacao-digital/osgemeos-nossos-segredos-tour-virtual/>. Acesso em: 4 jul. 2023.

CCBB RJ. **Um mundo, uma só voz**, 2022c. Disponível em: <https://ccbb.com.br/programacao-digital/osgemeos-nossos-segredos-tour-virtual/>. Acesso em: 4 jul. 2023.

CENTOFANTI, Marcella. Osgemeos: da rua para a Fortes Vilaça. **Veja São Paulo**, 18 set. 2009. Disponível: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/osgemeos-da-rua-para-fortes-vilaca>. Acesso em: 3 maio 2023.

CENTRO é polo nordestino na cidade. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 25 jan. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj2501200427.htm>. Acesso em: 20 jun. 2023.

CHAIA, Miguel. In: CENTOFANTI, Marcella. Osgemeos: da rua para a Fortes Vilaça. **Veja São Paulo**, 18 set. 2009. Disponível: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/osgemeos-da-rua-para-fortes-vilaca>. Acesso em: 3 maio 2023.

CHAIMOVICH, Felipe. Osgemeos e o realismo. In: SILVA, Renato. **Osgemeos**. Trad. Peter Musson, John Mark Norman. São Paulo: FAAP, 2009.

CHALFANT, Henry. **Henry Chalfant's Graffiti Archives**. Disponível em: https://www.henrychalfant.com/wp-content/uploads/2014/05/web_13Woody.jpg. Acesso em: jul. 2020.

CHALFANT, Henry; PRIGOFF, James. **Spraycan Art**. London: Thames & Hudson, 1987. Reprinted: 1999.

CHAMPAGNE, Linakim. **L'institutionnalisation du Street Art**: l'exposition d'Os Gemeos à l'ICA de Boston. Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de M.A. en histoire de l'art, Université de Montréal, Montréal, 2017. Disponível em: https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/20162/Champagne_Linakim__2017_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Acesso em: 18 nov. 2022.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CHRISTIE'S. **BANKSY**: Game Changer, 2021. Disponível em: <https://www.christies.com/lot/lot-banksy-game-changer-6309459>. Acesso em: 9 jul. 2021.

CHRISTIE'S. **CHRISTIE'S**, 2022. Disponível em: https://www.christies.com/calendar?mode=1&sc_lang=en&lid=1. Acesso em: 3 dez. 2022.

CHRISTIE'S. **Showing results for "os gemeos"**, 2023. Disponível em: https://www.christies.com/search?entry=os%20gemeos&page=1&sortby=relevance&tab=sold_lots. Acesso em: 9 jun. 2023.

CIDADE DE SÃO PAULO. **Cidade de São Paulo ganha novas obras de arte urbana na nova edição do Museu de Arte de Rua (MAR)**, 19 dez. 2022. Disponível em: <https://www.capital.sp.gov.br/noticia/cidade-de-sao-paulo-ganha-novas-obras-de-arte-urbana-na-nova-edicao-do-museu-de-arte-de-rua-mar>. Acesso em: 24 set. 2023.

COELHO, Henrique. Autores e editores fazem manifesto contra censura na Bienal do Livro do Rio. **G1 RIO DE JANEIRO**. Rio de Janeiro, 8 set. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/09/08/autores-e-editores-fazem-manifesto-contras-censura-na-bienal-do-livro-do-rio.ghtml>. Acesso em: 27 out. 2023.

COELHO, Teixeira. In: MASP. **De Dentro e de Fora**, 2011. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/de-dentro-e-de-fora-inside-out-outside-in>. Acesso em: 21 fev. 2021.

COHN, Thomas. In: MORAIS, Frederico. O circo vem aí. **O GLOBO**. Rio de Janeiro, ano 59, n. 18.333, p. 17, 16 jan. 1984.

CONSIGLIO, Keka. OSGEMEOS: grafite em um universo imaginário e lúdico. **Isto é**, 17 maio 2021. Disponível em: <https://istoe.com.br/osgemeos-grafite-em-um-universo-imaginario-e-ludico/>. Acesso em: 15 maio 2023.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

DEITCH. **Deitch Projects**, s.d. Disponível em: <https://www.deitch.com/archive/deitch-projects/info>. Acesso em: 3 maio 2023.

DEITCH. **Os Gemeos: Too Far Too Close**, 2008. Disponível em: <https://www.deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/too-far-too-close>. Acesso em: 3 maio 2023.

DEITCH. **Os Gêmeos:** Cavaleiro Marginal, 2005. Disponível em: <https://www.deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/cavaleiro-marginal>. Acesso em: 2 maio 2023.

DIAS, Cirilo. Os Gêmeos na Espanha. **TRIP**, 2008. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/os-gemeos-na-espanha>. Acesso em: 8 maio 2023.

DROHOJOWSKA-PHILP, Hunter. **MOCA Los Angeles: ART IN THE STREETS**. Artnet, 2011. Disponível em: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/drohojowska-philp/moca-art-in-the-streets-4-15-11.asp>. Acesso em: 9 jul. 2021.

FAAP. **OSGEMEOS:** Vertigem, 2009. Disponível em: <https://www.faap.br/hotsites/osgemeos/exposicao.html>. Acesso em: 12 maio 2023.

FAGÁ, Marcelo. Grafiteiros fazem de São Paulo uma galeria de arte ao ar livre. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 jun. 1987. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9912&anchor=4296365&origem=busca&originURL=&pd=af868c40bb15e621d59b86dab6047be9>. Acesso em: 30 jun. 2021.

FEITOSA, Fernanda. In: SP-ARTE. **Balanço:** SP-Arte 2018, 2018. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/historico/2018/>. Acesso: 30 nov. 2022.

FEKNER, John. **Detective Show**, Gorman Park, Itchycoo Park, 85th Street, Jackson Heights, Queens, NY, 1978. Disponível em: <http://johnfekner.com/feknerArchive/?p=421>. Acesso em: 4 dez. 2022.

FETTER, Bruna. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, v. 2, n. 3, p. 102-119, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663230/25133>. Acesso: 11 jan. 2023.

FIALHO, Ana Leticia. As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. **Sociedade e Estado**, v. 20, n. 3, p. 689-713, 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3399/339930882008.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2021.

FIALHO, Ana Leticia (Coord.). **Pesquisa Setorial: O MERCADO DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL**. Projeto Latitude. 3. ed., abr. 2014. Disponível em: <https://latitudebrasil.com/wp-content/uploads/2022/05/Pesquisa-Setorial-2014.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2023.

FINCKH, Gerhard. In: REINKING, Rik. **Still on and non the wiser**, Mainaschaff: Publikat, 2008. Disponível em: <https://issuu.com/reinkingprojekte/docs/still-20on-20and-20non-20the-20wiser-20catalogue-2>. Acesso em: 11 maio 2023.

FLAMINGO, Julia. Um só corpo no plural. In: VOLZ, Jochen; FLAMINGO, Júlia; PORTELLA FILHO, Paulo; FREITAS, Thierry. **OSGEMEOS: Segredos**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

FOLHA DE S. PAULO. Centro é polo nordestino na cidade. Especial. **Folha de S. Paulo**, 25 jan. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj2501200427.htm>. Acesso em: 20 jun. 2023.

FORTES, Márcia. In: CARIELLO, Rafael. Estranhos no ninho. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 jul. 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2707200606.htm>. Acesso em: 3 maio 2023.

FORTES D'ALOIA & GABRIEL. **OSGEMEOS**, s.d.(a). Disponível em: <https://fdag.com.br/artistas/osgemeos/>. Acesso em: 1 maio 2023.

FORTES D'ALOIA & GABRIEL. **Osgemeos**, s.d.(b). Disponível em: <https://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/cv-osgemeos-2.pdf>. Acesso em: 1 maio 2023.

FRANCO JR., Hilário. **Cocanha**: Várias Faces de uma Utopia. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, [1998] 2021.

FREITAS, Thierry. OSGEMEOS: Trajetória. In: VOLZ, Jochen; FLAMINGO, Júlia; PORTELLA FILHO, Paulo; FREITAS, Thierry. **OSGEMEOS: Segredos**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Alex Vallauri ao Alcance de Todos**, 17 abril 2013. Disponível em: <https://bienal.org.br/alex-vallauri-ao-alcance-de-todos/>. Acesso em: 4 dez. 2022.

FUNDAÇÃO BIENAL. **Rede de tensão**: Bienal 50 anos, Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name3041d4>. Acesso em: 1 abr. 2023.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Visitantes na Obra de Alex Vallauri, 'Festa na Casa da Rainha do Frango Assado'**, 01 janeiro 2000. Disponível em: <https://bienal.org.br/fotos/visitantes-na-obra-de-alex-vallauri-festa-na-casa-da-rainha-do-frango-assado-2/>. Acesso em: 4 dez. 2022.

GANZ, Nicholas. **Graffiti World**: Street art from five continents. London: Thames & Hudson, 2004.

GASPAR, Madu. **A arte rupestre no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, [1999] 2011.

GOBBI, Nelson. Os Gêmeos voltam a expor no Rio após 10 anos, em mostra conjunta com o argentino Julio Le Parc. **O GLOBO**, Rio de Janeiro, 6 nov. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/os-gemeos-voltam-expor-no-rio-apos-10-anos-em-mostra-conjunta-com-argentino-julio-le-parc-24063490>. Acesso em: 9 maio 2023.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GONÇALVES, Lisbeth. Crítica e curadoria como espaços de discussão da arte. In: 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, n. 40, 2020, evento *online*. PASQUALINI, Marco; BOHNS, Neiva; IPANEMA, Rogéria; VALLE, Arthur (Org.). **Anais do 40º. Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo**. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, [2020] 2021, p. 206-211. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2020/anais/pdf/Lisbeth%20Rebollo%20Goncalves.pdf>. Acesso em: 29 maio 2022.

GONÇALVES, Lisbeth. In: KIYOMURA, Leila. O mundo do grafite no universo da arte. **Jornal da USP**, São Paulo, n.p., 28 jan. - 3 fev. 2008. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2008/jusp819/pag08.htm>. Acesso em: 28 fev. 2023.

GRAÇA, Pedro. **O Muro de Fora: Matrizes e desenvolvimentos da pintura e escritura mural paulistana**. 2017. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-14022019-105126/publico/2017_PedroMoreiraGraca_VOrig.pdf. Acesso em: 10 jun. 2021.

GRAFFITO. **The Ancient Graffiti Project**, 2021. Disponível em: <http://ancientgraffiti.org/Graffiti/themes/Pompeii>. Acesso em: 13 out. 2023.

GREFFE, Xavier. **Arte e Mercado**. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2013.

GUIMARÃES, Andrea et al. **Cronologia de Artes Plásticas Referências 1975 – 1995**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo-IDART, 2010. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/26904357/cronologia-de-artes-plasticas-referencias-1975-1995>. Acesso em: 10 out. 2023.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Trad. Maria Angela Caselatto. Bauru: Edusc, 2008.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. Trad. Sonia Taborda. **Revista Porto Arte**, v. 13, n. 22, p. 137-147, maio 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27910/16517>. Acesso em: 12 abr. 2023.

HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael. Vienne a Paris: portrait d'une exposition. Paris: BPI POMPIDOU, 1989. In: HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Trad. Maria Angela Caselatto. Bauru: Edusc, 2008.

ICA. **Os Gemeos**, 2012. Disponível em: <https://www.icaboston.org/exhibitions/os-gemeos>. Acesso em: 2 maio 2023.

JOHNSON, Ken. The Listings; Os Gemeos: 'Cavaleiro Marginal'. **The New York Times**, New York, 25 mar. 2005. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2005/03/25/arts/movies/the-listings-os-gemeos-cavaleiro-marginal.html>. Acesso em: 2 maio 2023.

KAISER, Millos. OSGEMEOS. **TRIP**, 15 jul. 2013. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiH0MSa9PD_AhU1D7kGHRkoDxEQFnoECBcQAQ&url=https%3A%2F%2Frevist

atrip.uol.com.br%2Ftrip%2Fosgemeos&usg=AOvVaw2zpI6tC9AjmvEmxal1uq1vJ&opi=89978449. Acesso em: 20 jun. 2023.

KLEIN, Paulo. Viva Vallauri e a Arte Como Diversão! In: MIS. **Alex Vallauri**: foto- MIS. São Paulo: SESI-SP, 2017.

KNIGHT, Christopher. MOCA's 'Art in the Streets' gets the big picture wrong. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 29 maio 2011. Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment/la-xpm-2011-may-29-la-ca-knight-graffiti-notebook-20110529-story.html>. Acesso em: 19 nov. 2020.

KUTTNER, Theodore. OSGEMEOS and the Institutionalization of Street Art: Cyclical Narratives. **SAUC - Street Art and Urban Creativity**, v. 1, n. 2, p. 49-58, 2015. Disponível em: <https://journals.ap2.pt/index.php/sauc/article/view/29/20.pdf>. Acesso em: 15 out. 2023.

LEAL, Gabriela; CAMPOS, Ricardo. Ocupando o cubo branco: reflexões sobre a entrada da pixação no mundo da arte. **Revista de Antropologia**, v. 65, n. 3, p. 1-25, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/197969/188540>. Acesso em: 10 out. 2023.

LEHMAN, Arnold. In: Artforum. Brooklyn Museum Cancels "Art in The Streets" Show. **Artforum**, 2011. Disponível em: <https://www.artforum.com/news/brooklyn-museum-cancels-art-in-the-streets-show-28512>. Acesso em: 19 abr. 2022.

LEHMANN MAUPIN. **OSGEMEOS**, 2023. Disponível em: <https://www.lehmannmaupin.com/attachment/en/5b363dcb6aa72c840f8e552f/TextOneColumnWithFile/5b364a01a09a72437d8b4e8c>. Acesso em: 15 out. 2023.

LEHMANN MAUPIN. **OSGEMEOS**, s.d. Disponível em: <https://www.lehmannmaupin.com/artists/osgemeos/biography>. Acesso em: 15 out. 2023.

LEWISOHN, Cedar. **Street Art: The Graffiti Revolution**. London: Tate Publishing, [2009] 2010.

LIEBAUT, Marisa. L'artification du graffiti et ses dispositifs. In: HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta (Eds.). **De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art**. Paris: EHESS, 2012, p. 151-169.

MAC USP. **Kenny Scharf**, s.d. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/20894>. Acesso em: 10 dez. 2022.

MAGALHÃES, Fábio. Vitalidade e impacto. In: KIYOMURA, Leila. O mundo do grafite no universo da arte. **Jornal da USP**, São Paulo, n.p., 28 jan. - 3 fev. 2008. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2008/jusp819/pag08.htm>. Acesso em: 28 fev. 2023.

MAILER, Norman; KURLANSKY, Mervyn; NAAR, Jon. **The Faith of Graffiti**. New York: Praeger Publishers, 1974.

MAM SP. **Osgemeos**, s.d. Disponível em: <https://acervo.mam.org.br/ficha.aspx?ns=216000&id=5202&c=objetos&lang=PO>. Acesso em: 12 out. 2023.

MANCO, Tristan; LOST ART; NEELON, Caleb. **Graffiti Brasil**. London: Thames & Hudson, [2005] 2010.

MAR 360°. **Sobre o MAR**, s.d. Disponível em: <https://www.mar360.art.br/pt/>. Acesso em: 6 dez. 2022.

MARTÍNEZ, María Dolores. **El sistema del arte emergente glocal: trayectorias artísticas y mecanismos de legitimación en Andalucía (España) y el Estado de São Paulo (Brasil)**. 2019. Tesis Doctoral (Programa de Doctorado: Historia y Artes Creación Artística, Audiovisual y Reflexión Crítica), Universidad de Granada, Granada, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10481/55981>. Acesso em: 2 nov. 2022.

MASP. **De Dentro para Fora | De Fora para Dentro**, 2009. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/de-dentro-para-fora-de-fora-para-dentro>. Acesso em: 21 fev. 2021.

MASP. **De Dentro e de Fora**, 2011. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/de-dentro-e-de-fora-inside-out-outside-in>. Acesso em: 21 fev. 2021.

MENON, Isabella. Mostra da dupla Osgêmeos na Pinacoteca quebra o jejum da pandemia com uma festa. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 out. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/10/mostra-da-dupla-osgemeos-na-pinacoteca-quebra-o-jejum-da-pandemia-com-uma-festa.shtml>. Acesso em: 15 maio 2023.

MILNOR, Kristina. **Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

MIS. **Apresentação**. Alex Vallauri: foto- MIS. São Paulo: SESI-SP editora, 2017.

MIZOTA, Sharon. Art review: ‘Art in the Streets’ at the Geffen Contemporary at MOCA. **Los Angeles Times**. Los Angeles, 15 abr. 2011. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/blogs/culture-monster-blog/story/2011-04-15/art-review-art-in-the-streets-at-the-geffen-contemporary-at-moca>. Acesso em: 1 abr. 2021.

MOCA. **Art in the Streets**, 2011. Disponível em: <https://www.moca.org/exhibition/art-in-the-streets>. Acesso em: 1 abr. 2021.

MOMA. **New York/New Wave**, s.d. Disponível em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4213?installation_image_index=27. Acesso em: 6 jan. 2023.

MORAIS, Frederico. O circo vem aí. **O Globo**. Rio de Janeiro, ano 59, n. 18.333, p. 17, 16 jan. 1984. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=198019840116>. Acesso em: 9 maio 2022.

MOULIN, Raymonde. **O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias**. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. **Lei nº 14.485, de 19 de julho de 2007**. Consolida a Legislação Municipal referente a datas comemorativas, eventos e feriados do Município de São Paulo, e dá outras providências. São Paulo, SP: Câmara Municipal de São Paulo, [2007]. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-20000-de-19-de-julho-de-2007>. Acesso em: 10 out. 2023.

NECCHI, Vitor. “**Grafite e pichação se alimentam da iconografia da periferia**”, entrevista especial com Maria Amélia Bulhões para o Instituto Humanitas Unisinos, 2017. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/arterefleoes/site/2017/02/04/grafite-e-pichacao-se-alimentam-da-iconografia-da-periferia-entrevista-especial-com-maria-amelia-bulhoes-para-o-instituto-humanitas-unisinos/>. Acesso em: 21 fev. 2023

NEELON, Caleb. Archives: Os Gemeos in Conversation (Cover Story, July 2010). **Juxtapoz**, 1 ago. 2012. Disponível em: <https://www.juxtapoz.com/news/archives-os-gemeos-in-conversation-cover-story-july-2010/>. Acesso em: 2 jun. 2023.

NOVA York, cidade aberta aos grafites paulistas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 104, n. 33.081, p. 14, 11 jan. 1983. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19830111-33081-nac-0014-999-14-not>. Acesso em: 10 jul. 2021.

OS GEMEOS (The Twins). **Art Crimes**, 2000. Disponível em: <https://www.graffiti.org/osgemeos/index.html>. Acesso em: 15 maio 2023.

OS GÊMEOS. **BOMB Magazine**, 2008. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/os-gêmeos/>. Acesso em: 9 mar. 2023.

OSGEMEOS. **Mural Av. 23 de Maio, Colaboração de Osgemeos, Nunca, Nina Pandolfo, Finok e Zefix**, s.d.(a). Disponível em: <http://www.OsGemeos.com.br/pt/projetos/mural-av-23-de-maio-colaboracao-de-OsGemeos-nunca-nina-pandolfo-finok-e-zefix/>. Acesso em: 13 out. 2023.

OSGEMEOS. **O peixe que comia estrelas cadentes**, s.d.(b). Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/o-peixe-que-comia-estrelas-cadentes/#!/2739>. Acesso em: 3 maio 2023.

OSGEMEOS. **Osgemeos nossos segredos**, CCBB RJ, 2022. Disponível em: <https://ccbb.com.br/programacao-digital/osgemeos-nossos-segredos-tour-virtual/>. Acesso em: 4 jul. 2023.

OSGEMEOS. **PAVIL**, s.d.(c). Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/pavil/>. Acesso em: 28 abr. 2023.

OSGEMEOS. **Vertigem, MAB-FAAP**, 2009. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/vertigem-mab-faap/>. Acesso em: 16 maio 2023.

OSGEMEOS. In: BOMB MAGAZINE. **Os Gêmeos by Vik Muniz**, 2008. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/os-gêmeos/>. Acesso em: 9 mar. 2023.

OSGEMEOS. In: CCBB RJ. **Primeiros trabalhos de ateliê**, 2022a. Disponível em: <https://ccbb.com.br/programacao-digital/osgemeos-nossos-segredos-tour-virtual/>. Acesso em: 4 jul. 2023.

OSGEMEOS. In: CCBB RJ. **Tritrez**, 2022b. Disponível em: <https://ccbb.com.br/programacao-digital/osgemeos-nossos-segredos-tour-virtual/>. Acesso em: 4 jul. 2023.

OSGEMEOS. In: CCBB RJ. **Um mundo, uma só voz**, 2022c. Disponível em: <https://ccbb.com.br/programacao-digital/osgemeos-nossos-segredos-tour-virtual/>. Acesso em: 4 jul. 2023.

OSGEMEOS. In: CONSIGLIO, Keka. OSGEMEOS: grafite em um universo imaginário e lúdico. **Isto é**, 17 maio. 2021. Disponível em: <https://istoe.com.br/osgemeos-grafite-em-um-universo-imaginario-e-ludico/>. Acesso em: 15 maio 2023.

OSGEMEOS. In: DIAS, Cirilo. Os Gêmeos na Espanha. **TRIP**, 2008. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/os-gemeos-na-espanha>. Acesso em: 8 maio 2023.

PAC. **Dalla cultura hip hop alla generazione ‘pop up’**: Street Art, Sweet Art, 2007. Disponível em: <https://www.pacmilano.it/exhibitions/street-art-sweet-art-dalla-cultura-hip-hop-alla-generazione-pop-up/>. Acesso em: 12 out. 2023.

PAC. **Street Art, Sweet Art. 10 anni dopo**, 2017. Disponível em: <https://www.pacmilano.it/events/streetartsweetart10annidopo/>. Acesso em: 12 out. 2023.

PAIVA, Alessandra. **São Paulo e Buenos Aires: “cidades-suporte” para a nova arte urbana**. Tese (Doutorado em Ciências de Integração da América Latina) – Programa de Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/84/84131/tde-14102015-112617/publico/SaoPauloeBuenosAirescidadessuporte.pdf>. Acesso em: 15 out. 2023.

PANDOLFO, Gustavo. In: KAISER, Millos. OSGEMEOS. **TRIP**, 15 jul. 2013. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiH0MSa9PD_AhU1D7kGHRkoDxEQFnoECBcQAQ&url=https%3A%2F%2Frevistatrip.uol.com.br%2Ftrip%2Fosgemeos&usg=AOvVaw2zpI6tC9AjmvEmxal1uq1vJ&opi=89978449. Acesso em: 20 jun. 2023.

PANDOLFO, Gustavo. In: VOLZ, Jochen; FLAMINGO, Júlia; PORTELLA FILHO, Paulo; FREITAS, Thierry. **OSGEMEOS: Segredos**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

PANDOLFO, Otávio. In: KAISER, Millos. OSGEMEOS. **TRIP**, 15 jul. 2013. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiH0MSa9PD_AhU1D7kGHRkoDxEQFnoECBcQAQ&url=https%3A%2F%2Frevistatrip.uol.com.br%2Ftrip%2Fosgemeos&usg=AOvVaw2zpI6tC9AjmvEmxal1uq1vJ&opi=89978449. Acesso em: 20 jun. 2023.

PANDOLFO, Otávio. In: VOLZ, Jochen; FLAMINGO, Júlia; PORTELLA FILHO, Paulo; FREITAS, Thierry. **OSGEMEOS: Segredos**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

PHILLIPS. **Os Gêmeos**, s.d. Disponível em: <https://www.phillips.com/artist/1683/os-gêmeos>. Acesso em: 28 jun. 2023.

PIMENTEL, Glaucia. **Arte de Rua: o mundo mítico no grafite d’OSGEMEOS**, 2011. Projeto de pesquisa (Pós-doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Tritrez**, s.d. Disponível em: <https://www.360up.com.br/tourvirtual/osgemeos/>. Acesso em: 6 jun. 2023.

PORTELLA FILHO, Gustavo e Otávio na Pinacoteca de São Paulo. In: VOLZ, Jochen; FLAMINGO, Júlia; PORTELLA FILHO, Paulo; FREITAS, Thierry. **OSGEMEOS: Segredos**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. **Edital N° 01/2022/SMC - Edital de Concurso para Contratação de Propostas Artísticas para o Museu de Arte de Rua – MAR**, p. 57-58, 22 jun. 2022. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/Edital%20MAR%202022.pdf>. Acesso em: 24 set. 2023.

RATKE, Carlos. In: FUNDAÇÃO BIENAL. **Rede de tensão: Bienal 50 anos, Catálogo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name3041d4>. Acesso em: 1 abr. 2023.

RAMOS, Célia; **Grafite Pichação & Cia**. São Paulo: Annablume, 1994.

REDE PENSSAN. **Inquérito Nacional sobre Insegurança Alimentar no Contexto da Pandemia da Covid-19 no Brasil**, 2021. Disponível em: <https://olheparaafome.com.br/pesquisa2020/>. Acesso em: 28 jun. 2023.

REINKING, Rik. **Still on and non the wiser**, Mainaschaff: Publikat, 2008.

RIBEIRO, Maria Izabel. In: SILVA, Renato. **Os gemeos**. Trad. Peter Musson, John Mark Norman. São Paulo: FAAP, 2009.

RIGBY, Claire. Os Gêmeos: A Ópera da Lua. **ARTREVIEW**, 27 nov. 2014. Disponível em: <https://artreview.com/october-2014-os-gemeos/>. Acesso em: 8 maio 2023.

ROJZMAN, Nuria. El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento. **Matéria. Revista internacional d'Art**, n. 5, p. 17-43, 2005. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11375/14154>. Acesso em: 12 abr. 2023.

RÚSSIO, Waldisa. Museu: uma organização em face das expectativas do mundo atual, 1974. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Coord.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. v.1. p. 45-56. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/publicacoes-do-sisem-sp/>. Acesso em: 1 jul. 2021.

SANTOS, Manoel. **Viagem a São Saruê**, 1947. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/dados/folhetos/cultura/br/saosarue.htm>. Acesso em: 4 jul. 2023.

SCANDIUCCI, Guilherme. O lugar do Hip Hop em São Paulo e os desenhos grafitados como marcas das periferias. In: POATO, Sérgio (Ed.). **O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos**. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo; Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória; Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006, p. 71-73. (Coleção imaginário).

SCHLECHT, N. **Resistance and appropriation in Brazil**: How the media and ‘official culture’ institutionalized São Paulo’s Grafite. *Studies in Latin American Popular Culture*, v. 14, p. 37-67, 1995.

SHAPIRO, Roberta. Artification as Process. *Cultural Sociology*, v. 13, nº 3, p. 265-275, 2019. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/1749975519854955>. Acesso em: 26 fev. 2023.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? *Sociedade e Estado*, v. 22, n. 1, p. 135-151, 2007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5322/4840>. Acesso em: 21 dez. 2022.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? *Revista Sociedade e Estado*, v. 28, nº 1, p. 14-28, 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5704/5191>. Acesso em: 21 fev. 2023.

SILVA, Renato. **Os gêmeos**. Trad. Peter Musson, John Mark Norman. São Paulo: FAAP, 2009.

SLATE. **Martha Cooper and Henry Chalfant’s subway art**. Disponível em: <https://slate.com/culture/2016/01/martha-cooper-and-henry-chalfants-subway-art-is-the-bible-of-graffiti-art-in-new-york-city.html>. Acesso em: 1 jul. 2020.

SOTHEBY’S, 24: Jean-Michel Basquiat, 2017. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/contemporary-art-evening-auction-n09761/lot.24.html?locale=en>. Acesso em: 22 fev. 2021.

SOTHEBY’S. **Os gêmeos**, 2023. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/search?query=os%20gêmeos&tab=objects>. Acesso em: 29 jun. 2023.

SOTHEBY’S. **Sotheby’s: EST 1744**, 2022. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/>. Acesso em: 2 dez. 2022.

SOUZA, Néri de. Cocanha. A história de um país imaginário. Resenhas. *Revista de História*, [S. l.], n. 139, p. 139-144, 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/64590/67229>. Acesso em: 11 jun. 2023.

SP-ARTE. **Balanço**: SP–Arte 2022. São Paulo: SP-Arte, 2022. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/historico/2022/>. Acesso: 18 nov. 2022.

SP-ARTE. Traço_. **Revista SP-Arte**. São Paulo: Edição SP-Arte, 2019a. Disponível em: https://issuu.com/sp-arte/docs/sparte2019-revista-trac_o-1?utm_medium=referral&utm_source=www.sp-arte.com. Acesso em: 16 out. 2023.

SP-ARTE. **Balanço**: SP–Arte 2019. São Paulo: SP-Arte, 2019b. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/historico/2019/>. Acesso: 30 nov. 2022.

SP-ARTE. **SP-arte/2018**. São Paulo: SP-Arte, 2018a. Disponível em: https://issuu.com/sp-arte/docs/sparte2018-revista-issuu-bx?utm_medium=referral&utm_source=www.sp-arte.com. Acesso em: 8 out. 2023.

SP-ARTE. **Balanço**: SP–Arte 2018. São Paulo: SP-Arte, 2018b. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/historico/2018/>. Acesso: 30 nov. 2022.

SP-ARTE. **SP-Arte/2017**. Índice Remissivo de Artistas e Designers. São Paulo: SP-Arte, 2017a, p. 178-188. Disponível em: https://issuu.com/sp-arte/docs/sparte2017-cat-issuu?utm_medium=referral&utm_source=www.sp-arte.com. Acesso em: 8 out. 2023.

SP-ARTE. **Balanço**: SP–Arte 2017. São Paulo: SP-Arte, 2017b. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/historico/2017/>. Acesso: 17 out. 2023.

SP-ARTE. **SP-Arte/2016**. Índice Remissivo de Artistas e Designers. São Paulo: SP-Arte, 2016a, p. 208-217. Disponível em: https://issuu.com/sp-arte/docs/sparte2016-cat-issuu?utm_medium=referral&utm_source=www.sp-arte.com. Acesso em: 7 out. 2023.

SP-ARTE. **Balanço**: SP–Arte 2016. São Paulo: SP-Arte, 2016b. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/historico/2016/>. Acesso: 16 out. 2023.

SP-ARTE. **SP-Arte/2015**. Índice Remissivo de Artistas. São Paulo: SP-Arte, 2015a, p. 232-241. Disponível em: https://issuu.com/sp-arte/docs/sparte2015-issuu-cat?utm_medium=referral&utm_source=www.sp-arte.com. Acesso em: 7 out. 2023.

SP-ARTE. **Balanço**: SP–Arte 2015. São Paulo: SP-Arte, 2015b. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/historico/2015/>. Acesso: 16 out. 2023.

SP-ARTE. **SP-Arte/2014**. Índice Remissivo de Artistas, São Paulo: SP-Arte, 2014a, p. 226-236. Disponível em: https://issuu.com/sp-arte/docs/sp_arte2014-issuu-cat?utm_medium=referral&utm_source=www.sp-arte.com. Acesso em: 6 out. 2023.

SP-ARTE. **Balanço**: SP–Arte 2014. São Paulo: SP-Arte, 2014b. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/historico/2014/>. Acesso: 16 out. 2023.

SP-ARTE. **SP-Arte/2013**. Índice Remissivo de Artistas. São Paulo: SP-Arte, 2013a, p. 351-380. Disponível em: https://issuu.com/sp-arte/docs/sp_arte2013-issuu-cat?utm_medium=referral&utm_source=www.sp-arte.com. Acesso em: 6 out. 2023.

SP-ARTE. **Balanço**: SP–Arte 2013, 2013b. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/historico/2013/>. Acesso: 16 out. 2023.

SP-ARTE. **Sobre**, s.d. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/sobre/>. Acesso: 15 out. 2023.

‘TAKI 183’ Spawns Pen Pals. **The New York Times**. New York, p. 37, 21 jul. 1971. Disponível em: <https://www.taki183.net>. Acesso em: 5 dez. 2022.

TATE MODERN. **Street Art at Tate Modern**, 2008. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/street-art-tate-modern>. Acesso em: 13 maio 2023.

VASSÃO, Maria Olímpia, 1981. In: GUIMARÃES, Andrea et al. **Cronologia de Artes Plásticas Referências 1975 – 1995**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo-IDART, 2010. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/26904357/cronologia-de-artes-plasticas-referencias-1975-1995>. Acesso em: 10 out. 2023.

VOLZ, Jochen. Segredos: entrevista com Gustavo e Otávio Pandolfo. In: VOLZ, Jochen; FLAMINGO, Júlia; PORTELLA FILHO, Paulo; FREITAS, Thierry. **OSGEMEOS: Segredos**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

VOLZ, Jochen; FLAMINGO, Júlia; PORTELLA FILHO, Paulo; FREITAS, Thierry. **OSGEMEOS: Segredos**. Catálogo da exposição realizada na Pinacoteca de São Paulo, de 15 de outubro de 2020 a 22 de fevereiro de 2021. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

VOLZ, Jochen. In: MENON, Isabella. Mostra da dupla Os gêmeos na Pinacoteca quebra o jejum da pandemia com uma festa. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 out. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/10/mostra-da-dupla-osgemeos-na-pinacoteca-quebra-o-jejum-da-pandemia-com-uma-festa.shtml>. Acesso em: 15 maio 2023.

WACLAWEK, Anna. **From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 – 2008**, 2008. Tese (Doutorado em Filosofia), Concordia University, Montreal, 2008. Disponível em: <https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/976281/1/NR63383.pdf>. Acesso em: 12 out. 2022.