

## SENTIDOS DE TRANSFORMAÇÃO NA STREET ART: RELIGIÃO, ARTE E POLÍTICA NOS ANJOS DE WARK DA ROCINHA<sup>1</sup>

Christina Vital da Cunha  
Paola Lins de Oliveira

Imagem 1 – *Abraço*, de Wark da Rocinha e Amanda Naru, no muro da Sociedade Hípica Brasileira, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, 2020



Autora: Christina Vital.<sup>2</sup>

Neste capítulo, temos como objetivo refletir sobre sentidos atribuídos aos grafites de anjos de Wark da Rocinha, artista carioca cujos trabalhos vêm ganhando destaque no Brasil e no exterior na última

1 Agradecemos ao MARES a oportunidade de integrarmos momentos tão auspiciosos de discussões de textos, observação de exposições de arte, entre outras atividades que resultam, periodicamente, em produções coletivas de fôlego. A leitura atenciosa feita pelos colegas, em especial pelos organizadores desta coletânea, foi fundamental para a elaboração do texto que segue.

2 Este mural (imagem 1) foi confeccionado em novembro de 2019. Sobre ele, Wark disse em entrevista concedida a nós em 2020: “Eu tive o prazer de pintar com a Ananda Naru que fez o fundo do painel e esse novo trabalho se chama Abraço. Tem um anjo gigante abraçando a cidade. E abraçando as pessoas que passam ao redor. É confraternização. É o retorno, o triunfo do anjo. É o abraço, a gratidão. Em um momento desses que está afastado um do outro retrata muito a falta que faz um abraço, a falta que faz uma atenção. Parecia até que eu... não podia imaginar que esse trabalho faria tanto sentido na cidade: retrata o momento que estamos passando e o valor de um abraço.”

década. Desde meados dos anos 2000, a pintura de anjos em diferentes suportes na cidade do Rio de Janeiro se consagrou como uma marca distintiva desse artista. Duas representações de anjos povoavam nosso imaginário quando iniciamos a produção deste texto, a saber, o anjo da história, de Walter Benjamin, e aqueles presentes no consagrado filme de Wim Wenders, *Asas do Desejo*.

Nas “Teses sobre Filosofia da História”, de Benjamin (1987), texto produzido em período imediatamente anterior a sua morte, em 1940, a figura de um anjo emerge como representação fundamental a revelar o espírito de sua época. A expressão máxima da tensão apresentada nessa obra entre passado e futuro emerge, de modo messiânico e teológico (Funari, 1996), na conhecida nona tese na qual Walter Benjamin se ancora em uma pintura de Paul Klee de 1920 chamada *Angelus Novus*. Na interpretação de Benjamin, esse anjo observa assustado e impotente os horrores do passado no qual um acúmulo irrefreável de fatos conduziu ao presente em que ruínas se avolumavam sob seus pés, fruto de regimes autoritários impostos na Europa da Segunda Guerra Mundial. O caráter agonístico se estende ao futuro para o qual o anjo é empurrado por uma tempestade e que se apresentaria sob a égide da modernidade e do desenvolvimento do capitalismo.

Na tradição hebraica, um novo anjo é criado para executar uma ordem de Deus ou cantar um cântico original e se extinguir em seguida. Segundo Scholem (1993), Benjamin, como judeu, tinha uma espécie de identificação mística com o *Angelus Novus* e incorporou-a em seus escritos sobre o “anjo da história”, o que lhe valeu grande reconhecimento entre pensadores críticos e ativistas de esquerda naquele período e desde então.

Quase trinta anos depois das teses serem escritas por Benjamin, outro alemão, este de descendência católica, cineasta, revela a presença de anjos na Berlim do pós-Segunda Guerra. No drama fantástico de Wim Wenders, *Asas do Desejo*, uma produção franco-alemã de 1987 já considerada um clássico do cinema, anjos sobrevoavam a capital do país então dividida. O desejo último dos anjos era experimentar a intensidade da dor e do delírio humanos.

A dimensão de revelação da dor, da angústia e destruição presentes nas obras de Benjamin e Wenders, assim como os desejos de transformações

emergenciais, ganha relevo também no personagem Anjos de Wark. Sobre estes, interessou-nos compreender o contexto de sua produção e os significados a eles atribuídos pelo artista. Quais são as chaves com base nas quais esse artista se pronuncia sobre o ambiente urbano em que realiza sua obra? Como a crítica social tão comumente associada ao grafite e à pichação e uma mensagem motivacional se combinam nas formas *cute* de seus Anjos? Como a religião se revela nessas obras? Qual a inspiração do artista para a confecção desses anjos, imagem historicamente associada ao universo místico judaico e cristão? Nosso insight inicial foi na direção de refletir sobre fronteiras, conexões e tensões entre religião, arte e política a partir da exploração da ideia de transformação no trabalho de Wark. Ela parecia nos permitir olhar para as várias fases de sua produção artística, assim como para o diálogo do conjunto de sua obra com diferentes dimensões da vida social.

Iniciamos este capítulo apresentando a trajetória de Wark enfatizando pontos de inflexão como seu *début* na prática do grafite, a formação na Escola de Artes Visuais e sua carreira como artista de projeção internacional. A discussão que propomos explora essas passagens à luz de perspectivas artísticas e antropológicas revelando modalidades de um fazer específico: a *street art*. Em um segundo momento, os Anjos de Wark são explorados com base em desejos e enquadramentos expressos pelo artista. Para ele, seus anjos seriam importantes veículos de transformação de pessoas e territorialidades produzindo motivação, alegria, denunciando desigualdades sociais. Nas duas últimas seções deste capítulo, nossa atenção recai sobre interfaces situadas entre arte, religião e política tomando como referência murais, pinturas em quadros, transformações de ruínas e lixo e o projeto social conduzido pelo artista. Em todas as nossas elaborações, observamos aproximações empíricas e analíticas com Peixoto e Goyatá (2020) e De la Torre (2020), textos integrantes desta coletânea. Os jogos de revelação e ocultação do religioso estão presentes em todos os casos contribuindo para considerações sobre os lugares do “sagrado na vida cotidiana” (Leiris 2017 [1938]) diante de interesses, narrativas e suportes variados.

Para a realização deste texto contamos com a colaboração do artista que nos concedeu entrevistas em dois momentos distintos: a primeira

delas realizada em 2015;<sup>3</sup> a segunda em 2020, por meio virtual, durante o período de confinamento relativo à pandemia de Covid-19. Além das entrevistas realizadas, acompanhamos o trabalho de Wark desde 2013 em redes sociais, na mídia tradicional, fazendo registros fotográficos de suas obras na rua e observação direta em eventos de grafite como o MOF (Meeting of Favela).<sup>4</sup>

## Sobre Wark e sua obra

Marcos Rodrigo, conhecido como Wark da Rocinha, nasceu em 1985. Durante toda a vida morou na Favela da Rocinha, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Começou como pichador aos 12 anos. Aos 15, se inicia no grafite após acompanhar, como nos contou, o *work in progress* de um artista em evento de hip hop na cidade. Em entrevista, revelou um fascínio com sua performance e com o resultado por ele alcançado. Seguindo em sua interpretação sobre seu ofício, disse: “Na verdade, foi a pichação que me escolheu, não fui eu quem escolhi ela. O nome veio realmente da rua. Realmente o movimento que fazia com o braço, com aquela forma ali”. Além de conceber sua assinatura baseada na observação de traços no interior de suas próprias pichações (ver próxima seção), fazia questão de compô-la com a territorialidade à qual pertencia: “Eu sempre gostei de assinar minha localidade, meu bairro, sou um pouco dessa onda do território que tem na pichação, né? Deixar marca do local de onde você é, sua quebrada, eu gosto disso” (Wark, 2015).

Dos 15 aos 25 anos, aproximadamente, esteve empregado em uma gráfica. Nesse período, fazia trabalhos por encomenda sem se orientar por conceitos ou estilos reconhecidos, uma característica considerada comum à produção artística das classes populares por pesquisadores como Dabul (2014). Sobre essa época, Wark disse:

Fiz alguns cursos de desenho. Trabalhei muito tempo com realismo, com ilustrações de livros também, mas pouco entendia do que eu fazia. Eu pouco me importava com o sentido da história. Fui aprender História da Arte, concepção, enfim, con-

3 Esta entrevista foi realizada pelo bolsista de iniciação científica (2015-2016) Henrique Pinho, durante sua participação no projeto “*Arte de rua e religião: um estudo sobre produções de cidadania e projetos de cidade através do grafite no Rio de Janeiro*”, sob coordenação de Christina Vital.

4 Paola Lins de Oliveira passou a acompanhar a pesquisa mais recentemente, a partir de 2020.

ceito, quando entrei no Parque Lage. Fui pra Escola de Artes Visuais. Aí mudou tudo. (Wark, 2015).

Após sua formação escolar passou a conceituar o que vinha “de dentro para fora”: “Foi lá [na EAV] que comecei a entender como tirar de dentro pra fora. Antes eu reproduzia o que me pagavam pra reproduzir”. Foi então que passou a executar o que chamou de uma arte comunicativa na qual estabelecia um “diálogo com a sociedade”. Até então, relembra: “O olhar da sociedade sobre o meu trabalho nunca me importou. Eu nunca fiz nada no início da caminhada pra que eu tivesse um diálogo com a rua. Era pra sustentar o meu próprio eu. Colocar num prédio o meu próprio rascunho, meu próprio status de ver algo lá”. Da pichação à *street art* a compreensão de sua produção mudou: “Quando eu comecei a estudar arte no Parque Lage eu entendi que a arte de rua em si era muito mais do que eu fazia. Para mim o que faltava naquela época era informação. Realmente hoje em dia o trabalho que eu faço é para passar uma informação” (Wark, 2020).

Em diversos aspectos, a trajetória de Wark replica a transformação por que passa a arte ocidental em sua transição de um regime profissional para um regime vocacional, que enfatiza os valores da singularidade, excelência e originalidade, inseparáveis da condição do artista moderno (Heinich, 2005). O Romantismo inaugura uma nova etapa da atividade artística, na qual o conhecimento profissional organizado sob a forma de regras que reproduzem um fazer técnico compartilhado numa comunidade de artesãos é substituído pela vocação ancorada no dom individual inato. Essa mudança desempenha um papel importante na consolidação do sentido da arte como expressão da originalidade e liberdade do artista.

O deslocamento de Wark da pichação, sua profissionalização nas artes gráficas, realizando trabalhos no estilo realista, até o grafite tem a passagem pela EAV como ponto de inflexão, a partir do qual ele adquiriu ferramentas para rever e reconfigurar sua atuação. A reprodução é deixada de lado para que ele possa extrair e manifestar o que tem dentro de si, ponto fundamental do regime de singularidade artística. No mesmo sentido, Wark assume o papel do criador vocacionado portador de um dom que o transcende quando afirma que não escolheu a pichação,

mas que foi escolhido por ela. Essa acepção se desdobra em um entendimento da inspiração como uma espécie de espírito criativo que arrebatava o artista. Voltaremos a esse ponto mais à frente.

Quando Wark pensa seu trabalho em relação a outros, avalia que sua maior referência no grafite são Os Gêmeos.

[...] Os caras são muito bons tanto na origem do grafite que é o grafite vandal,<sup>5</sup> quanto o grafite, enfim, mundial. [...] Eu gosto muito dos murais que eles fazem. Gosto muito das viagens que eles têm em relação aos personagens, a forma como eles... enfim. O universo que eles conseguem entrar junto. E como são dois irmãos, é de se admirar os dois terem a mesma viagem. Deveria pensar diferente, né? Mas eles são iguais e fazem arte. Como é que um consegue fazer arte idêntica ao outro independente se tão pintando juntos ou não? É a mesma levada, mesma pegada. Acho que isso aí é único assim, de se admirar dentro do grafite. (Wark, 2015).

Atualmente, Wark dispense boa parte do tempo em seu próprio ateliê na favela da Rocinha. A partir de meados dos anos 2010, sua carreira teve grande ascensão, quando ele passou a ser convidado para exposições no Brasil e no exterior. Sua arte está exposta em grandes murais como o do Boulevard Olímpico,<sup>6</sup> e em medianeiras, como o recente trabalho realizado em um prédio de cinco andares em Berlim, Alemanha.<sup>7</sup> É muito convidado também para integrar festivais e busca comparecer aos encontros que acontecem em periferias, como é o caso do Meeting Of Favela (MOF) no qual centenas de grafiteiros nacionais e internacionais se reúnem em dois dias inteiros para cobrir os muros de uma favela em Duque de Caxias, Baixada Fluminense (imagem 2). As entrevistas que realizamos com Wark foram justamente entre o período

5 O estilo vandal recobre uma variedade de intervenções, mas, usualmente, é referido àquelas feitas sem autorização, ou seja, ilegais. Em muitos casos, são chamados de pichações ou pixo. Há autores e artistas que não reconhecem o vandal como grafite. O estilo bomb ou bombing é muito comum nos muros das cidades e pode ser identificado pela pintura usando letras arredondadas, também chamadas “gordas” no métier. Apresentam-se em uma harmonia singular conjugando letras maiores e outras menores em um só bomber.

6 A cobertura da mídia sobre os grafites do Boulevard Olímpico foi grande. Os destaques eram para o trabalho de Eduardo Kobra, um mural chamado “Etnias”. Também obtiveram muita repercussão os murais da grafiteira Pannela Castro e de Wark, este intitulado “Cabeçada”. Sobre o personagem anjo de Wark, uma matéria da BBC destacava: “A repercussão em torno de seus anjos foi tanta que ele foi convidado a grafitar uma parede no Boulevard Olímpico – e até carregou a tocha”. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-37054714>. Acesso em: 10 ago. 2020.

7 Para ver este e outros trabalhos de Wark da Rocinha, acessar: <http://wark.com.br/artista.html>.

imediatamente posterior a sua formação na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e sua consolidação como artista com sensível afastamento do grafite bomb e vandal.

Imagem 2 – *Work in progress* de Wark da Rocinha, MOF, Duque de Caxias, Rio de Janeiro, 2014



Autora: Christina Vital.

Se antes ele produzia na rua, de forma espontânea e pontual, os trabalhos de hoje são realizados com curadoria, no mais das vezes necessitando de andaimes, carros, tesouras elevadas que chegam a 40 metros de altura. O desafio representado por estes novos modos de viver a sua arte o entusiasma. Em suas palavras:

Como artista fico muito feliz porque é um desafio. Cada vez mais a evolução do meu trabalho. Antigamente eu andava na rua olhando pros muros. Hoje eu ando olhando pros prédios.

Já vejo o trabalho numa escala maior. Já é outro pensamento de como ampliar o trabalho porque é como o surfista: quando começa a dropar umas ondas maiores ele não quer saber de ondas menores, ele quer dropar ondas maiores devido ao desafio. Então é muito gostoso ver o trabalho em grande escala. (Wark, 2020).

## Pichação e grafite na criação do lúdico

A chamada arte de rua é um guarda-chuva que cobre uma imensa variedade de técnicas e estilos de expressão visual urbana (Ross, 2016). Dentro dela, o que conhecemos como pixo e grafite se aproximam, se fundem ou se distinguem conforme o contexto local (Liebaut, 2012; Pereira, 2018; Campos, 2017). Um fator de distinção frequentemente apontado na bibliografia é a relação com a ilegalidade e a criminalidade, atribuídas à pichação, e a crescente aproximação do grafite ao universo das “artes visuais chanceladas” (Pizzinato; Tedesco; Hamann, 2017). O trânsito do grafite em circuitos de arte contemporânea é um dos fatores que mais contribuem para a sua artificação (Liebaut, 2012). Há ainda o poder da aliança (também percebida como cooptação) com o mercado da arte, da publicidade e propaganda impulsionando a uma “economia do Graffiti” por meio da sua legalização (Pires; Santos, 2018).<sup>8</sup>

Numa tentativa de dar contornos ao tema, Liebaut (2012) identifica duas acepções para o que se popularizou como grafite ou arte de rua. A primeira, mais genérica, reúne escrita, desenho ou pintura realizados sobre qualquer tipo de suporte sem autorização do proprietário. Trata-se de uma definição ancorada na relação tensa dessa modalidade de expressão visual com a lei. Um sentido mais estrito, focado nos aspectos formais, designaria

[...] um universo gráfico preciso caracterizado pela estilização mais ou menos complexa das letras de um pseudônimo, sem ser necessariamente ligado ao movimento hip-hop. Esse universo

---

<sup>8</sup> Mesmo com todas as legitimações pelas quais o grafite passa, as tensões entre a lei e as diferentes modalidades de artes de rua não desaparecem e continuam sendo um elemento determinante nas suas análises. Um simples exemplo é sintomático: o organizador da coletânea de artigos sobre Grafite e Arte de rua da coleção de *handbooks* da editora Routledge, Jeffrey Ian Ross, é professor de justiça criminal da Universidade de Baltimore, nos Estados Unidos. No Brasil, uma série de decretos legalizando a prática do grafite foram elaborados para que os próprios entes públicos fizessem uso desta forma de arte em eventos e em campanhas governamentais (Vital da Cunha, 2017).

gráfico é composto por três formas maiores que são, por ordem de elaboração crescente: a *tag*, o *throwup*, e o afresco, cada um disponível em vários estilos. (Liebaut, 2012, p. 154).

Em linhas gerais, a *tag* é uma assinatura ou marca estilizada, frequentemente feita em uma única cor. Já o *throwup* seria uma versão elaborada da assinatura com letras desenhadas com um contorno, muitas delas em estilo que lembra bolhas, e um preenchimento de cor. O afresco engloba os desenhos com temas e formas variadas e eventualmente também podem ser murais de letras e outros elementos gráficos.

Além de sofrerem constantes revisões, dado o dinamismo da prática, esses termos comunicam características globais de um movimento que ganha sentidos específicos a depender do contexto de realização. Para além das disputas em torno das classificações e dos termos que organizam os diferentes estilos, existem alguns pontos que dialogam diretamente com as práticas expressivas de Wark dentro desse cenário. Sua trajetória produz distinções e continuidades específicas entre a pichação e o graffiti que são atualizadas em seu estilo. Vejamos a questão da assinatura ou marca. Ela desempenha um papel central na biografia de Wark, pois, como já foi mencionado, batizou o artista.

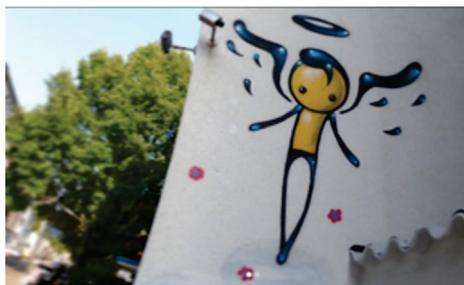
Certo dia meus amigos me questionaram, o que significava aquela escrita que eu fazia, aquele enrolado, o pixe carioca ele é bem caracterizado pelo seu lance de ser enrolado, de ser uma forma meio que gráfica, única... E eu fui ler o que tava escrito dentro, e estava “W”, “A”, “R”, “K”. Eu falei, cara eu sou o Wark. E assim surgiu. [...]. Primeiro veio a técnica e depois veio o nome. (Wark, 2015).

A assinatura como uma marca frequentemente ininteligível faz parte do enigma da pichação (Oliveira, G., 2015). Considerando o risco da prisão, da violência policial, e dos perigos e alturas vertiginosas, mensagens cifradas dificultam a identificação dos seus autores. Mais do que isso: esse estilo de escrita, seja ele simplificado, seja elaborado, privilegia a comunicação entre pichadores e o status alcançado dentro do grupo ao deixar sua marca em lugares desafiadores. No caso de Wark, o significado da marca que pichava era um mistério para si próprio. Ao

mesmo tempo, até a passagem pela formação em artes, não se interessava em se comunicar com o público. Seu objetivo era o status de se ver nos lugares que marcava.

Algumas pistas sugerem que a assinatura da pichação não deixou apenas o nome de Wark, mas também o estilo que permaneceu com ele em seu trabalho com desenhos. Pinho (2018) já havia notado a semelhança no traço e na rapidez da produção ao comparar a assinatura e os anjos de Wark. Estes possuem uma combinação específica de traços para formar o corpo, as asas e a aureola que atende a um padrão, como uma assinatura (imagens 3 e 4). Essas semelhanças entre o pixo e o grafite em Wark falam sobre estilo e sobre uma dimensão da produção artística. Sobre sua época de pichador, Wark afirma: “fazia um rascunho e pouco me importava o que estava escrito dentro. Me ligava mais nos movimentos mesmo. Fazia sempre aquele mesmo movimento, a mesma marca” (Wark, 2015). Essa introjeção de uma técnica corporal específica vai ser continuamente desenvolvida no seu trabalho com grafite, como quando expressa a saudade que sente da liberdade para pintar: “com um cronometrozinho, um marcador de numeração, eu ia de um bairro para o outro e fazia de 100 a 150 personagens, sabe? Um personagem dá para fazer em fração de minutos. Então eu ficava disputando comigo mesmo a questão de fazer um bairro e outro” (Wark, 2015).

Imagens 3 e 4 – Tag (assinatura) de Wark e anjo



Fontes: Pinho (2018) e Instagram do artista, respectivamente.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B2oSNS-IDfp/>. Acesso em: 27 set. 2020.

Para Ingold, “a mão que escreve não para de desenhar” (2007, p. 124).<sup>10</sup> Da mesma forma, Wark dilui os limites entre escrita e desenho, desdobrados em pichação e grafite. Fica evidente, com Mauss (2003), que estamos diante de uma técnica corporal dominada por meio de uma prática repetida inúmeras vezes e apreendida na rapidez e fluidez do gesto. Muito embora a passagem pela Escola de Artes Visuais tenha redimensionado interesses temáticos e a linguagem do artista, vemos aqui um legado expressivo consolidado no repertório artístico de Wark.

Um outro ponto importante, que explicita a elaboração do estilo do artista da Rocinha, diz respeito ao desenvolvimento dos seus personagens. A idealização e registro em black book (o caderno de desenho dos artistas) do Anjo data de 2001, mas sua apresentação nos muros da cidade acontece apenas alguns anos depois. Retomando o primeiro encontro com o grafite, Wark destaca uma das coisas que o impactou no episódio: “eu vi o cara fazendo com a lata de spray, que era uma ferramenta que eu utilizava pra pixar, eu vi ele fazendo um boneco, falei ‘nossa! Olha esse desenho’. [...] e eu vi o cara grafitando na minha frente eu falei ‘nossa, quero isso aí pra mim. Como é que eu vou fazer isso aí?’” (Wark, 2015). Assim como Crapanzano afirma que “nossa percepção está impregnada de possibilidades imaginativas” (2005, p. 368), ao que nos parece, aquele momento suspendeu a realidade do aqui e agora e lançou o jovem Wark no horizonte da fantasia e do sonho. E o boneco, os personagens de desenho animado, os super-heróis desempenharam um papel essencial nessa abertura para a imaginação e a criatividade.

Pinho (2018, p. 83) destaca a importância do mundo da fantasia a que Wark teve acesso pela televisão, grande influência em sua obra. “Ali foi uma infância que eu só ouvia falar no *Snoopy*” (apud Pinho, 2018, p. 83). Ao comentar seu grafite realizado no muro do CAP-UFRJ (imagens 5 e 6), o artista afirma que o trabalho fala sobre sonhos:

---

<sup>10</sup> Nessa obra, Ingold produz uma espécie de arqueologia antropológica das linhas, pensando em escalas muito diferentes, que vão desde trabalhos manuais envolvendo linhas (tecelagem etc.), passando pela escrita, desenho, composição musical, até as linhas formadas pela circulação das pessoas no espaço ao longo da vida. Na rica discussão sobre as distinções entre desenhar e escrever, ele afirma que o capitalismo industrial mudou a divisão do trabalho, decompondo as habilidades em “inteligência criativa e imaginação de um lado e técnicas corporais rotineiras ou habituais de outro. Quanto mais o conceito de arte se torna reservado ao primeiro, mais o último foi reduzido ao que agora foi considerado como ‘meras’ operações tecnológicas”, como a arte aplicada da escrita (Ingold, 2007, p. 127). Em sintonia com a discussão da seção anterior, ele completa afirmando que algo produzido precisa escapar das determinações do sistema tecnológico para ser considerado arte e expressar o gênio do seu criador.

[...] esse trabalho está dando início a uma outra fase que eu fui desenvolver depois, que fala sobre sonhos. A mãe ali cheia de filhos, dentro daquele cesto. Ela com o sonho dela e os filhos também começando a olhar para fora e ter o sonho deles. Então, quando eles olham pra fora eles começam a perceber que existe todo um outro universo. Esse universo está sendo retratado ali por heróis, como tem o Ciclope, tem o Homem-Aranha, outros anjos chamando eles pra passear, todo um universo ali ao redor deles, que vai ser o mundo que eles vão desbravar ainda. (Wark, 2020).

Imagens 5 e 6 – Anjo, de Wark da Rocinha, no muro do CAP-UFRJ, Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, 2014, e em detalhe



Autora: Christina Vital.

Quando o anjo jovem aprender a voar, o universo que o espera é habitado pelos super-heróis que fizeram parte da sua infância. Se as cores, os desenhos vivazes e os temas motivados podem enquadrar o trabalho de Wark no que o grafiteiro Norte caracteriza como estilo *cute*, essas características também dialogam com o universo do grafite e da arte de rua que abordam os desenhos animados e videogame. Eles são referência constante, seja pelo design, pelos personagens, seja pela “ludificação física” (Márquez; Tosca, 2017) que transforma o espaço da rua num jogo. Uma figura representativa desse estilo é um dos artistas de rua parisienses mais reconhecidos, Jérôme Mesnager. Ele criou o *Space Invaders*, obra que consiste em mosaicos de cerâmica que reproduzem personagens do jogo homônimo, popular no final dos anos de 1970. Seus “invasores do espaço” estão presentes em diversas ruas de Paris e

do mundo, assim como em galerias e museus (Fieni, 2016). Em uma viagem para Hong Kong, Mesnager aproveitou a ocasião para produzir trabalhos em diversas ruas da cidade baseados no personagem de animação estadunidense dos anos 1970, Hong Kong Phooey de Hanna Barbera (no Brasil, Hong Kong Fu), mostrando o intercâmbio entre os universos do videogame e do desenho animado, bem como “adicionando camadas de transculturalidade” ao trabalho do artista (Valjakka, 2016, p. 383).

Com base em Wilson (2016) e Márquez e Tosca (2017), notamos que personagens de desenhos animados e jogos de videogame na arte de rua estão ligados tanto a um desejo de entretenimento e diversão quanto a uma nostalgia da infância. Em uma versão ampliada, poderíamos pensar que um “imaginário (tele)videolúdico” (Márquez; Tosca, 2017) compreenderia todo esse repertório colorido, animado e interativo, que desperta a criatividade nos artistas de rua, lançando-os no plano de um passado alegre (ou em sua parte alegre) vivido não apenas pessoalmente, mas também coletivamente. A pesquisadora e artista Boym afirma que nostalgia é “um anseio por um tempo diferente – o tempo da nossa infância, os ritmos mais lentos dos nossos sonhos” (Boym apud Márquez; Tosca, 2017, p. 115). Simultaneamente, ela é uma rebelião contra a ideia moderna de tempo.<sup>11</sup> Nos anjos de Wark, esse imaginário (tele)videolúdico articula não apenas passado e presente, mas igualmente o futuro, de modo que o horizonte do futuro imaginado seja uma atualização dos sonhos de descobertas e aventuras da sua infância.

A qualidade das relações entre imaginação, nostalgia da infância e futuro fica mais evidente quando pensamos nas transformações dos personagens dentro da obra de Wark. Antes do anjo, o primeiro personagem desenvolvido pelo artista foi o palhaço *Bolinha* (imagem 7).

---

<sup>11</sup> Num sentido semelhante, estudos em psicologia social têm mostrado que a nostalgia pode atuar como um recurso para a saúde psicológica e bem-estar geral, assim como exercer um papel importante no combate ao sentimento de solidão (Campoamor, 2020).

Imagem 7 – Wark desenha seu primeiro personagem



Fonte: Blog de Wark.<sup>12</sup>

O palhaço é uma referência constante no mundo das crianças, principalmente combinado à alegria e à festa do circo. Ao direcionar sua energia criativa para desenvolver o personagem Anjo, mantendo elementos lúdicos da cultura visual infantil, Wark vincula a infância a outros sentidos como a proteção, o cuidado, a família. Em nosso ponto de vista, os anjos-crianças possuem uma espécie de ambiguidade produtiva: por um lado, dão uma sensação de que protegem os caminhos dos passantes que se deparam com eles nos muros da cidade; por outro, encarnam uma inocência e fragilidade que demanda por proteção. Essa composição ganha ainda outro elemento fundamental: a relação com o território frequentemente apresentado como vulnerável. Reunidos, esses aspectos nos revelam uma evocação à alegria e à inocência e, por outro lado, ao risco. As diferenças temporais, da nostalgia e dos sonhos, por sua vez, inspiram a imaginação a projetar futuros utópicos, diferentes da vulnerabilidade, violência e risco do presente, em que as crianças possam ser crianças, com suas fantasias encantadas.

---

<sup>12</sup> Publicado no blog do grafiteiro no dia 3 de junho de 2011. Disponível em: <http://wark-rocinha.blogspot.com/>. Acesso em: 14 ago. 2020.

## Anjos e a transformação como desejo e prática social

Grafitheiros e pichadores buscam reconhecimento próprio muitas vezes mediante a irreverência e a criatividade reveladas nos locais que usam para se expressarem, as formas e histórias que contam, os materiais que utilizam (Caldeira, 2012; Tiburi, 2013; Campos, 2013; Souza, 2011; Diógenes, 2015; Pereira, 2010). Nesta busca continuada apostam em traços marcantes e em personagens.

No caso de Wark, foi com a sua formação na EAV que passou a levar o personagem Anjo para as ruas. Eles são definidos pelo artista como “uma luz”, uma forma de energia que se transforma e é também transformadora do outro e do entorno no qual se encontra. Nas palavras de Wark:

Ah, ele é uma luz né, cara? Ele é uma luz. É um ponto de luz, espalhado por toda a cidade. Seja num poste, seja numa parede, seja numa tela, seja num quadro... Ele emana aquela energia que eu te falei, sabe? A energia que se transforma em matéria. Agora, pra ver a claridade dessa luz, ou pra ver a forma dessa luz, ou intensidade dessa luz, depende da sua luz. Depende de você mesmo. E tem gente que vai passar por ali, passar como passou, e tem gente que vai passar, vai parar e vai falar “calma aí”. A pessoa vai absorver aquela luz um pouco mais com a luz dela. E aí vai somar. Agora, nesse sentido que também vai ter gente que vai passar e não vai ter aspecto nenhum, não vai ter... (Wark, 2015).

Segundo Proverbio (2007), anjos são os temas mais comuns em obras de arte ao longo da história, sendo muito populares em pinturas e esculturas bizantinas e europeias. As primeiras representações de seres em forma de anjos foram reveladas na arte grega e na Mesopotâmia produzindo a hipótese de que ali surge a inspiração para a imagem cristã popular. Nessa representação que vai se consolidando ao longo da história, anjos emergem como seres superiores aos homens, incapazes de experimentarem sensações carnis (angústia revelada por Wim Wenders

na película citada acima), além de não terem gênero definido.<sup>13</sup> Essas referências cristãs são aqui brevemente apresentadas com o propósito de anunciar um certo quadro com base no qual olhamos os anjos de Wark nos muros da cidade. Inicialmente, imaginávamos que havia uma mensagem religiosa cristã em sua arte. Essa impressão era reforçada por composições específicas como a que encontramos nos tapumes que cercavam as obras na Biblioteca Nacional, localizada no Centro do Rio (imagem 8).

Imagem 8 – Anjos, de Wark da Rocinha, em tapume de obras da Biblioteca Nacional, Centro do Rio, 2014



Autora: Christina Vital.

---

<sup>13</sup> Somente a partir do século XIX os anjos começam a ganhar uma forma predominantemente masculina nas artes. Nas representações mais longínquas os anjos não tinham asas. Assim aparecem na imagem cristã mais antiga, datada de meados do século III, presente no Cubicolo dell'Annunciazione na Catacumba de Priscila, em Roma (cf. Mazzei, 1999).

Na pintura,<sup>14</sup> estão dois anjos em genuflexão diante de um livro negro com destaque ao redor de si em amarelo/dourado. Sobre a capa desse livro, cuja referência estética à tradicional Bíblia parecia evidente, um grande B em rosa era pintado conjugando com N, referindo-se às iniciais de Biblioteca Nacional. Parecia se tratar de um jogo de revelação e ocultação do religioso na forma de um grafite motivacional. Esses grafites seriam caracterizados pela abundância de cores, pela apresentação de formas referidas à natureza, ao belo, aos “afetos positivos”, às vezes por escritas de incentivo (Vital da Cunha, 2014).

Quando perguntamos a Wark sobre a relação de seu trabalho com religião ele fez questão de afastar sua arte desse campo: “Grafite religioso? Fala em ‘Anjos’ e agora é grafite religioso?” (Wark, 2015). Já sobre sua própria fé, disse: “Eu acredito numa força divina. Eu acredito que Deus realmente existe e... mas enfim. Acho que é... essa é a positividade da coisa que... eu acredito que há uma força maior, criadora, e construtora disso tudo, sabe?” (Wark, 2015). Sua concepção deísta-espiritualista se aproxima de um fenômeno crescente no Brasil há duas décadas e identificado na literatura e nos Censos do IBGE como os autodeclarados “sem religião”. Entre estes, predominam crenças em energias, em um Deus customizado no qual diferentes concepções religiosas podem ser identificadas na forma de mixes variados e singulares (Novaes, 2004, 2018; Fernandes, 2009, 2011). Sobre esse ponto, Wark prossegue:

Acredito na energia, sabe? Que há dentro de mim uma energia [...] Me sinto como um fio condutor, tá? Eu transformo essa energia, porque quando você me dá uma tela branca, é um tanto de mim que vai transbordar pra ela. Quando me apresentam uma parede, é um tanto de mim que vai utilizar aquela ferramenta... e colocar ali. É algo de dentro pra fora. É o lance da técnica, tempo de amadurecimento, mas sem essa energia nada

---

14 Oferecemos a imagem para Wark comentar. O artista fez uma interpretação da fotografia nos seguintes termos: “A pintura da Biblioteca Nacional é maior [do que aparece na foto]. Quando eu pinte, cada parte conta uma história. Isso é um resumo da parte do livro que é a nossa história. O livro está ali ilustrado como se fosse a nossa história e ali dois arcanjos, não são anjos, até porque eles são maiores... eles fazem o papel da biblioteca que é o papel de conservar, de proteger a nossa história ali que seria o livro. A nossa humanidade vem com sua evolução olhando o seu passado. Ela tem tudo a ver com nosso presente. Acredito que a foto da sua filha ali ficou tudo a ver. Trata da juventude que vai desfrutar da conservação e da prevenção desta história. Na fotografia, a tua filha deu a composição exata. Estamos tratando do passado, falando um pouco do presente que são os arcanjos na proteção da biblioteca e ali também a sua filha que representa o futuro, que vai desfrutar dessa história. Então para mim esta foto está completa” (Wark, 2020). Mais uma vez, vemos o recurso de uma articulação entre passado, presente e projeto de futuro, por meio da valorização do passado (enquanto história) e da infância.

disso iria se concretizar. Então eu me sinto um fio condutor que transforma energia em matéria. Agora como classificar essa energia, como classificar se isso é arte, se isso é belo, se isso é religioso, aí acho que varia de cada um. Agora que isso é uma energia, é. Cada tela dessa minha carrega uma luz, disso eu não tenho dúvida. (Wark, 2015).

Além do alinhamento de Wark com um universo religioso mais difuso, não institucionalizado, é possível identificar em seu discurso uma proximidade com uma retórica frequente entre artistas que associa a inspiração criadora a uma espécie de arrebatamento místico (Oliveira, P., 2020; Soares, 1979). Nesses casos, o sujeito da criação se percebe tomado por algo que lhe é exterior e o conduz, num sentido análogo à possessão religiosa, de modo que o artista se torna médium, um canal para a manifestação do dom da criatividade (Oliveira, P., 2020). O recurso a alegorias religiosas, corrente no mundo da arte, ganha contornos específicos no contexto social laicizado do modernismo. Autores como Elkins e Morgan (2009) têm chamado a atenção para o modo como a sacralização da arte, que tomou forma entre o final do século XVIII e o final do XIX, enfatizou seu potencial de produzir uma experiência edificante, alternativa à religiosa, do que se caracterizava como o sublime, o infinito ou o divino. Esse processo, entretanto, não ocorreu sem reforçar as fronteiras, sedimentadas pelo “mito da avant-garde” e sua visão dos artistas como “opponentes críticos da respeitabilidade burguesa e das instituições reacionárias da autoridade de classe média como a Igreja e o Estado” (Morgan, 2009, p. 17). Embora os autores reconheçam que esse mito não seja mais um paradigma constringente, seu capital simbólico não se esgotou completamente. Com a permanência do imperativo secular da contestação religiosa, assumir um vínculo religioso poderia ameaçar o reconhecimento e a institucionalização do artista no mundo da arte contemporânea. Assim, faz sentido que, embora os temas e linguagens sagradas continuem inspirando trabalhos, artistas adotem uma postura de “ambiguidade produtiva”, explorando o tema criativamente pelo viés de uma percepção ampliada de humanidade e se esquivando de assumir uma adesão religiosa institucionalizada, como no caso de Wark.

Ao lado da luz que representam, do caráter espiritual sobre o qual falamos, os anjos de Wark, segundo desejo expresso pelo próprio artista, teriam um caráter educativo. Além de uma longa história no campo das artes, também na educação essas criaturas revelam uma importância, neste caso, como guardiães e auxiliares no processo de aprendizagem e produção de conhecimento pelos humanos (Comenius, 2016; Yates, 1972; Hilsdorf, 2012; Aguiar; Pereira, 2018). Para Wark, as formas e cores empregadas teriam potencial pedagógico na educação de uma nova sociedade.

Deste modo, seus anjos podem ser representados como meninas, mulheres grávidas. Outros são como crianças no colo. Às vezes são meninos. Traços raciais são marcados com a colocação de cabelos ou tecidos africanos. A conjugação dos personagens nos muros encena histórias, e algumas delas Wark gostaria de ver transformadas. Segundo o artista, sua inspiração tem origem nas experiências de pessoas em sua favela de origem. Em suas palavras, levar esses personagens para a rua é povoá-la de amor e felicidade. Neste sentido, busca revelar a força das pessoas, sobretudo mulheres, das periferias urbanas. Apresenta seus dramas e lutas como meio de enaltecê-las, criticar a desigualdade social que suas existências expõem, propor uma nova realidade. Assim, as concepções e desejos do artista gravitam entre produzir uma sensação positiva no receptor e provocar uma reflexão sobre o contexto social. Em última instância, um anseio por transformação social se apresenta:

Então, quando eu levo meu trabalho pra rua, eu gosto de falar um pouco sobre o comportamento humano, sabe? Eu gosto muito de retratar como as pessoas se relacionam. Os espaços onde se convive, comunidade, asfalto, tal. Às vezes eu falo sobre as mães, quando eu boto umas senhoras com filho, acho que isso lança meio que um choque assim na sociedade. Tá andando no meio da rua e tu vê uma personagem grávida, nossa! Rodeada de filhos, fazendo papel de mãe e pai ao mesmo tempo. Que é a coisa natural que a gente vê em comunidade. Muitas vezes tem mães que criam sobrinhos, filhos, cachorro, enfim... Tem até uma obra minha lá no ateliê que retrata um pouco isso. Muitas vezes mães solteiras que... A minha foi uma. Minha mãe criou sobrinho, criou os filhos. Fora os cachorros que a gente tinha, os gatos. Na comunidade ainda vejo muito isso

sabe? Acho que levar isso pra rua é um lance também do casal, também, falar um pouco de amor, falar um pouco de felicidade... [...] Como o meu personagem vale como uma ferramenta de transmitir uma... às vezes até mesmo uma crítica. Que parte também um pouco da origem né? Da pichação... muitas vezes meu trabalho vem como uma crítica à sociedade. (Wark, 2015).

Em linha de continuidade com a reflexão acima, Wark salienta o potencial transformador de cores e sombreados:

[...] A beleza da Baixada [Fluminense] são as cores. Os artistas de lá fazem um trabalho mais delicado, é um painel mais pensado no sentido de cor, de sombreado. [...] A [Zona] Sul já é bela. Não que a baixada não seja, mas lá tem esse protagonismo do grafite, dos grafiteiros trazerem essa vida. Agora você imagina essa Baixada sem grafite... Você vê que em São Paulo o grafite é uma coisa essencial, né? Em São Paulo a praia é uma coisa escassa, né? É cinza, cinza, cinza, prédio, prédio, prédio e o que traz a cor, o que te tira desse mundo aqui, num simples olhar te transporta pra um outro universo da beleza, até mesmo um universo, pode ser agressivo ou singelo ou uma coisa que te remete a sua infância, é o grafite. Ele te carrega, ele te transporta, ele pega você e te coloca num outro patamar. (Wark, 2015).

Outra intencionalidade se revela em seus anjos: a denúncia da perda. Na esfera política, a retórica da perda poderia ser tomada como um mecanismo que identifica mudanças sociais em curso sobre padrões de gênero e família como uma das ameaças do tempo presente (Vital da Cunha, 2020). A demanda pela recuperação de valores morais de referência, da autoridade, se anuncia pelos propagadores dessa retórica como recurso eficaz no combate àqueles que são identificados como riscos na atualidade. Uma melancolia em relação ao passado ocupa mentes e corações reverberando em comportamentos que negam novas composições sociais e até mesmo direitos alcançados por determinados grupos. Para Wark, as perdas não se circunscrevem ao campo moral. O artista acentua o esmaecimento dos sentidos, das motivações para a vida cotidiana. Seu trabalho seria, em alguma medida, uma via de acesso ao sonho, à utopia, uma forma de transcender à realidade social tão cara à religião. Nas palavras do artista:

Então eu venho tentando colocar a importância do valor. Que é uma coisa que eu percebo que tá se esfarelando, se acabando, né? E é importante, é muito importante, a fé, o acreditar, a conquista, o sonhar. O sonhar ele é muito importante, sabe?... É complicado, eu acho que cada dia você tem que ter a sua meta, o seu sonho... Eu tento passar muito isso no meu trabalho, sabe? (Wark, 2015).

## A Santa Ceia de Cristo segundo Wark

Wark revela grande apreço pela transformação de lixo e de ruínas como meio de crítica à globalização. Em sua tela *Apocalypse* (imagem 9), sua elaboração sobre esta questão atinge um ponto alto. Em suas palavras:

Esse aqui [mostrando a obra] estava num prédio abandonado que eu fui com outro camarada meu fazer umas artes lá e aí tinha esse quadro aqui também velho, surrado, que ninguém dava nada pelo quadro. E nesse quadro que um amigo me vendeu, esse catador, eu peguei e deixei lá no ateliê um tempo e depois eu comecei a colocar importância dentro desse quadro. Aí eu pensei: “Por que não colocar uma Santa Ceia atual assim do nosso tempo, sabe?”. (Wark, 2015).

Imagem 9 – Quadro *Apocalypse*, de Wark da Rocinha, 2015



Autor: Henrique Pinho.

Ele se pergunta sobre o que deveria estar representado em *A Última Ceia* se fosse feita hoje, mais de quinhentos anos depois de seu original ser pintado em uma parede do convento de Santa Maria delle Grazie, em Milão. Da Vinci trouxe na obra (feita entre 1494 e 1498) uma passagem do evangelho de João na qual Jesus anunciava aos apóstolos que seria traído por um dos que ali estavam presentes. O original já passou por inúmeros restauros, evidenciados, na década de 1990, por um trabalho minucioso em que identificaram cinco camadas de tinta sobre o afresco.<sup>15</sup>

Na adaptação feita por Wark em uma réplica da obra de Da Vinci, são apresentados cardeais, políticos, ícones pop. Nela, são treze os apóstolos: um político do PT; um Chapolin Colorado; um representante da FIFA; o Tio Sam no lugar que Judas Iscariotes ocupa no original de Da Vinci. Jesus tem uma TV no lugar da cabeça. Ao seu lado, um black bloc. Alguns dos apóstolos estão olhando celulares em suas mãos, pacotes de batata frita de um dos mais conhecidos fast-foods do mundo, McDonald's, estão sobre a mesa. No ar, flutuam símbolos do Facebook, Twitter, WhatsApp. Red Bull e Coca Cola são as bebidas presentes. À frente de todos, na mesa, um globo terrestre que se dissolve como uma imagem surrealista. Da janela, é possível ver aviões e um helicóptero. Parece que deles saem mísseis, o que sugere um cenário de guerra (no original de Da Vinci aparece um entardecer bucólico). Diante da mesa, sorrateiramente saindo debaixo de um manto, Peppa Pig, conhecido personagem infantil criado no Reino Unido.

Ao converter *A Última Ceia* em *Apocalipse*, Wark lança mão da ironia de modo que os apóstolos da história sagrada são substituídos por personagens da cultura pop, personalidades públicas, religiosas, políticas, dos esportes. O ambiente é recheado de símbolos da paisagem cultural digital, saturados em cor, estímulos eletrizantes e ambíguos: excessivamente alegres, como a personagem de desenho infantil ou os corações que sinalizam “curtidas”; excessivamente inquietantes, como os aviões, mísseis e o derretimento do planeta. Longe de sacralizar esses personagens, as transmutações em jogo apostam na inversão mediante a revelação de uma verdade insidiosa: a de que atualmente se esses personagens querem se “fazer passar” por apóstolos e santos, por anjos, na verdade, eles seriam o mal do mundo, como defende Wark:

---

15 Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-36484529>. Acesso em: 13 out. 2018.

E aí começou a vir o lance dos apóstolos, sabe? Os apóstolos cada um representar um país, cada um representar uma importância. E aí a gente começa a entender o que é que tá acontecendo no mundo, ali está vendo. Fala um pouco da guerra, fala um pouco da tecnologia, fala um pouco também da roubalheira, da falcatura, da honestidade, da justiça que foi comprada... Tem todo um lance que mexe com toda parte e aí eu passei cerca de um mês colocando importâncias e valores, e aí ela deixou de ser Santa Ceia pra se chamar Apocalipse. (Wark, 2015).

Para Wark, as pessoas acreditam “cegamente” naquilo que veem na televisão. Ela se tornou uma “religião”, enquanto sinônimo de “fé cega”. A televisão se torna a nova face e nova voz do filho de deus:

Como é que as pessoas veriam Jesus Cristo hoje, né, cara? O que as pessoas acreditam? Aí virou no caso uma televisão que a mídia consegue, né, passar uma informação, na qual as pessoas pegam aquele conteúdo ali e levam pra sua vida, pro resto da vida, muitas das vezes, né? Acredita de uma forma na mídia que não é brincadeira. (Wark, 2015).

Se, como nos lembra Taussig (1999), o maior segredo público é saber o que não se deve saber e que ao mesmo tempo sua revelação lança uma chama de atenção corrosiva sobre o que se pretendia esconder, somos aqui apresentados à verdadeira face daqueles que seriam os “donos do poder”. O teor e a qualidade dessa crítica podem e devem ser contextualizados. Por um lado, trata-se de uma obra produzida na esteira histórica das jornadas de junho de 2013, em que se avolumou uma contestação difusa da política organizada e diversas formas de poder instituído. Ainda estamos lidando com o espólio desse período para aferir as consequências desse movimento, mas algo se torna cada vez mais consensual: a condenação generalizada da ação política organizada abriu espaço para a emergência de líderes “antiestablishment” e suas retóricas salvacionistas e eventualmente fascistas. Por outro lado, mesmo que difusa, trata-se de uma crítica ao poder instituído, uma afirmação elaborada como ponto fora da curva dentro da produção estética do artista, que, na maioria de suas obras, trabalha a contestação social de forma mais implícita.

Um outro ponto interessante diz respeito à televisão. Ao mesmo tempo que é criticada, enquanto difusora de uma versão deturpada do real vendida como verdade, é uma grande influência na obra do artista, como já mencionado. De todo modo, é interessante pensar também essa crítica à luz da grande chave da transformação social, que aparece fortemente conectada à realidade das famílias residentes em favelas tematizadas por Wark com frequência, sobretudo das mães sobrecarregadas com múltiplas funções de sobrevivência e cuidado. Essas mães e crianças recebem marcadores raciais pontuando e qualificando um registro de luta bastante objetivo.

Em entrevista realizada com Wark posteriormente ao movimento “Vidas negras importam”, cujo centro de dispersão foram os EUA com repercussões em diferentes países do globo, as transformações realizadas ou esperadas pelo artista se revelaram por essa temática racial. Segundo Wark:

Atualmente estou falando sobre o racismo. Qualquer fase que esteja passando a sociedade me intriga. Eu sou negro e eu sei o que é ser preto num país como o Brasil que é totalmente preconceituoso. Então eu estou abordando este tema agora. Estou me sentindo mais confortável. Eu estou estudando um pouco sobre isso e invadindo um pouco mais esta fase. Momentos atrás eu estava estudando outras fases, outros tipos de textura, até mesmo um pouco sobre a história da arte... mas quando eu vou pra rua eu gosto de expressar um pouco sobre o comportamento humano [...] Meu trabalho é um pouco esse: tirar a pesoa da zona de conforto e fazer ter uma reflexão. (Wark, 2020).

Deste modo, o sentido de um chamado<sup>16</sup> para transformar por meio da arte se apresenta no trabalho de Wark em muitas camadas. Desde a estilização de anjos (transformação das referências estéticas mais comuns encontradas em obras de arte, cadernos, lápides e no mercado publicitário para uma adaptada ao grafite com cores e formas próprios), passando pela transformação de espaços e materiais degradados

---

16 Parte deste caráter até messiânico surge na entrevista de 2020: “O que a sociedade vai pensar é um pensamento que eu não desfruto tanto quanto. Pode me desconcentrar do que eu tenho para fazer nesta minha passagem pela vida, nesta minha passagem pela terra, pelo mundo. Então eu tenho uma mensagem para deixar. E isso pode ser atrapalhado pelo que os outros pensam em relação ao que eu faço. E aí deixar para os curadores, para os críticos, aí sim vai ser o papel deles. Falar sobre o meu trabalho: o que eles pensam, o que eles acham. O meu trabalho é deixar a arte falar por si só” (Wark, 2020).

em peças com valor afetivo e no mercado das artes, até o desejo de transformar o receptor e a sociedade com base em uma mensagem a um só tempo crítica e motivacional. Somada a essas dimensões, emerge outra na qual o desejo de transformação direta na vida das pessoas é direcionado para uma atuação coletiva em um projeto social com sede na Rocinha, sua favela de origem (@warkinstituto), reforçando o caráter potencialmente educativo da arte.

Esta visão reveladora de um caráter edificador, muito frequente no universo da educação artística, por exemplo, tende a enfatizar o papel da arte como “instrumento terapêutico, capaz de melhorar as relações entre os indivíduos e o coletivo” e mesmo “capaz de suscitar o desenvolvimento pessoal, de indicar o caminho para uma plenitude harmoniosa” (Coli, 2004, p. 19). Porém, como destaca o professor de História da Arte Jorge Coli, ela “pode ser um peso e uma maldição para os criadores, portas para a angústia mais terrível” (2004, p. 19). Coli chama a atenção para a ambiguidade da arte e que se ela tem algum poder de cura também pode ser um flerte com o abismo. Esse sentido cáustico e de ruptura (com as correntes anteriores, com os poderes instituídos, com o sistema), de “desconstrução sistemática dos quadros mentais delimitando tradicionalmente as fronteiras da arte” (Heinich, 1997), tem sido enfatizado por artistas, críticos e historiadores para reforçar o compromisso da arte contemporânea com a desestabilização de verdades e certezas. Sua vertente moderna já possuía esse sentido, potencializado na contemporânea.

Num plano complementar, a crítica a uma função terapêutica da arte pode ser compreendida como parte de uma condenação mais geral à atribuição de qualquer função a ela. Defender uma finalidade específica vai contra a ideia da arte pela arte, sinônimo da expressão da interioridade, sem valoração ética ou moral, que se suporta como instância autônoma da vida social (Heinich, 2005). Por outro lado, não podemos deixar de notar uma mudança nos ventos, baseada em novas modalidades de engajamento, no chamado ativismo e nas novas linguagens criativas em ascensão, na chave do protesto e da transformação social (Raposo, 2015; Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2018). A abertura para o diálogo com as expressões artísticas vindas da rua teve

um papel importante nesse processo, convertendo a arte em uma plataforma para engajamentos políticos e identitários com variadas agendas (Didi-Huberman, 2017; Grunvald, 2019). Desse modo, vemos emergir uma produção artística interessada em explorar linguagens, meios, superfícies, mas também rever imagens consagradas como *A Última Ceia* e transformar o mundo. Transformação que pode se consumir em múltiplos sentidos.

## Entre arte, religião e política

Os anjos de Wark contam histórias. Certamente não a história dos vencedores, como denunciava Benjamin sobre a história oficial. Tampouco seriam a história de derrotados, mas de pessoas para as quais a categoria luta compõe o modo de ação cotidiano (Comerford, 1999). São mulheres e crianças desamparadas socialmente que encontram em seus iguais redes de apoio fundamentais. Essas pessoas e suas lutas emergem sob uma estética animada por cores e sacralizada pela forma em que se revelam.

Com sua arte, Wark busca transformar vidas seja pela comunicação de suas obras com os apreciadores urbanos, seja, ainda, pelo engajamento no trabalho social que realiza na favela da Rocinha há quase uma década. Neste sentido, como na interpretação de Benjamin sobre o anjo de Paul Klee, os anjos de Wark questionam o presente. Nas entrevistas realizadas com o artista, esse presente seria marcado por profundas desigualdades sociais, pelo descaso político, por um modelo econômico excludente.<sup>17</sup> Sonho, nostalgia, ludicidade e ação política seriam elementos no tratamento deste presente apontando novas formas de existência possíveis.

Como grafiteiro, expressou inúmeras vezes o anseio de transformar pessoas, mas também a cidade. Acreditava que seu trabalho poderia levar beleza a espaços degradados e ruínas. As reflexões de Simmel no texto “A Ruína” (1998 [1911]) parecem singularmente potentes para

---

<sup>17</sup> O trabalho de Wark se aproxima de Guyodo e dos *Atis Rezistans* (artistas em resistência) apresentados no capítulo de Fernanda Peixoto e Julia Goyatá nesta coletânea. Em ambos os casos, uma forte adesão entre arte e território (no qual emergem questões sociais a serem transformadas, segundo desejo dos artistas) e o uso de materiais como lixo, escombros. Chama atenção igualmente o recurso a imagens, objetos ou materiais religiosos sem que essa dimensão seja explorada diretamente pelos artistas.

analisar esta faceta da noção de transformação na obra de Wark. No texto, Simmel apresenta uma rica reflexão sobre processos de transformação de ruínas num jogo entre vontade do espírito e necessidade da natureza. Segundo o autor, embora algumas edificações antigas possam ser consideradas ruínas, em sua acepção, a sua existência e sedução específicas estão determinadas pela ação da natureza sobre a matéria produzida pelo humano. Em algumas ruínas urbanas, os homens exerceriam uma espécie de passividade positiva que, para Simmel, seria perceptível na situação em que ruínas são habitadas por pessoas que não impedem o curso da natureza, antes, deixam-no fluir.

A intervenção de Wark em ruínas aponta para uma atividade positiva do artista sobre a matéria, para usar os termos de Simmel. Neste caso, uma alma lhe é despejada, uma energia, uma luz, passando, assim, a compor uma nova presença no entorno. Sua atividade crítica combina representações do contexto com elementos humorados trazidos (ou não) da própria memória do artista.<sup>18</sup> A utilização do humor em algumas obras de Wark em ruínas ou outros espaços da cidade retomaria um sentido inicialmente presente em seu uso na história ocidental: forma de ironia e crítica social das margens em relação ao establishment. Humor e ludicidade combinados em uma arte que quer se comunicar com indivíduos e com a sociedade.

A transformação da cidade cinza e caótica em uma territorialidade nova, motivacional, inspiradora de sonhos e fé, ainda que de modo efêmero, compõe os anseios do artista. Desejo explícito de que suas pinturas exerçam uma agência sobre o ambiente, sobre as pessoas. Transformar a cidade por um movimento espiritual e artístico integrando em si dimensões sociais e políticas, não as excluindo em um esforço de separação entre esferas, mas como um composto no qual a arte seria ao mesmo tempo missão e fruição da alma.

Sem pretender fazer arte religiosa, Wark alude a este universo seja pela mobilização de uma referência tão cara ao judaísmo e ao cristia-

---

<sup>18</sup> O humor vem sendo cada vez mais abordado na bibliografia especializada como mecanismo de ação política. Assim, para Roperto (2010), o humor emerge como uma forma de arte, ferramenta para crítica aos poderes estabelecidos nas sociedades democráticas. Na antiguidade grega, por exemplo, o humor foi usado como parte de estratégias satíricas e irônicas do povo para criticar os maus governos. No entanto, nem sempre foi mobilizado pelas vozes dissonantes de cada período. Neste sentido, o humor foi usado como parte das estratégias de elites para entreter e agradar as pessoas ou dissuadi-las de criticar o poder estabelecido, como nos lembram Zepeda, Franco e Preciado (2014, p. 246).

nismo, como já dissemos em momento anterior no texto, seja pela pretensão à transformação de pessoas e suas vidas, de ambientes por uma energia positivada. Observa-se que, na modernidade, as artes também buscam desempenhar esse papel transformador. Como em Schumann (apud Kandinsky, 1996, p. 30): “Projetar a luz nas profundezas do coração humano, eis a vocação do artista”. Afinado a esse sentido vocacionado, Wark se percebe como um fio condutor entre uma energia transcendente que se materializa em formas variadas de anjos por sua mediação. Um tenso jogo de ocultação e revelação do religioso se anuncia. Se por um lado rechaça qualquer emergência religiosa em seus trabalhos, em consonância com os ventos secularizantes, por outro, investe na aproximação de sua criação a energias, próprias e transcendentais. Este reforço do caráter místico, espiritual, fortalece o capital de Wark tendo referência, inclusive, na obra de artistas consagrados. A valorização da espiritualidade em detrimento da religião é uma tendência observada não só nas artes, mas, igualmente, em outros campos da vida social, nos fazendo refletir sobre processos de “limpeza moral” da religião no mundo contemporâneo e que lhe permitiriam sobreviver em uma forma pós-estrutural, não institucionalizada, plural, secularizada.

Como vimos ao longo do texto, se o engajamento religioso recebe um sinal negativo na *street art*, o mesmo não se pode dizer em relação à política. O compromisso político do artista e seu anseio de motivar os receptores, transformando as cidades e eles, mediante cores e formas, somam positivamente na carreira do artista integrando os aspectos que tornam o trabalho de Wark singular em meio a tantos outros grafites presentes no cenário urbano carioca.

## Referências Bibliográficas

AGUIAR, T. B.; PEREIRA, T. E. V. Comenius e o poder instrutivo dos anjos. *Revista Brasileira da História da Educação*, Maringá, v. 18, p. 1-25, 2018.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas, vol. I* – Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CALDEIRA, T. P. R. Inscrição e Circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 94, p. 31-67, 2012.

CAMPOS, R. Liberta o herói que há em ti. *Tempo Social* - revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 205-225, 2013.

CAMPOS, R. O espaço e o tempo do graffiti e da street art. *Cidades, comunidades e territórios*, Lisboa, n. 34, p. 1-16, 2017.

COMENIUS, J. A. *Didática magna*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

COMERFORD, J. C. *Fazendo a Luta: Sociabilidade, Falas e Rituais na Construção de Organizações Camponesas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Núcleo de Antropologia da Política, 1999. (Coleção Antropologia da Política, 5).

CRAPANZANO, V. Horizontes imaginativos e o aquém e o além. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 48, n. 1, p. 363-384, 2005.

DABUL, L. Artes plásticas em feira de artesanato: venda, criação e os olhos para ver a arte. *Revista Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 163-183, 2014.

DE LA TORRE, R. La Virgen de los mil y un rostros: del mimetismo colonizador al ultrabarroco guadalupano. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 19-54.

DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc Sao Paulo, 2017.

DIÓGENES, G. Entre cidades materiais e digitais: esboços de uma etnografia dos fluxos da arte urbana em Lisboa. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 46, n. 1, p. 43-67, jan./jun. 2015.

ELKINS, J.; MORGAN, D. *Re-Enchantment* (The art seminar, vol. 7). New York/London: Routledge, 2009.

FERNANDES, S. Juventude nas Igrejas e fora delas: crenças, percepções da política e (des) vinculações. *Tômo*, Aracaju, n. 14, p. 99-126, 2009.

FERNANDES, S. Marcos definidores da condição juvenil para católicos e pentecostais na Baixada Fluminense. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 96-125, 2011.

- FIENI, D. Graffiti and street art in Paris. In: ROSS, J. I. (org.). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. New York: Routledge, 2016.
- FUNARI, P. P. A. Considerações sobre as “Teses sobre Filosofia da História” de Walter Benjamin. *Crítica Marxista*, Campinas, n. 3, p. 45-53, 1996.
- YATES, F. A. *O iluminismo Rosa-cruz*. São Paulo: Pensamento, 1972.
- GRUNVALD, V. Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 25, n. 55, p. 263-290, 2019.
- HEINICH, N. *L'art contemporain exposé aux rejets*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1997.
- HEINICH, N. *L'Élite artiste*. Excellence et singularité en régime démocratique. Paris: Éditions Gallimard, 2005.
- HILSDORE, M. L. S. *O aparecimento da escola moderna*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- INGOLD, T. *Lines: a brief history*. London/New York: Routledge, 2007.
- KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LEIRIS, M. O sagrado na vida cotidiana. *Debates do NER*, Porto Alegre, v. 1, n. 3, p. 15-25, 2017 [1938].
- LIEBAUT, M. L'artification du graffiti et ses dispositifs. In: HEINICH, N.; SHAPIRO, R. (org.). *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012. p. 151-169.
- MÁRQUEZ, I.; TOSCA, S. Playing with the city: street art and videogames. *Arte, Individuo y Sociedad*, Madri, v. 29, n. 1, p. 105-120, 2017.
- MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2003 [1934]. p. 399-422.
- MAZZEI, B. Il Cubiculo dell'Annunciazione nelle catacombe di Priscilla: Nuove osservazioni alla luce dei recenti restauri. *Rivista di Archeologia Cristiana*, Vaticano, n. 75, p. 233-280, 1999.

MORGAN, D. Introduction: Enchantment, Disenchantment, Re-Enchantment. In: ELKINS, J.; MORGAN. *Re-Enchantment* (The art seminar, vol. 7). New York/London: Routledge, 2009.

NOVAES, R. Os jovens sem Religião. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 52, p. 321-330, 2004.

NOVAES, R. Juventude e Religião: sinais do tempo experimentado. *Interseções* (UERJ), Ri de Janeiro, v. 20, p. 351-368, 2018.

OLIVEIRA, G. R. C. *PiXadores, torcedores, bate-bolas e funkeiros: doses do enigma no reino da humanidade esclarecida*. 2015. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015

OLIVEIRA, P. L. Matisse e a religião da arte. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 35, n. 104, 2020.

PEIXOTO, F. A.; GOYATÁ, J. V. Circulações e aparecimentos da forma altar entre arte e religião. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 55-86.

PEREIRA, A. B. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. *Lua Nova*, São Paulo, n. 79, p. 143-162, p. 1-21, 2010.

PEREIRA, A. B. *Um rolê pela cidade de riscos: leituras da pichação em São Paulo*. São Carlos: EdUFSCAR, 2018.

PIRES, E. M.; SANTOS, F. A. A cidade de São Paulo e suas dinâmicas: graffiti, Lei Cidade Limpa e publicidade urbana. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 26, p. 1-27, 2018.

PINHO, H. *Entre anjos e ratos: trajetórias, mediações e manobras no graffiti carioca*. 2018. Monografia (Curso de Sociologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

PIZZINATO, A.; TEDESCO, P. C.; HAMANN, C. Intervenções visuais urbanas: sensibilidade(s) em arte, graffite e pichação. *Psicologia & Sociedade*, Recife, v. 29, p. 1-10, 2017.

PROVERBIO, C. *La figura dell'angelo nella civiltà paleocristiana* Assis, Itália: Editrice Tau, 2007.

RAPOSO, P. Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

ROSS, J. I. (org.). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. New York: Routledge, 2016.

SOUZA, A. L. S. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011

SCHOLEM, G. *Correspondência*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. (Debates, v. 249).

SIMMEL, G. A Ruína. In: SOUZA, J.; ÖELZE, B. (org.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998 [1911]. p. 137-144.

SOARES, L. E. O autor e seu duplo: a psicografia e as proezas do simulacro. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 121-140, 1979.

STUBS, R.; TEIXEIRA-FILHO, F.; LESSA, P. Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, p. 1-19, 2018.

TAUSSIG, M. *Defacement – Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford/California: Stanford University Press, 1999.

TIBURI, M. Direito Visual à Cidade: a estética da Pixação e o caso de São Paulo. *Revista Ensaios*, São Paulo, p. 39-53, 2013.

VALJAKKA, M. Contesting transcultural trends: emerging self-identities and urban art images in Hong Kong. In: ROSS, J. I. (org.). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. New York: Routledge, 2016. p. 372-388.

VITAL DA CUNHA, C. Religião, grafite e projetos de cidade: embates entre “cristianismo da batalha” e “cristianismo motivacional” na arte efêmera urbana. *Revista Ponto Urbe*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 1-21, 2014.

VITAL DA CUNHA, C. Grafites do amor, da paz e da alegria na cidade Olímpica: interfaces entre política, arte e religião no Rio 2016. *Revista Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 53, n. 3, p. 499-507, set./dez. 2017.

VITAL DA CUNHA, C. Retórica da perda e os Aliados dos Evangélicos na política brasileira. In: GUADALUPE, J. L. P.; BRENDA, C. (org.). *Novo ativismo político no Brasil: os evangélicos do século XXI*. Rio de Janeiro: Konrad Adenauer Stiftung, 2020. p. 237-256.

WILSON, J. Z. Prison inmate graffiti. In: ROSS, J. I. (org.). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. New York: Routledge, 2016. p. 61-77.

ZEPEDA, A. V.; FRANCO, D. A. H.; PRECIADO, O. A. P. O humor na estratégia de persuasão durante as campanhas eleitorais. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 13, p. 245-258, jan./abr. 2014.

### **Jornais consultados**

CAMPOAMOR, D. Why we reach for nostalgia in times of crisis. *The New York Times*, New York, 28 jul. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/07/28/smarter-living/coronavirus-nostalgia.html>. Acesso em: 28 jul. 2020.

COLI, J. Pequenos e grandes. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2004. Caderno Mais, Seção Ponto de Fuga, p. 19.

### **Sites consultados**

ANJOS na rua... 20 set. 2019. Instagram: @warkrocinha. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B2oSNS-IDfp/>. Acesso em: 27 set. 2020.

O QUEBRA-CABEÇA de Da Vinci: como foi a restauração de obra-prima que levou 20 anos. In: *BBB News Brasil*, 8 jun. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-36484529>. Acesso em: 13 out. 2018.

OS ANJOS que ilustram muros do Rio de Janeiro – e seu criador. In: *BBB News Brasil*, 12 ago. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-37054714>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ROPERTO, J. Humor político. In: *Monografias.com*. Disponível em: <http://www.monografias.com/trabajos15/humor-politico/humor-politico.shtml>. Acesso em: 14 jul. 2020.