



A vida dos muros cariocas: o grafite e as apropriações do espaço público de 2007 a 2009.

Alice Belfort Moren

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Cesar da Costa Gomes Rio de Janeiro 2009

Ficha Catalográfica:

MOREN, Alice Belfort.

A Vida dos Muros Cariocas: o grafite e as apropriações do espaço público de 2007 a 2009. Alice Belfort Moren. UFRJ/ PPGG, 2009. 137p, 1vol., il.

(Dissertação) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Geociências, PPGG, 2009. Orientador: Paulo Cesar da Costa Gomes.

- 1. Geografia Cultural 2. Espaço Público 3. Lugar 4. Grafite 5. Dissertação (Mestrado) UFRJ / PPGG.
- I. Programa de Pós Graduação em Geografia/UFRJ. II. Título.

A vida dos muros cariocas: o grafite e as apropriações do espaço público de 2007 a 2009.

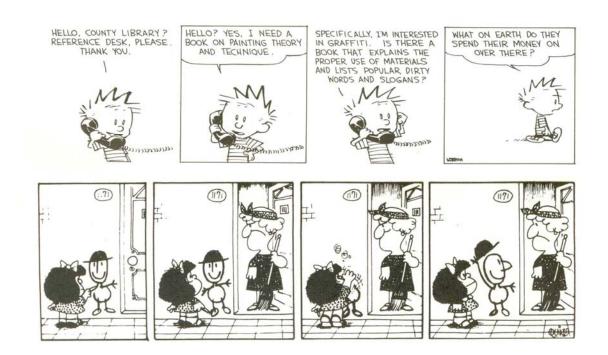
Alice Belfort Moren

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Geografia.

Aprovada por: Prof. Paulo Cesar da Costa Gomes (Orientador) (Doutor, PPGG/ UFRJ) Prof.^a Ana Maria Daou (Doutora, PPGG/UFRJ) Prof. Rogério Medeiros (Doutor, PPGAV/ UFRJ) Rio de Janeiro

2009

Dedico este trabalho aos grafiteiros, cariocas ou não, que fazem do Rio uma cidade cada vez mais interessante.



Bill Watterson, In: Calvin e Haroldo Homisidal Psyco Jungle Cat. 1994. & Quino, In: Toda a Mafalda. 1997.

"The street is a unique and powerful platform; a frontline on which artists can express themselves, transmitting their personal visions directly to the public at the same level as official messages. No other art form interacts in this way with our daily lives, using our urban space as its surface."

Tristan Manco, In: Grafite Brasil. 2005.

Agradecimentos

Ao CNPq e ao Programa de Pós Graduação em Geografia da UFRJ por garantirem as condições materiais necessárias para a realização do meu curso de mestrado.

À FAPERJ, pela bolsa Cientista de Nosso Estado, concedida ao Grupo de Pesquisa Território e Cidadania.

Ao meu orientador Paulo César da Costa Gomes sem o qual este trabalho não poderia ter sido desenvolvido. Obrigada pelo encaminhamento, pela liberdade de pensamento, pelas intensas discussões... e pelos eventuais puxões.

Aos meus colegas do Grupo de Pesquisa Território e Cidadania, em especial Marcela Ardila (ter que convencê-la da importância do tema aqui tratado e vê-la mudar de opinião foi uma das minhas vitórias ao longo desta pesquisa!) e Thiago Rocha, pelas ricas discussões e críticas construtivas.

Aos grafiteiros que colaboraram com esta pesquisa diretamente. E aos grafiteiros que não colaboraram com esta pesquisa diretamente, mas que tornam minha vivência da cidade muito mais estimulante com os diálogos travados por meio de suas obras.

Obrigada também aos Professores José Roberto Novaes e Lygia Maria Sigaud que, como resultado de orientações prévias, encontram-se marcados em mim como pesquisadora e, portanto, tiveram parte neste trabalho.

Obrigada a minha mãe, Beth, pelo apoio constante, pelas leituras, pelas críticas, pelo entusiasmo, pelo incentivo, pelo amor... e pela vida!

Obrigada a Paula pelas eventuais catarses ligadas ao mestrado (e todas as outras...) e por ajudar a manter este projeto pessoal em um nível alcançável.

Obrigada a Tereza Palmeira pela amizade e pela revisão gramatical.

Obrigada a Fábio, por tudo que a gente tem vivido junto. Obrigada pelo o amor, pelas viagens, e, especialmente, pela enorme paciência que teve comigo no fim do desenvolvimento deste trabalho.

Obrigada, por fim, a todos os amigos muito queridos (vocês sabem quem são) que fizeram parte da importante parcela não acadêmica da minha vida ao longo destes dois anos.

Resumo

Este estudo tem como objetivo contribuir para a compreensão da geografia dos grafites feitos na cidade do Rio de Janeiro. Para o desenvolvimento da pesquisa, partiuse da idéia de que os grafites são manifestações culturais feitas no espaço público e que diferentes tipos de grafites podem ser encontrados em diferentes partes da cidade.

Buscou-se verificar a hipótese de que existem diferentes lógicas de distribuições espaciais para os diferentes tipos de grafite. O grafite específico que interessa a esta pesquisa é o do tipo pictórico, ou seja, os grafites que contêm imagens elaboradas. Este trabalho procurou, então, encontrar as lógicas espaciais que estariam regendo a produção deste tipo de grafite no Rio de Janeiro.

Para realizar uma análise profunda, foi necessário estabelecer uma área de estudo limitada uma vez que, por questões temporais, seria impossível trabalhar com a realidade de toda a cidade. Desta forma, os grafites estudados se localizam ao longo de dois eixos: o primeiro diz respeito aos arredores da Rua Jardim Botânico, na Zona Sul do Rio de Janeiro; e o segundo se estabelece nos arredores das Avenidas Presidente Vargas e Francisco Bicalho, no Centro da Cidade. As áreas de estudo foram escolhidas devido à intensa presença do grafite do tipo pictórico, mas, também, por serem áreas cujos significados urbanos são bastante distintos. Ao tentar compreender as motivações que levariam os mesmos grafiteiros a realizarem diferentes tipos de grafites nestes dois espaços públicos distintos, o capítulo teórico desta dissertação busca apoiar-se na idéia de que o espaço público é percebido como uma rede de lugares públicos.

Evidentemente, esta transformação do espaço público em lugar público será percebida de uma forma diferenciada, em que a vivência do individuo nos diferentes lugares urbanos passará a ter suma importância. Assim, metodologicamente, foi necessário desenvolver este trabalho usando concepções generalistas da população carioca sobre os lugares urbanos que pode, por vezes, parecer estereotipada.

A análise que esta dissertação desenvolve nas páginas que se seguem tem como foco a relação estabelecida entre a realização do grafite pictórico e o significado do lugar público urbano onde estes grafites são expostos. Entre os resultados desta pesquisa destaca-se a confirmação de que os diferentes significados dos lugares públicos interferem diretamente na produção dos grafites.

Abstract

This study aims to contribute for a better understanding of the city of Rio de Janeiro's Graffiti Geography. It is important to mention that graffiti is here considered as being a cultural manifestation produced on public space.

This research tries to validate the hypothesis that different types of graffiti can be found in different parts of town. If this be true, then the different types of graffiti would have different spatial spreading patterns. In order to verify this hypothesis, this study concentrates on one type of graffiti: the one that contains colorful and complex images.

With the purpose of understanding the different logic of graffiti spread throughout the city, we decided to carry out a case study. Due to the short time of a master's research development, two areas of the city of Rio de Janeiro were chosen to be monitored: the first one is the area around the Jardim Botânico Street, located in the South Zone of the City; and the second one is the area around the Avenues Presidente Vargas and Francisco Bicalho downtown Rio.

The studied areas were chosen due to the fact that both of them present plenty of graffiti with images, but also due to the fact that both are very meaningful and distinct urban areas. In the search to understand why the same graffiti artists often produce distinct types of graffiti in those two public spaces, the theoretical part of this dissertation has to consider the public space of Rio de Janeiro as a net of public places with different meanings.

This dissertation analyses the relationship established between the images made by the graffiti artists and the meaning of the places where the images were placed. As a result, we were able to confirm the fact that the meaning of the different public places was indeed interfering on the images being produced. Not only does the place where the picture is being drawn affect the picture itself, but we now suspect that the picture - once ready - will also interfere on the meaning of place.

<u>Sumário</u>

Introdução	01
1º Capítulo: Uma História dos Grafites	06
1.1. Os Grafites Tradicionais	06
1.1.1. O Grafite Político	06
1.1.2. A Pichação – ou <i>Tag</i>	07
1.1.3. O Hip Hop	11
1.2. As Novas Manifestações	16
1.2.1. O Stencil	19
1.2.1.1. O Stencil Político	20
1.2.1.2. O Stencil Pictórico	21
1.2.2. O Grafite Pictórico	22
2º Capítulo: O Grafite e o Lugar Público	29
2.1. O Espaço Público	29
2.2. O Lugar do Grafite Carioca	32
2.3. O Lugar da Arte Urbana	35
2.4. Metodologia de trabalho.	37
3º Capítulo: O Grafite da Zona Sul	43
3.1.1. A Caracterização da Área	43
3.1.2. Os <i>Muros</i> analisados	46
3.2. O significado do lugar Zona Sul	47
3.3. Galeria de Imagens	49
3.4. O Conteúdo Estético da Imagem	74
3.4.1. O <i>Traço</i> da Imagem	74
3.4.2. As <i>Cores</i> Utilizadas	75
3.4.3. O <i>Tema</i> tratado pelo artista	75
3.5. Do tempo e do esforço	76

4º Capítulo: O Grafite do Centro da Cidade	78
4.1.1. A Caracterização da Área	78
4.1.2. Os <i>Muros</i> analisados	79
4.2. O significado do lugar Centro	81
4.3. Galeria de Imagens	84
4.4. O Conteúdo Estético da Imagem	106
4.4.1. O <i>Traço</i> da Imagem	106
4.4.2. As <i>Cores</i> Utilizadas	106
4.4.3. O <i>Tema</i> tratado pelo artista	107
4.5. Do tempo e do esforço.	108
5º Capítulo: Análise Comparativa: Da relação da imagem com o	significado do
lugar	110
5.1.1. As Duplicatas	110
5.1.2. As imagens Gêmeas	111
5.1.3. Grafite enquanto propaganda: o caso da Flesh Beck Crew	113
5.2. Figuras Arquetípicas	115
5.2.1. A representação da Infância.	119
5.2.2. A representação do Jovem	120
5.2.3. A representação do Feminino	121
5.2.4. A representação do Masculino	123
5.2.5. A representação da Cidade	125
5.2.6. A representação da Natureza.	126
5.2.7. A representação das diferentes Culturas	127
5.3. Síntese da Análise Comparativa	129
Considerações Finais	132
Bibliografia	138

Índice de Mapas

Introdução	01
Mapa 0.1. Mapa da cidade do Rio de Janeiro com as áreas estudas em destaque	02
2º Capítulo	29
Mapa 2.1. Mapa de parte do Rio de Janeiro com destaque para as áreas estudas	38
3° Capítulo	43
Mapa 3.1. Muros estudados na Zona Sul do Rio de Janeiro	45
4° Capítulo	78
Mapa 4.1. Muros estudados no Centro do Rio de Janeiro	80
Índias de Fierras	
<u>Índice de Figuras</u>	
Introdução	01
Figura 0.1. Fotos da Rua Jardim Botânico, na Zona Sul do Rio de Janeiro	04
Figura 0.2. Fotos do Centro do Rio de Janeiro	04
1º Capítulo	06
Figura 1.1. Grafite Histórico.	06
Figura 1.2. Tag Carioca	07
Figura 1.3. Tag em metrô nova-iorquino	10
Figura 1.4. Tag do Flesh Beck Crew.	13
Figura 1.5. Grafite com dizeres do Hip Hop.	14
Figura 1.6. Grafite feito sob encomenda.	14
Figura 1.7. Grafite no estilo do Hip Hop	15
Figura 1.8. Stencil Político.	21
Figura 1.9. Stencil Pictórico	21
Figura 1.10. Grafite pictórico; Fonte da Saudade	25
Figura 1.11. Grafite pictórico; Jardim Botânico.	25
Figura 1.12. Nina, personagem da Flesh Beck <i>Crew</i> . Praia de Ipanema	25

Figura 1.13. Nina, personagem da Flesh Beck <i>Crew</i> , Jardim Botânico	25
Figura 1.14. Exposição "Street Art"	28
3° Capítulo	43
Figura 3.1. Grafite sobre Cartola, Praça do Jóquei	50
Figura 3.2. Grafite sobre Cartola, detalhe, Praça do Jóquei	50
Figura 3.3. Grafite sobre Cartola, detalhe, Praça do Jóquei	50
Figura 3.4. Ximú, Flesh Beck Crew, Praça do Jóquei	50
Figura 3.5. Grafite sobre Zé Kéti, Praça do Jóquei	50
Figura 3.6. Grafite pictórico, Praça do Jóquei	50
Figura 3.7. Grafite de Marinho, Praça do Jóquei	50
Figura 3.8. Grafite pictórico, detalhe, Praça do Jóquei	50
Figura 3.9. Grafite pictórico, Praça do Jóquei	51
Figura 3.10. Grafite da Addict, Praça do Jóquei	51
Figura 3.11. Grafite pictórico, Praça do Jóquei.	51
Figura 3.12. Stencil, Praça do Jóquei	51
Figura 3.13. Grafite pictórico, Praça do Jóquei.	51
Figura 3.14. Grafite pictórico, Praça do Jóquei	51
Figura 3.15. Grafite pictórico, interação forma do muro e imagem, Praça do Jóque	ei51
Figura 3.16. Grafite pictórico, interação forma do muro e imagem, Praça do Jóque	ei51
Figura 3.17. Tag, Praça do Jóquei	52
Figura 3.18. Tag elaborado com imagem, Praça do Jóquei	52
Figura 3.19. Grafite pictórico, Praça do Jóquei	52
Figura 3.20. Grafite Pictórico de Marinho, Muro do Jóquei	52
Figura 3.21. Grafite pictórico, Muro do Jóquei	52
Figura 3.22. Grafite pictórico, Muro do Jóquei	52
Figura 3.23. Grafite pictórico, Muro do Jóquei	52
Figura 3.24. Grafite pictórico, detalhe, Muro do Jóquei	52
Figura 3.25. Grafite pictórico, inspirado nos Mangás, Muro do Jóquei	53
Figura 3.26. Grafite pictórico, inspirado nos Mangás, Muro do Jóquei	53
Figura 3.27. Grafite pictórico, Muro do Jóquei.	53
Figura 3.28. Grafite pictórico, Muro do Jóquei.	53
Figura 3.29. Grafite pictórico, AMA, Muro do Jóquei	53
Figura 3 30 Grafite pictórico abstração colorida Muro do Jóquei	53

Figura 3.31. Grafite pictórico temático (Centro de Yoga) na Muro do Jóquei	53
Figura 3.32. Grafite pictórico temático, Muro do Jóquei – cont. da Figura 3.31	53
Figura 3.33. Grafite pictórico, diferentes camadas, Muro do Jóquei	54
Figura 3.34. Grafite pictórico, detalhe, Muro do Jóquei	54
Figura 3.35. Grafite pictórico, diferentes camadas, Muro do Jóquei	54
Figura 3.36. Grafite pictórico com <i>Tag</i> , muro do Jóquei	54
Figura 3.37. Grafite pictórico, AMA, Muro do Jóquei	54
Figura 3.38. Grafite Pictórico, Flesh Beck Crew, Muro do Jóquei	54
Figura 3.39. Tag elaborado com grafite pictórico, Muro do Jóquei	54
Figura 3.40. Grafite pictórico abstrato, Muro do Jóquei	54
Figura 3.41. História em quadrinhos em grafite, Muro do Jóquei	55
Figura 3.42. Grafite pictórico, Muro do Jóquei	55
Figura 3.43. Grafite pictórico temático, Muro do Jóquei.	55
Figura 3.44. Tag, Muro do Jóquei	55
Figura 3.45. Vista geral do Muro do Jóquei	55
Figura 3.46. Grafite pictórico, Muro do Jóquei	55
Figura 3.47. Montagem de painel de grafite feito por Marinho, Muro do Jóquei	55
Figura 3.48. Grafite pictórico, Muro do Jóquei	56
Figura 3.49. Referência ao grafite, Muro do Jóquei	56
Figura 3.50. Tag elaborado com grafite pictórico, Muro do Jóquei	56
Figura 3.51. Um dos primeiros grafites pictóricos, Muro do Jóquei	56
Figura 3.52. Personagens do Flesh Beck Crew, Muro do Jóquei	56
Figura 3.53. Personagens do Flesh Beck Crew, Muro do Jóquei	56
Figura 3.54. Grafite da VTN Crew, Muro do Jóquei	56
Figura 3.55. Grafite de personagem comum à cidade, Muro do Jóquei	56
Figura 3.56. Grafite feminino, Muro do Jóquei	57
Figura 3.57. Grafite retratando o grupo Joy Division, Muro do Jóquei	57
Figura 3.58. Um dos primeiros grafites pictóricos, Muro do Jóquei	57
Figura 3.59. Stencil, Muro do Jóquei	57
Figura 3.60. Grafites diversos, Muro do Jóquei	57
Figura 3.61. Grafite pictórico, Muro do Jóquei.	57
Figura 3.62. Grafite pictórico, Muro do Jóquei.	57
Figura 3.63. Personagem da Flesh Beck Crew, Canal do Jóquei	57
Figura 3.64. Flesh Beck Crew. Jardim Botânico	58

Figura 3.65. Stencil pictórico, Jardim Botânico.	58
Figura 3.66. Grafite criativo, Rua Lopes Quintas, Jardim Botânico	58
Figura 3.67. Murais de Grafites da Flesh Beck Crew, Jardim Botânico	58
Figura 3.68. Murais de Grafites da Flesh Beck Crew, Jardim Botânico	58
Figura 3.69. Grafite pictórico, esquina da Rua Lopes Quintas e Jardim Botânico	58
Figura 3.70. Mural de Grafite da Flesh Beck Crew, Jardim Botânico	59
Figura 3.71. Stencil do Jimi Hendrix, Jardim Botânico	59
Figura 3.72. Grafite da Flesh Beck Crew, esquina da J.J. Seabra e Jardim Botânio	2059
Figura 3.73. Mural de Grafite da Flesh Beck Crew, Jardim Botânico	59
Figura 3.74. Mural de Grafite da Flesh Beck Crew, esquina da Rua J.J. Seabra e	Jardim
Botânico	59
Figura 3.75. Grafites pictóricos temáticos assinados por Daniel Biléu.	Clínica
Veterinária, Jardim Botânico, 2007	60
Figura 3.76. Grafites pictóricos temáticos, Clínica Veterinária. Jardim Botânico	, 2008-
2009	60
Figura 3.77. Grafites pictóricos, Hospital da Lagoa	60
Figura 3.78. Grafite pictórico com Tag, Hospital da Lagoa	61
Figura 3.79. Grafite pictórico, Hospital da Lagoa.	61
Figura 3.80. Grafite pictórico, Hospital da Lagoa.	61
Figura 3.81.A. Evolução temporal de mural da FBC, Muro da Hípica, 2007	61
Figura 3.81.B. Evolução temporal de mural da FBC, Muro da Hípica, 2009	61
Figura 3.82. Grafite pictórico, Muro da Hípica	61
Figura 3.83. Grafite pictórico, Muro da Hípica	61
Figura 3.84. Personagens comuns ao Jardim Botânico, Muro da Hípica	62
Figura 3.85. Stencil pequeno, Muro da Hípica.	62
Figura 3.86. Grafite pictórico, Muro da Hípica	62
Figura 3.87. Personagens comuns ao Jardim Botânico, Muro da Hípica	62
Figura 3.88. Tag elaborado com imagens, Muro da Hípica	62
Figura 3.89.A. Grafite pictórico de Daniel Biléu, Muro da Hípica, 2007	62
Figura 3.89.B. Grafite pictórico de Daniel Biléu e Marcela França, utilizando fot	ografia
e colagem. Muro da Hípica, 2009.	62
Figura 3.90. Montagem com diversos grafites do tipo Stencil, Muro da Hípica	62
Figura 3.91. Mural de grafite pictórico, Muro da Hípica	63
Figura 3.92. Grafite no estilo Hip Hop, Muro da Hípica	63

Figura 3.93. Mural de grafite pictórico, Muro da Hípica	63
Figura 3.94. Evolução temporal de mural da Flesh Beck Crew, Muro da Hípica	63
Figura 3.95. Grafite pictórico de autoria do Marinho, Muro da Hípica	64
Figura 3.96. Grafite pictórico em favor da legalização da maconha, Muro da Hípica.	64
Figura 3.97. Montagem feita com diversos grafites do tipo Stencil, Muro da Hípica.	64
Figura 3.98. Evolução temporal de um muro, em frente à Hípica, Jardim Botânico	64
Figura 3.99. Grafite pictórico de Daniel Biléu, Muro da Hípica	64
Figura 3.100. Grafite pictórico, Muro da Hípica	64
Figura 3.101. Tag elaborado e grafite pictórico, Muro da Hípica	65
Figura 3.102. Grafite de divulgação da peça Capitu, janeiro de 2009	65
Figura 3.103. Muro do Clube Militar, Jardim Botânico	65
Figura 3.104. Mural da Flesh Beck Crew próximo ao viaduto de acesso ao Te	únel
Rebouças, Jardim Botânico	65
Figura 3.105. Grafites pictóricos de Marinho, em baixo do viaduto de acesso ao Te	únel
Rebouças, Jardim Botânico	66
Figura 3.106. Grafites pictóricos diversos, em baixo do viaduto de acesso ao Te	únel
Rebouças, Jardim Botânico	66
Figura 3.107. Grafite pictórico do AMA, em baixo do viaduto de acesso ao Te	únel
Rebouças, Jardim Botânico	66
Figura 3.308. Evolução temporal de grafite pictórico em muro próximo à saída	a do
Túnel Rebouças, Jardim Botânico.	66
Figura 3.109. Grafite pictórico, Associação de Catadores de Lixo, Jardim Botânio	co -
em baixo do viaduto de acesso ao Túnel Rebouças	67
Figura 3.110. Grafite pictórico, Associação de Catadores de Lixo, Jardim Botânio	co -
em baixo do viaduto de acesso ao Túnel Rebouças	67
Figura 3.111. Grafite pictórico temático, Associação de Catadores de Lixo, Jar	dim
Botânico – em baixo do viaduto de acesso ao Túnel Rebouças	67
Figura 3.112. Grafite de influência do Hip Hop, muro da Escola Pedro Ernesto	67
Figura 3.113. Stencil de Obama, muro do Parque Lage	67
Figura 3.114. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	67
Figura 3.115. Grafite gráfico que demonstra a interação da imagem com a forma	a do
muro, Escola Pedro Ernesto	67
Figura 3.116. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	68
Figura 3.117. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	68

Figura 3.118. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	68
Figura 3.119. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	68
Figura 3.120. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	69
Figura 3.121. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	69
Figura 3.122. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	69
Figura 3.123. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	69
Figura 3.124. Grafite pictórico abstrato, muro da Escola	Pedro
Ernesto.	69
Figura 3.125. Grafite pictórico da Addict, muro da Escola Pedro Ernesto	70
Figura 3.126. Grafite pictórico da Addict, muro da Escola Pedro Ernesto	70
Figura 3.127. Grafite pictórico do Nitcho, muro da Escola Pedro Ernesto	70
Figura 3.128. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	70
Figura 3.129. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	70
Figura 3.130. Grafite pictórico da Addict, muro da Escola Pedro Ernesto	70
Figura 3.131. Grafite pictórico da Addict, muro da Escola Pedro Ernesto	71
Figura 3.132. Grafite pictórico feminino, muro da Escola Pedro Ernesto	71
Figura 3.133. Grafite pictórico evidenciando a interação da imagem produzida	com o
muro, Escola Pedro Ernesto.	71
Figura 3.134. Grafite pictórico assinado por Daniel Biléu, muro da Escola	Pedro
Ernesto	71
Figura 3.135. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	71
Figura 3.136. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	71
Figura 3.137. Grafite pictórico do Nitcho, muro da Escola Pedro Ernesto	72
Figura 3.138. Grafite pictórico do Plantio Crew, muro da Escola Pedro Ernesto	72
Figura 3.139. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	72
Figura 3.140. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	72
Figura 3.141. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	72
Figura 3.142. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto	73
Figura 3.143. Grafite pictórico interagindo com a vista urbana, muro da Escola	ı Pedro
Ernesto	73
4º Capítulo	78
Figure 4.1 Vição geral da Avenida Presidente Vargas	85

Figura 4.2. Grafite no prédio onde funciona o Ministério dos Transportes e o Serviço
de Atendimento a Aposentados e Pensionistas do Estado. Avenida Presidente Vargas,
número 231
Figura 4.3. Grafite no prédio onde funcionam pequenos comércios, Avenida Presidente
Vargas85
Figura 4.4. Sede da Embratel, número 1012 da Avenida Presidente Vargas85
Figura 4.5. O muro coberto de plantas
Figura 4.6. Palácio Duque de Caxias e a Central do Brasil
Figura 4.7. Grafites no prédio da Companhia Estadual de Gás (CEG)85
Figura 4.8. Grafites em muro de terreno baldio, Avenida Presidente Vargas86
Figura 4.9. Grafites em sobrado abandonado, número 2968 da Avenida Presidente
Vargas86
Figura 4.10. Grafites localizados entre os números 2968 e 3102 da Avenida Presidente
Vargas, sentido Leopoldina
Figura 4.11. Grafites localizados entre os números 2968 e 3102 da Avenida Presidente
Vargas, sentido Leopoldina
Figura 4.12. Grafites no muro da Avenida Presidente Vargas, sentido Leopoldina, na
altura do número 3102, onde se encontra a Escola de Samba São Clemente87
Figura 4.13. Grafites no muro da Avenida Presidente Vargas, sentido Leopoldina, a
partir do número 3102, onde se encontra a Escola de Samba São Clemente
Figura 4.14. Grafites no muro da Avenida Presidente Vargas, sentido Leopoldina, a
partir do número 3102, onde se encontra a Escola de Samba São Clemente
Figura 4.15. Grafites no muro da Avenida Presidente Vargas, sentido Leopoldina, a
partir do número 3102, onde se encontra a Escola de Samba São Clemente
Figura 4.16. Grafites na Avenida Presidente Vargas, em frente ao prédio da Prefeitura
do Rio de Janeiro
Figura 4.17. Grafites na Avenida Presidente Vargas, em frente ao prédio da Prefeitura
do Rio de Janeiro
Figura 4.18. Grafites na Avenida Presidente Vargas, em frente ao prédio da Prefeitura
do Rio de Janeiro
Figura 4.19. Grafites na Avenida Presidente Vargas, em frente ao prédio da Prefeitura
do Rio de Janeiro
Figura 4.20. Grafites na Avenida Presidente Vargas, em frente ao prédio da Prefeitura
do Rio de Igneiro

Figura 4.21. Grafites na Avenida Francisco Bicalho, em frente à Leopoldina90
Figura 4.22. Grafites na Avenida Francisco Bicalho, em frente à Leopoldina91
Figura 4.23. Grafite do AMA; Avenida Francisco Bicalho, em frente à Leopoldina91
Figura 4.24. Grafites na Avenida Francisco Bicalho, próximo à Leopoldina91
Figura 4.25. Grafites na Avenida Francisco Bicalho, próximo à Leopoldina91
Figura 4.26. Grafites na Avenida Francisco Bicalho, próximo à Rodoviária92
Figura 4.27. Grafites na Avenida Francisco Bicalho, próximo à Rodoviária92
Figura 4.28. Grafites na Avenida Francisco Bicalho, próximo à Rodoviária92
Figura 4.29. Grafites na Avenida Francisco Bicalho, próximo à Rodoviária93
Figura 4.30. Grafites na Avenida Francisco Bicalho, próximo à Rodoviária93
Figura 4.31. Grafites na Avenida Francisco Bicalho, próximo à Rodoviária93
Figura 4.32. Grafite na Rodoviária Novo Rio94
Figura 4.33. Grafites de personagens comuns ao Centro, Rodoviária Novo Rio94
Figura 4.34. Montagem dos grafites na Rua Francisco Eugênio
Figura 4.35. Grafites da Flesh Beck Crew na Rua Francisco Eugênio94
Figura 4.36. Montagem dos grafites na Rua Francisco Eugênio
Figura 4.37. Montagem dos grafites na Rua Francisco Eugênio
Figura 4.38. Montagem dos grafites na Rua Francisco Eugênio96
Figura 4.39. Continuação da Figura 4.3896
Figura 4.40. Montagem dos grafites na Rua Francisco Eugênio
Figura 4.41. Continuação da Figura 4.40.
Figura 4.42. Grafites na Esquina da Avenida Francisco Bicalho e a Rua Francisco
Eugênio – onde está localizada a Estação de Ferro Leopoldina
Figura 4.43. Montagem dos grafites e pichações feitos nos arredores da Estação de
Ferro Leopoldina, Avenida Francisco Bicalho
Figura 4.44. Montagem dos grafites no muro de Estação de Ferro Leopoldina99
Figura 4.45. Grafites feitos entre a Estação de Ferro Leopoldina e o viaduto de acesso
ao túnel Rebouças
Figura 4.46. Grafites feitos nos pilares de sustentação do viaduto de acesso ao túnel
Rebouças: Flesh Beck Crew e Plantio Crew
Figura 4.47. Grafites feitos nos pilares de sustentação do viaduto de acesso ao túnel
Rebouças: Flesh Beck Crew e Plantio Crew, dentre outros
Figura 4.48. Fachada do Hospital São Francisco de Assis, Av. Presidente Vargas,
número 2863

Figura 4.49. Fachada do Prédio dos Correios, número 3077 Av. Presidente Vargas101
Figura 4.50. Montagem dos grafites que podem ser vistos na Avenida Presidente
Vargas, sentido Candelária – na altura da Praça Onze
Figura 4.51. Continuação da Figura 4.50
Figura 4.52. Grafites e população de rua: viaduto ao lado do Sambódromo103
Figura 4.53. Grafite do AMA na Avenida Presidente Vargas, altura da Praça Onze103
Figura 4.54. Montagem de muro da Avenida Presidente Vargas na altura do Saara104
Figura 4.55. Montagem de muro da Avenida Presidente Vargas na altura do Saara105
Figura 4.56. Grafite político na Avenida Presidente Vargas, próximo à Av. Passos105
Figura 4.57. Grafite da Flesh Beck Crew, bastante simplificado, no Centro105

Introdução

A idéia para esta dissertação surgiu ao final da década de 1990, quando a transformação do grafite carioca se tornava evidente nos muros do Rio de Janeiro. Naquele momento, as pichações¹ que tomavam conta dos muros começaram, aos poucos, a serem acompanhadas por desenhos variados e coloridos, que me despertaram a curiosidade.

A origem de tais desenhos não é tão evidente quanto se possa imaginar. Associála às pichações, ou mesmo ao movimento Hip Hop, nada mais é do que simplificar a questão. Fato é que o cenário do grafite na cidade ganhava novos atores, se diversificava e tornava-se mais complexo.

A diversidade gráfica da produção do grafite pela cidade é evidente e explicitada por meio de diferentes traços, cores e temas. Inicialmente, este trabalho buscou encontrar as lógicas espaciais que estariam regendo tal produção no Rio de Janeiro.

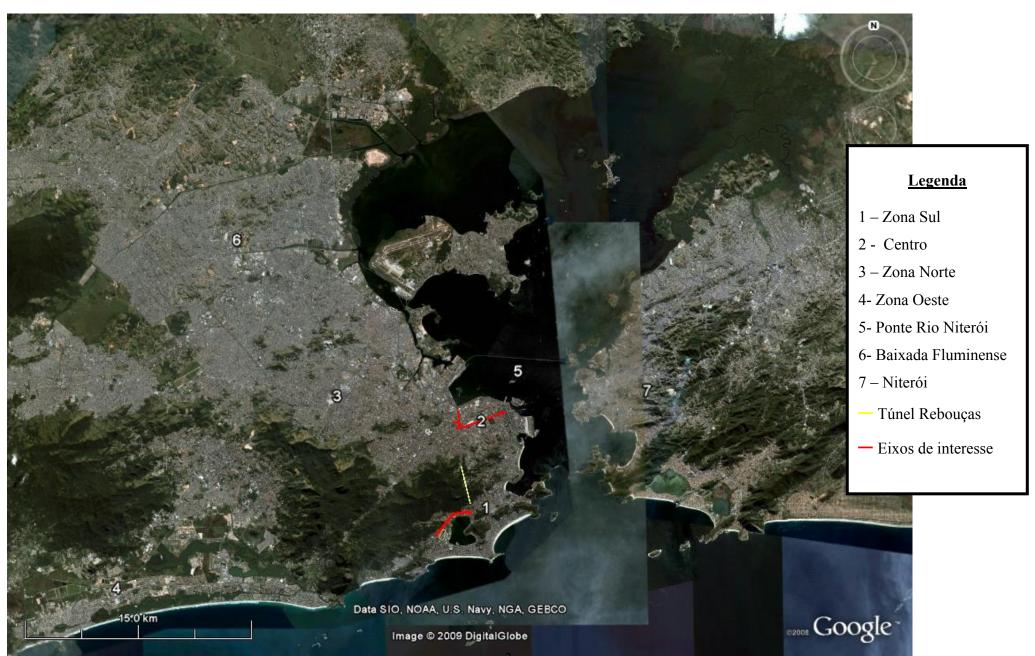
Devido à impossibilidade de o estudo ser feito sobre toda a cidade, por motivos de limitação temporal, foram escolhidos dois eixos de estudo onde o grafite encontrado indicava diferenças estéticas e temáticas: o primeiro eixo foi estabelecido ao longo da Rua Jardim Botânico, na Zona Sul do Rio de Janeiro; o segundo estabelecido ao longo das Avenidas Presidente Vargas e Francisco Bicalho, no Centro da Cidade. Os eixos de estudo podem ser observados no Mapa 0.1, na página a seguir.

Cabe ressaltar que o processo de escolha dos eixos estudados foi feito de modo que possibilitasse a maior coleta de dados e informação, e que existe uma intensa e significante produção de grafite em muitas outras partes da cidade do Rio de Janeiro que, infelizmente, não pôde ser acompanhadas por esta pesquisa.

O objetivo central desta dissertação é compreender por que os grafites que contêm imagens são tão diferentes quando se comparam aqueles produzidos no Centro do Rio de Janeiro aqueles produzidos na Zona Sul da cidade. A investigação central foi feita em torno da influência do significado do lugar na produção das imagens.

1

¹ A pichação é a assinatura de apelidos feita com tinta spray preta, que pode ser observada por cidades do mundo todo.



Mapa 0.1. Mapa da cidade do Rio de Janeiro com destaque para as áreas estudadas. Mapa feito utilizando o programa Google Earth, em 12/01/2009.

Para atingir tal objetivo, o primeiro capítulo desta dissertação faz um breve histórico dos diferentes tipos de intervenções urbanas, que podem ser consideradas como artísticas ou não, e que são atualmente compreendidas, de uma forma geral, como sendo grafite. O primeiro capítulo visa a explicitar e definir o grafite pictórico, como será denominado o tipo de grafite que mais interessa a este estudo, em contraponto às outras formas de intervenções urbanas encontradas.

Considerando a polêmica do assunto discutido, é importante ressaltar que o fenômeno grafite abordado nesta dissertação é bastante específico. O escopo deste trabalho não inclui, como ficará evidente a partir do primeiro capítulo, relacionar o grafite urbano do século XX aos diversos outros tipos de grafites encontrado em referências bibliográficas do tema como, por exemplo, o grafite histórico egípcio, ou aquele encontrado nas escavações da cidade de Pompéia, na Itália, que foi coberta por lava após uma erupção do vulcão Vesúvio, em 79 d.C². Desta forma, embora ciente de outros tipos de grafites cuja existência é igualmente interessante ao fenômeno que se pretende estudar, cabe especificar que o foco deste trabalho é o novo grafite carioca, surgido ao final da década de 1990 e que, como se vai argumentar, parece independer do Hip Hop.

Esta pesquisa buscará, a partir desta delimitação, identificar possíveis significados sociais para as imagens pictóricas encontradas nos grafites nos diferentes espaços públicos urbanos estudados, e compreender como o significado destas imagens pode ou não ser associado à significação do próprio espaço. Para que isto possa ser feito, é de fundamental importância a discussão teórica realizada no segundo capítulo, no qual será apresentado o conceito de espaço público na ótica de GOMES (2002). Neste capítulo estabeler-se-á também, a partir das teorias de BERDOULAY (1989) e CRESSWELL (1996), a importância do conceito de lugar público para esse estudo. Além da discussão teórica, em sua segunda parte o segundo capítulo explicitará a metodologia adotada por este estudo.

A partir deste ponto, esta dissertação buscará argumentar que o contexto sociocultural e geográfico, no qual o *lugar* está inserido, influencia diretamente no tipo de grafite sendo produzido. Este, por sua vez, estará modificando, seja por reforçar ou por romper o significado do *lugar* para a população que o frequenta. Existiria, assim, uma relação de mútua constituição entre os significados do *lugar* e os significados e características do grafite ali realizado.

3

² Ver, por exemplo, GITAHY (1999; p.20).

O terceiro e o quarto capítulos apresentam os diferentes lugares estudados, fazendo uma caracterização das respectivas áreas e tecendo considerações sobre seus significados simbólicos para a cidade. As Figuras 0.1 e 0.2, apresentam vistas panorâmicas dos lugares estudados e já indicam que tais espaços têm constituições distintas.





Figura 0.1. Fotos do eixo estudado ao longo da Rua Jardim Botânico, na Zona Sul do Rio de Janeiro.







Figura 0.2. Fotos do eixo estudado ao longo das Avenidas Presidente Vargas e Francisco Bicalho, no Centro do Rio de Janeiro.

A partir da diferenciação dos lugares, os dados pictóricos coletados no monitoramento dos respectivos eixos são apresentados nestes capítulos. Utilizando estes dados, são feitas as primeiras análises sobre as características dos grafites considerados. Para tal, são considerados não apenas aspectos gráficos, como os traços e as cores utilizados pelo artista, assim como o tema abordado, por sua importância no significado da produção. Finalmente, levando em consideração a discussão teórica feita no segundo capítulo, são analisados o tempo e o esforço despendidos na elaboração das imagens.

O quinto capítulo faz uma análise comparativa da relação da imagem com o significado dos respectivos lugares estudados. O ponto de partida desta análise são as imagens duplicadas, sejam elas similares ou iguais, que podem ser encontrados entre os diferentes eixos.

Este capítulo também inclui um estudo de caso: um grupo específico de grafiteiros é brevemente discutido, pela unicidade de seus propósitos e pela profunda relação inicial dos mesmos com a Zona Sul da cidade, na qual a força do grupo é claramente percebida. A presença deste estudo neste capítulo, e não no capítulo dedicado à Zona Sul, justifica-se por sua recente expansão para o Centro e discussão da importância que este novo lugar passa a ter para tal grupo.

A seguir, apresenta-se o que pode ser considerado o cerne do capítulo de análise comparativa: para compreender a diferenciação de significado das imagens e sua relação com os significados dos lugares, faz-se uma análise de alguns arquétipos encontrados e discute-se como estes estão representados de forma distinta nos eixos estudados. Estes arquétipos são: a infância, o jovem, o feminino, o masculino, a cidade, a natureza e os elementos culturais.

Para completar o capítulo cinco, uma síntese da análise comparativa é feita de forma a preparar o leitor para as considerações finais. Neste capítulo será discutida a relação entre os significados do lugar e da imagem, considerando-se as possíveis transferências de significados entre eles. Para tanto, são avaliadas as diferentes formas com que o grafiteiro se apropria do significado do lugar onde executará sua obra, seja para reforçá-lo ou para rompe-lo, por meio da imagem produzida. Por fim, são discutidos possíveis desdobramentos do presente estudo, em particular aqueles que incluem a relação grafiteiro – muro – população.

1º Capítulo

Uma História dos Grafites Cariocas

1.1. Os Grafites Tradicionais

De acordo com MANCO (2005), a tradição do grafite moderno no Brasil data de meados do século XX, e teve inicio na forma de pichações políticas feitas em respostas a propagandas de governos.

1.1.1. O Grafite Político



Figura 1.1. A Pichação política histórica.

Fonte: www.pichacoesciberespaciais.blogspot.com, visitado em 14/07/2008.

Segundo GITAHY (1999), no início da década de 1960 eram comuns pichações contra o crescente poderio militar que culminou no Golpe de 1964. O autor enfatiza que a existência de grafites, em países cujo regime político é autoritário, era extremamente limitada e, como exemplo, cita o muro de Berlim: apenas o lado ocidental do muro era extremamente grafitado e se opunha radicalmente ao silencioso muro do lado oriental. Como em outros regimes políticos autoritários do mundo, a ditadura militar brasileira combatia arduamente a liberdade de expressão e a desordem urbana que pudesse levar ao movimento de resistência política. MANCO (2005) ressalta que, não por acaso, os grafites durante os anos de chumbo diminuíram significativamente. As pichações feitas

naquele momento, embora poucas, traziam em si um claro significado de fazer frente ao sistema político vigente³.

Segundo MANCO (2005) foi a partir de 1977 que a cena do grafite brasileiro começou a se reconstituir partindo, essencialmente, da cidade de São Paulo, onde dizeres referentes à desejada abertura política, bem como muitos *tags* e algumas imagens, podiam ser vistas. No Rio de Janeiro o grafite também começava a retomar seu espaço.

1.1.2. A Pichação – ou *Tag*



Figura 1.2.: Pichações ou *tags* cariocas localizados na esquina da Rua Pinheiro Machado com a Rua das Laranjeiras. Foto de autoria própria.

A pichação, ou *Tag*, pode ser compreendida como as assinaturas de apelidos e ou pseudônimos, como sugeria BAUDRILLARD (1976), em sua maioria realizada

-

³ Este papel do grafite é evidente também em outras sociedades. Além de agir como resposta à opressão econômica, como será visto no caso de Nova Iorque, o grafite teve enorme importância ao longo da revolta dos estudantes em Paris, no ano de 1968. Era por meio dele que os estudantes faziam com que suas reivindicações que eram gritadas nas ruas fossem rapidamente registradas nos muros da cidade.

atualmente com tinta spray preta, que podem ser observadas nas cidades de todo o mundo. Este tipo de grafite está ilustrado na figura 1.2.

O grafite moderno surgiu na Nova Iorque da década de 1960, na forma das pichações ou *tags* que, na época, eram feitos nos muros da cidade com canetas hidrocor. Diversos autores, tais como MACDONALD (2001) e NAAR (2007), entre outros, atribuem o surgimento dos *tags* em Nova Iorque aos imigrantes. O primeiro pseudônimo a surgir e se proliferar pela cidade foi Taki 183, posteriormente atribuído a um imigrante grego. CRESSWELL (1996) critica essa atribuição dos *tags* aos imigrantes, argumentando que tal postura foi difundida na medida em que os cidadãos nova-iorquinos não toleravam que os *tags*, com sua enorme carga de transgressão das normas espaciais estabelecidas pela cidadania, poderiam estar sendo feitos por membros daquela própria sociedade. Era mais fácil atribuir o *tag* ao bárbaro, ao sujo, ao não cidadão, ao externo e, consequentemente, aos imigrantes.

Alguns autores, tais como BARNARD (2007), argumentam que esta forma de pichação seria utilizada para a demarcação de territórios de gangues. No Rio de Janeiro um exemplo de *tag* representativo da territorialidade de certos grupos é àquele ligado ao tráfico de drogas⁴, isto é evidente no caso das pichações do Comando Vermelho, que deixa sua marca coletiva 'CV' em locais sob o controle da facção. Torna-se importante mencionar que, embora sua presença seja significativa nas áreas mais pobres da cidade, em especial em algumas favelas, este tipo de grafite não aparecerá nesta dissertação, na medida em que os locais de estudo não se encontram sob influência direta de facções criminosas. Nas áreas estudadas as pichações, ou *tags* do Rio de Janeiro, não fazem alusões às gangues criminosas (quando fazem alguma alusão estas são, como veremos mais adiante, aos grupos de grafiteiros – às chamadas *crews*).

De acordo com MACDONALD (2001), o objetivo de cada pichador é a fama anônima e individual. Sua tese conclui que pichar é tão comum aos adolescentes por ser a forma encontrada por eles de, enfrentando a ilegalidade e os perigos ligados a ela, demonstrarem ao mundo que são homens e que estariam prontos para enfrentar o mundo como tal; os jovens estariam criando sua própria rede de apoio e reconhecimento por meio de tal atividade.

O fenômeno da pichação dos *tags* que ocorre no Rio de Janeiro se difere significativamente daqueles que ocorrem em Londres e Nova Iorque, descritos por

8

_

⁴ Cabe lembrar que no Rio de Janeiro existem ainda outros grupos que utilizam os tags de forma a demarcar seu território, tais como as torcidas organizadas de futebol.

MACDONALD (2001), onde o autor das pichações tem como objetivo pichar o maior número de locais possíveis para se tornar conhecido em seu anonimato. No Rio de Janeiro o mais importante é o controle gráfico que o pichador exerce sobre a sua pichação, sobre o seu *tag*. Nas palavras do grafiteiro Ment:

"Aqui no Rio, o cara que é o bom, ele consegue colocar a maior quantidade de nomes possíveis no mesmo local e iguais, iguais. Tipo assim, as vezes você vê uma marquise, tem dez pichações e é do mesmo cara com a mesma grafia e o mesmo tamanho. Quanto mais ele consegue equilibrar aquela quantidade de nomes, quanto mais ele conseguir fazer um igual o outro, melhor o cara é. Esse é o cara, esse é o King." - Entrevista realizada pela autora e Carolina Rezende, em 22 de Janeiro de 2009.

A fama é, contudo, sempre o objetivo final da pichação e dos *tags*, entretanto, devido a sua ilegalidade, conforme ressalta BAUDRILLARD (1976), a fama deve ser de um pseudônimo qualquer que possa ser reconhecido apenas por pessoas que freqüentem aquele meio⁵.

Em busca da fama anônima, a geografia das pichações deve ser diversa. Os *tags* devem estar visíveis em todo o espaço público da cidade e o autor será julgado pela freqüência, pela dificuldade de acesso aos locais onde sua marca aparece e, no caso do Rio de Janeiro, pela exatidão da reprodução de sua pichação. Assim, quanto mais alta em um prédio ou em uma rodovia, maior será o valor simbólico atribuído àquela pichação, ou *tag*, pois maior terá sido a coragem e o perigo em realizá-la.

Embora extremamente valorizada por seus autores, as pichações, ou *tags* são mal vistos socialmente. A população e o poder público tendem a perceber tais pichações como uma depredação do espaço público, que deve ser arduamente combatida. Assim, os *tags* são descritos, sobretudo, como caóticos, sujos e geradores de desordem.

Em Nova Iorque a partir de 1973 os *tags*, anteriormente feitos com canetas hidrocor, passaram a ser feitos com outros materiais mais coloridos como, por exemplo, a tinta spray. Neste momento começavam a surgir verdadeiras obras de arte multicoloridas, focadas nas pichações. As letras e palavras que os compunham eram

⁵ Muito se poderia dissertar sobre a busca por uma fama anônima, dado que estes princípios são semanticamente opostos. Entretanto, esta discussão não será feita, uma vez que não possui grande relevância para o estudo dos grafites pictóricos que será feito a seguir.

estilizadas e elaboradas com diversas cores, de modo que verdadeiros murais eram pichados em Nova Iorque (vide figura 1.3) ⁶.

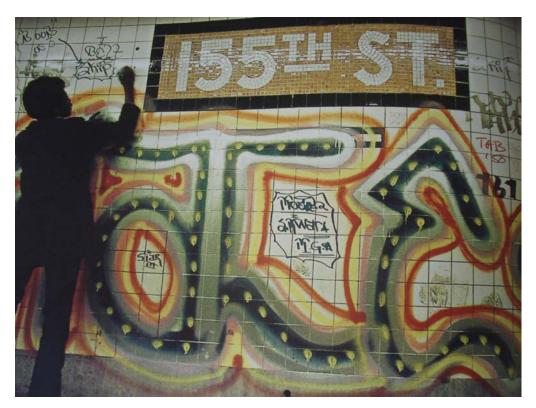


Figura 1.3: *Tag* elaborado com cores em estação de metrô de Nova Iorque, década de 1970. Foto de NAAR (2007; pp. 30).

Tais elaborações dos *tags* faziam com que estes demorassem muito mais tempo para serem feitos e talvez por isso, em busca de proteção, começaram a surgir grupos de grafíteiros. MACDONALD (2001) afirma que, em 1973, começaram a se formar grupos de pichadores, denominados *crews*. Segundo a autora, tais grupos eram altamente regrados e hierarquizados e, na maioria das vezes, não tinham ligação alguma com gangues criminosas. Nestas *crews*, segundo a autora, os jovens tinham um comportamento altamente regrado e ético um para com os outros. A falta de regras vindas daquela comunidade pobre e decadente da Nova Iorque da década de 1970 foi substituída por um conjunto de regras e comportamentos próprios à subcultura estabelecida.

A existência de *crews* que agem em conjunto para fazerem seus *tags* individuais e ou coletivos, é comum até hoje. Tais grupos, conforme veremos mais a diante, são

-

⁶ MACDONALD (2001) cria uma explicação plausível, embora simplista, para a existência e proliferação dos *tags*, entendidos no Brasil como pichações. Pensando os *tags* como forma de auto-afirmação de jovens adolescentes, como propõe a autora, é fácil entender porque existem tantos *tags* pelas cidades do mundo.

muito comuns na cidade do Rio de Janeiro e tendem a ser formados, essencialmente, por jovens do sexo masculino.

1.1.3. O Hip Hop

De acordo com diversos autores dentre os quais RODRIGUES (2005), o grafite ligado ao movimento Hip Hop evoluiu a partir dos *tags* que já existiam anteriormente. Em um primeiro momento as letras de tais pichações começaram a ser mais elaboradas esteticamente e, eventualmente, começaram a ganhar diferentes tamanhos, formatos, cores e texturas. É possível que os grafites de diferentes tipos tenham se fundido historicamente em função de sua grande proximidade na Nova Iorque da década de 1970. Assim, eventualmente, imagens surgiram como forma de adornar as letras.

Foi no contexto histórico do desgaste do modelo econômico adotado pelos Estados Unidos no Pós Guerra que, ao longo da década de 1960, os índices de qualidade de vida no país começaram a cair drasticamente. Ao se observar a taxa de desemprego dos Estados Unidos da década de 1950 a 1980, percebe-se um nítido crescimento que, provavelmente, acarretou na diminuição da qualidade de vida. O desemprego é ainda maior se observarmos as taxas referentes à cidade de Nova Iorque, onde a alta histórica registrada (10,5%) ocorreu em 1976⁸. Além do desgaste econômico, é possível levar em consideração também o desgaste emocional da população norte americana causada pela extensão da Guerra do Vietnã (1959 – 1975). É neste contexto que os autores acima citados localizam o surgimento histórico do grafite moderno. NAAR (2007) afirma que:

"New Iorque was a city growing more and more fiscally and emotionally depressed. It was this booming bust which created the conditions kids needed in order to have their say. Think about it: when do children – or young adults - ever have their say? 'As writers, we were pretty much left to exercise our free will anywhere we pleased,' remembers Stag 161..." (p.12)

⁻

⁷ Segundo FROYEN (2001), pg. 08, a taxa de desemprego dos Estados Unidos era de 2,9% em 1953; de 5,7% em 1963; 5,6% em 1973; chegando a 9,6% em 1983.

⁸ Dado dos sites: <u>www.economagic.com</u> e <u>http://www.bls.gov/web/lauhsthl.htm</u>, consultados em 29/05/2008.

⁹ "A depressão econômica e fiscal tomava conta de Nova Iorque. Isto gerou as condições necessárias para que os jovens passassem a expressar, forçadamente, a sua voz. Pensem bem: em que condições crianças - ou jovens adultos – têm direito a voz? Stag 161 lembra que 'Como escritores podíamos exercer nossa liberdade em qualquer lugar que quiséssemos'." NAAR (2007; p.12).

NAAR (2007) refere-se ainda a uma explosão de criatividade e diversificação do grafite em Nova Iorque em 1973, vinda das classes menos abastadas. Coincidentemente, é também em 1973 que se inicia a Crise mundial do Petróleo. Segundo NAAR (2007):

"The New Iorque graffiti of the early 1970s was illegal - a wake up call to the Establishment from the underprivileged, from people wanting to be heard, putting up their tags and watching their names go by." ¹⁰ (p.19)

Torna-se importante lembrar mais uma vez que o grafite já existia na forma de pichações e assinaturas, desde meados da década de 1960. Entretanto, é neste momento de forte baixa econômica causada pela crise do Petróleo em Nova Iorque que, em 1973, segundo NAAR (2007), nasce o movimento Hip Hop com o DJ Kool Herc, no Bronx.

Se a explosão de criatividade na cena do grafite Nova-iorquino de 1970 está ou não diretamente relacionada ao aumento do desemprego e à queda da qualidade de vida da população, não temos como afirmar ao certo. Entretanto, a coincidência das datas nos fornece indícios de que os fatos poderiam estar relacionados.

Embora parte do movimento estético 'grafite' tenha sido incorporada ao nascente movimento cultural do Hip Hop, em 1970, possivelmente uma outra parte continuou a existir sem tal ligação. No caso de Nova Iorque, isto é apenas uma suposição que não temos o objetivo de comprovar. No caso do Rio de Janeiro, entretanto, a existência latente de um tipo específico de grafite se tornará evidente na década de 1990

O nascente movimento Hip Hop rapidamente se organizou em três frentes: o grafite, a música e a dança *break*. Conforme visto acima, no caso do grafite, novas hierarquias foram estabelecidas pelas regras das *crews*.

Esta hierarquia ditava que, dentro do Hip Hop, os pichadores iniciantes eram os chamados 'Toys', aprendizes dos 'Kings' ('mestres'). Tal nomenclatura, embora altamente ligada à cultura Hip Hop, é usada nos dias de hoje até mesmo em grupos de grafiteiros externos ao movimento, o que demonstra nitidamente sua influência sobre a forma de fazer grafite. Para ganhar o título de 'King' um pichador tinha que espalhar seu tag o máximo possível pelos muros da cidade. Se o seu tag fosse um dos mais vistos

12

^{10 &}quot;O grafite produzido em Nova Iorque no início da década de 1970 era ilegal – um claro grito dos membros menos abastados da sociedade buscando se fazer ouvir. Escrever seus tags e assisti-los passar pela cidade era uma forma de fazer frente ao Sistema." NAAR (2007; p.19) – Tags é a denominação dada, pelo movimento Hip Hop, às pichações de nomes e apelidos.

pela cidade ele ganhava fama e reconhecimento e, com isso, poderia passar a se denominar '*King*'. Isto era simbolizado por coroas desenhadas sobre os novos *tags* feitos¹¹, como evidenciado na figura 1.4.



Figura 1.4. *Tag* do Flesh Beck *Crew*. Imagem obtida no site: www.fleshbeck.com.br, visitado no dia 08/07/2008.

Grande parte do material bibliográfico sobre o grafite de Nova Iorque trata daquele ligado especificamente ao movimento Hip Hop. Neste sentido, historicamente, existiram algumas poucas variações daquilo que poderia ser encontrado naquela cidade, dentre os quais estariam: (1) os Tags; (2) os chamados Throw-ups, que seriam nada mais que tags elaborados com mais estilo e com o uso de diversas cores; (3) as Pieces, - abreviação para 'Masterpieces'-, que eram símbolos, nomes e mensagens que muitas vezes cobriam todo o vagão do trem do metrô e; (4) as Worms – em que todo o trem do metrô era pichado com um enorme tag.

Hoje, o grafite ligado ao Hip Hop no Rio de Janeiro transmite pensamentos e sentimentos do artista que realizou a obra, bem como tende a estar ligado a uma forma de pensar e se exprimir da própria cultura Hip Hop. Segundo RODRIGUES (2005) são comuns frases que procuram "levantar a moral" de quem está passando, assim como expressões de valores desta cultura tais como humildade, respeito etc. (ver figura 1.5, na página a seguir).

É possível identificar o traço da cultura Hip Hop em diversos trabalhos espalhados pela cidade. Esse se manifesta não só por sua uniformidade artística, mas também pelos temas de que tratam os grafites, em geral desigualdade, conflitos sociais e raciais.

-

¹¹ Estas coroas podem ser vistas até hoje pichadas por diferentes cidades. Seu significado continua o mesmo, de indicar os grupos e ou pichadores mais presentes nos muros.



Figura 1.5. Grafite com frase e características estéticas próprias ao movimento Hip Hop. Fonte da Saudade, Humaitá. Foto de autoria própria.



Figura 1.6. Grafite feito sob encomenda em homenagem a menino assassinado na Rua Pinheiro Machado. Ruas das Laranjeiras esquina com Pinheiro Machado. Foto de Autoria própria.

A figura 1.6 é um bom exemplo de grafite ligado ao movimento Hip Hop. Este grafite foi realizado sob encomenda em homenagem a Gabriel Marighetti, menino assassinado na Rua Pinheiro Machado, em 2005. Ao mesmo tempo em que aborda um problema social, tem o traço forte característico do Hip Hop. O mesmo traço e o mesmo

tema, de cunho social, podem ser observados na figura 1.7, bem como em muitos outros grafites espalhados pela cidade.

O grafite ligado ao Hip Hop carrega em si, portanto, o discurso da inclusão social. A partir do movimento Hip Hop surgem diversas iniciativas no sentido de utilizar o grafite como forma de promover a inclusão social e a cidadania nas grandes metrópoles¹². Diversos exemplos disto podem ser encontrados na bibliografia sobre o tema, em especial ao que diz respeito à Nova Iorque de 1970. A proposta era de que a arte promovida pelo Hip Hop nas ruas dos bairros carentes ajudava a manter crianças e jovens afastados de atividades criminais.



Figura 1.7. Grafite realizado com traço e tema típicos do Hip Hop. Rua das Laranjeiras, altura da Rua Alice. Foto de autoria própria.

Pode-se supor que o movimento Hip Hop, surgido em 1973 em Nova Iorque, teve uma grande importância para a divulgação e proliferação do grafite no mundo e, embora a cultura Hip Hop e sua estética venham ganhando cada vez mais força na mídia mundial, o grafite ligado ao movimento continua a ser uma prática organizada de

_

¹² Um bom exemplo disto foi a UGA, United Grafite Artists, que teve forte atuação na Nova Iorque da década de 1970. Ver CRESSWELL (1996).

comunidades. Além disto, é possível que o movimento e seus feitos tenham inspirado milhares de jovens que nada têm a ver com a cultura Hip Hop a passarem a exprimir-se em muros.

No Rio de Janeiro, o grafite ligado ao estilo Hip Hop encontra-se geograficamente espalhado. Contudo, ele pode ser observado com maior freqüência em locais próximos às comunidades mais pobres. Além disto, este grafite é muito encontrado nos muros de escolas públicas e na área central da cidade. Cabe ainda a ressalva de que os poucos estudos feitos sobre grafite no Brasil são centrados na região sudeste e estão, de alguma forma, vinculados aos estudos da cultura Hip Hop. ¹³

RODRIGUES (2005), ao estudar o movimento Hip Hop no Rio de Janeiro, identificou três tipos de grafites nos muros da cidade. Segundo o autor o primeiro seria abstrato, constituído:

"por uma pura intensidade de cores, texturas, linhas e traços, que não carregam nenhuma mensagem, nenhum significado explícito e não necessitam de interpretação racional"; (p. 218)

o segundo tipo de grafite

"não abre mão da intensidade criativa do primeiro, no entanto, tem um caráter político explícito, é passível de ser interpretado, significado e exprime um conteúdo crítico explicito, onde os desenhos retratam desigualdades sociais, racismo, violência, ou então exprimem alguma mensagem de luta, resistência ou simplesmente uma frase para levantar a moral e incentivar as pessoas que passam"; (p. 218)

o terceiro tipo de grafite identificado é

"a assinatura do grafiteiro [o chamado Tag] onde ele deixa seu 'nome' marcado no muro, utilizando várias formas as intensidades criativas mencionadas acima". (p. 218)

1.2. As Novas Manifestações.

Como visto acima, RODRIGUES (2005) refere-se nitidamente às formas mais tradicionais de grafite, ou seja: aquelas surgidas na década de 1970 em Nova Iorque e que até hoje têm seu espaço nos muros das cidades. Os três tipos mencionados pelo autor são: (1) o tag; (2) a elaboração artística sobre o tag – o que lhe confere um caráter abstrato, na medida em que torna seu significado incompreensível para membros externos àquela comunidade; e (3) o grafite pictórico ligado diretamente ao movimento Hip Hop. A partir da identificação destes três tipos básicos de grafite, foi possível lançar a questão sobre o que mais, de diferente, estaria ocorrendo nos muros do Rio de Janeiro.

_

¹³ Ver RODRIGUES (2005).

Antes de começar a dissertar sobre as novas manifestações da arte urbana no Rio de Janeiro, é importante mencionar a existência do Profeta Gentileza. Segundo GUELMAN (2008), após perder a família em um incêndio, José Datrino se transformou no Profeta Gentileza e passou vinte anos escrevendo mensagens espalhadas pelas cidades de Niterói e do Rio de Janeiro.

Ao longo da década de 1990, Gentileza escreveu o seu "Livro Urbano de Ensinamentos", sob o viaduto do Caju, no Centro do Rio de Janeiro. Gentileza tentava, com isso, trazer mensagens de paz, amor e Deus para um lugar público urbano completamente desprovido de qualquer um destes elementos. Seu lema: "Gentileza Gera Gentileza" foi escrito repetidamente centenas de vezes em um local onde a gentileza do ser humano era, talvez, a última das preocupações dos passantes.

Atualmente, caminhando pela cidade logo se torna evidente que grafites bastante distintos estão sendo produzidos. Esta dissertação buscará evidenciar que há um forte movimento cultural ligado a produção de grafites no Rio de Janeiro que não parece estar relacionada ao movimento Hip Hop: o tema de tais grafites é diferente, bem como o traço, o lugar urbano onde é exposto, o público a quem é destinado e, finalmente, os próprios produtores de tais grafites, que nada têm a ver com a cultura Hip Hop.

Há, em especial, um tipo de grafite que marcou um momento histórico e cuja evolução aparentemente não foi considerada na classificação de RODRIGUES (2005). De acordo com GITAHY (1999), a partir de meados da década de 1970, começam a surgir no Rio de Janeiro pichações que não tinham um caráter político direto. Frases como "Celacanto provoca maremoto" e "Léfar Mu" tomaram conta da cidade. De acordo com SOUZA (2007) estas frases, que rapidamente se proliferaram pela Zona Sul da cidade, eram ambas pichadas por alunos da Pontifica Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), reconhecidamente freqüentada pela população de jovens de classes sociais mais altas. Um movimento similar ocorria em São Paulo, com as frases "Sou pipou" e "Ah ah beije-me".

"Celacanto provoca maremoto" marcou a memória urbana do Rio de Janeiro e sua criação foi, posteriormente, atribuída ao jornalista carioca Carlos Alberto Teixeira. Em entrevista 14, Carlos Teixeira contou que a frase fora ouvida no seriado de televisão National Kid e que, descontextualizada, lhe soara interessante. A partir de então começou a pichá-la pela Zona Sul da cidade, em especial por Ipanema, Leblon e Copacabana. Primeiro, começou a pichá-la usando giz, depois evoluiu para o uso do

¹⁴ Entrevista citada e parcialmente reproduzida em SOUZA (2007; 24 – 26).

Pilot e, eventualmente, passou a fazê-lo com tinta spray. Carlos conta ter ensinado alguns amigos a reproduzirem a pichação e, em dado momento, havia um grupo de vinte e cinco jovens reproduzindo a frase pelos muros da cidade. Esta, talvez, tenha sido a primeira *crew* de grafiteiros cariocas.

Eventualmente, outros jovens criaram frases e começaram a reproduzi-las pela cidade competindo, por visibilidade, com "*Celacanto provoca maremoto*". O melhor exemplo é o caso do "*Léfar Mu*¹⁵" que, criada por outro estudante da PUC-RJ, convivia no mesmo espaço e consequentemente competia pela visibilidade dos passantes.

GITAHY (1999) afirma que ao passo que o cenário mundial do grafite na década de 1980 ganhava força nas ruas e nas galerias de arte (especialmente em Nova Iorque), no Brasil o contexto era bastante diferente: a então recente abertura política ainda combatia arduamente as pichações, de modo que o grafite pictórico não tinha espaço para se desenvolver. Assim, frases sem sentido evidente como as acima citadas eram as únicas formas de manifestações possíveis.

Talvez em função da relativamente tardia abertura política brasileira, possa-se compreender a lacuna bibliográfica sobre o grafite no Brasil ao longo da década de 1980. Sem documentação bibliográfica, supõe-se que nada, exceto pichações com dizeres políticos e *tags*, eram vistos pela cidade. Cabe, então, o questionamento sobre o que teria ocorrido com o grafite *non-sense* ¹⁶ de meados da década de 1970.

A parte deste capítulo que se segue será composta por uma breve apresentação das diferentes formas de intervenções urbanas, ou *street art*, que serão encontradas nas áreas estudadas da cidade do Rio de Janeiro. Conforme já explicitado anteriormente, as pichações, embora presentes nas áreas estudadas, não são de interesse para esta pesquisa - salvo nos poucos casos em que sua inexistência é determinada pelo fato de o poder público ser veementemente exercido na local.

Cabe ainda ressaltar que as diferentes formas de arte urbana explicitadas a seguir são compreendidas por esta pesquisa como sendo independentes e únicas¹⁷. Torna-se importante mencionar que existem ainda outras formas de intervenções artísticas na cidade como, por exemplo, os chamados S*tickers*. Esta forma de arte urbana não será

¹⁶ A expressão "non-sense" será usada para se referir aos grafites que não têm um sentido claro aparente, como os citados acima.

¹⁵ Segundo Carlos Alberto Teixeira (in: SOUZA; 2007) a frase é uma brincadeira com as letras de "Fumarel".

¹⁷ As ressalvas que existiam em segregar as diferentes formas de arte urbana para compreendê-las como fenômenos únicos e independentes se dissiparam em função da seguinte colocação: "Grafite eu não faço, mas faço stencil, se adiantar posso participar do estudo." Venom, artista urbano, em entrevista dia 26 de Novembro de 2008.

estudada por esta dissertação unicamente por não se encontrar presente nas áreas estudadas. Para maiores informações sobre esta forma de arte urbana ver SOUZA (2007).

1.2.1. *Stencil*

Um dos tipos de arte urbana que pode ser facilmente encontrado no Rio de Janeiro a partir de meados da década de 1990, e sobre o qual não há menção na literatura nacional, é o *stencil*. Embora se trate de uma tendência relativamente recente no Brasil, o *stencil* já foi bastante realizado na Europa e é razoavelmente estudado por pesquisadores deste continente.

O *stencil* tem este nome devido à sua técnica de produção, em que o artista deve, primeiramente, elaborar a obra em um material plástico¹⁸, que será então recortado para criar uma matriz. Esta poderá reproduzir uma mesma imagem quantas vezes for desejado. É um grafite que deve, portanto, planejar-se de antemão.

A técnica de produção de matriz de imagens, que dá origem ao *stencil*, é muito antiga. Segundo MANCO (2002) ela foi utilizada ao longo de toda a história da humanidade, servindo não só de forma decorativa, mas também para usos oficiais. Existem evidências de utilização desta técnica desde a pré-história, passando pela decoração interna de pirâmides egípcias e chegando aos dias de hoje.

Atualmente o *stencil* continua a ter diversos usos práticos. Governos usam palavras escritas em stencil como placas de rua. Da mesma forma, a arte continua a fazer uso desta técnica que vem se diversificando cada vez mais.

1.2.1.1. Stencil Político

Conforme discutido acima, o *stencil* vem sendo usado ao longo de toda a história da humanidade. Entretanto, a partir do século XX, seu uso foi mais intenso, especialmente no que diz respeito às manifestações políticas: os Zapatistas utilizavam a técnica como forma de protesto contra a ditadura de Porfírio Diaz, os Soviéticos usavam o *stencil* para fazer propaganda do regime socialista após a revolução de 1917 e, durante

_

¹⁸ Muitos grafiteiros que utilizam esta técnica dizem que o melhor material para a constituição da matriz é algo que se assemelhe à filmes de Raios-X.

a Segunda Guerra Mundial, os Fascistas a usavam para espalharem pela Itália propagandas com imagens de Mussolini.

O uso político do *stencil* pode ser percebido até hoje espalhado pelas diversas cidades. Seus conteúdos se diversificaram na medida em que se ampliaram as diferentes causas de luta mundial.

Compreende-se, portanto, que o *stencil* político consiste na busca pela expressão própria e pela provocação de pensamentos nos observadores. Imagens como a explicitada pela figura 1.8., bem como frases tais como: "Seja vegetariano" e "Igualdade racial", expressam a essência do *stencil* político. Sobre isto Blek, um dos pioneiros no uso do *stencil* como forma de grafitar a ruas, diz que:

"It was a new kind of language and a dialogue developed between us [os grafiteiros]. This is now one of the main reasons that I work in urban space. I had a presence for thousands of people who I didn't know and would never meet, and yet I had a firm feeling of existing and speaking to them out of the anonymity and isolation of urban surroundings." ¹⁹ In: MANCO (2002; 09).

O stencil político atual se utiliza de palavras e imagens com um claro objetivo de comunicar e transmitir mensagens diretas nos muros da cidade. De um modo geral, carrega em si o poder da comunicação explícita, bem como o discurso do desejo de mudança da sociedade. Suas imagens são, portanto, secundárias, na medida em que se constituem em uma mera ferramenta para expressar o significado de um pensamento. Isto pode ser compreendido em se tomando o exemplo da Figura 1.8, em que a imagem sozinha não tem significado algum, pois é apenas uma cabeça com uma máscara de gás. O que lhe atribui significado neste caso não são palavras, mas a sua localização.

Frases tais quais: "Você é um idiota" e "Quem te disse?", que parecem ter como único objetivo fazer o observador pensar, também começaram a surgir nos muros da cidade.

Figura 1.8. *Stencil* realizado na junção da Rua Jardim Botânico com a Rua Humaitá, onde há o cruzamento com o viaduto de acesso ao Túnel Rebouças, local de grandes congestionamentos e consequente poluição. Foto de autoria própria.

_

[&]quot;Era uma nova forma de linguagem e vi um diálogo surgir entre nós [os grafiteiros]. Esta é atualmente uma das razões pelas quais trabalho em espaços públicos: descobri ter uma presença para milhares de pessoas que não conhecia e que nunca viria a encontrar e, ainda assim, isto me proporcionava uma forte sensação de existência e de comunicação com aquelas pessoas, apesar de estar anônimo e isolado na cidade." In: MANCO (2002; p.09).

1.2.1.2. Stencil Pictórico





Figura 1.9. *Stencil* Pictórico feito por Venom, Ipanema. Fotografías de autoria de Venom.

O *Stencil* e o grafite pictórico, que serão abordados a seguir, têm elementos muito parecidos e serão tratados da mesma forma por esta pesquisa. Cabe ressaltar que é este o segmento da arte urbana, composto pelo *stencil* e pelo grafite "pictórico", que será o alvo central deste estudo.

Uma breve observação deve ser feita a respeito deste tipo de intervenção, na medida em que o *stencil* pictórico parece ter sido uma das formas de transição entre o grafite escrito e as imagens. Dada a existência de pouca bibliografía sobre o tema ao longo da década de 1980, não é possível saber ao certo se foi isto o que ocorreu. O que se sabe, contudo, é que ao longo da década de 1970 em Nova Iorque os grafites se desenvolviam essencialmente em torno dos *tags* e suas elaborações e, embora algumas imagens começassem a surgir em torno das letras, estas eram feitas apenas com a intencionalidade de adorná-las.

Ao que tudo indica, enquanto imagem pura, o grafite parece ter surgido a partir da técnica *stencil*. Segundo MANCO (2002) o *stencil* utilizado para a produção de imagens nos muros das cidades, foi feito pela primeira vez por Blek le Rat na Paris do início da década de 1980. Em entrevista²⁰, o artista diz que buscou o método devido a sua falta de habilidade com as tintas em latas spray.

Portanto, a partir da década de 1980 o *stencil* ganhou proporções mundiais. No Rio de Janeiro, contudo, ele só se evidencia a partir de meados da década de 1990, junto com o grafite do tipo pictórico.

21

²⁰ Entrevista publicada na revista Justapoz - Art and Culture Magazine, edição número 95, publicada em Dezembro de 2008.

1.2.2. O Grafite Pictórico

Dado que o grafite e o *stencil* pictóricos são relativamente recentes no cenário da arte urbana mundial, pouco material bibliográfico foi o encontrado sobre o tema. A maioria das publicações exibe diversos muros grafitados no mundo²¹, tornando evidente o fascínio por este novo tipo de arte, entretanto, evitam dissertar sobre o fenômeno. Portanto, a descrição a seguir já traz em si elementos de análise desta dissertação.

O grafite e o *stencil* pictóricos são os tipos de grafite que têm maior importância para esta pesquisa e foram eles a grande novidade nos muros das cidades do mundo ao longo da década de 1980. No Rio de Janeiro, esta novidade só chegaria em meados da década de 1990, quando novas formas e cores foram introduzidas nos muros. Estas eram possivelmente representativas da nova relação constituída entre a juventude carioca e seu espaço público.

Característico da juventude carioca do final da década de 1990, que não sabia muito contra o que protestar²², surgiram *stencils* com frases contendo um *non-sense* intrigante. Embora não haja referência ao tema, os fatos parecem indicar que o "*Celacanto provoca maremoto*", já mencionado acima, tenha sido a origem do grafite sem sentido político no Rio de Janeiro. É curioso notar que este surgiu na Zona Sul da cidade.

Considera-se que, embora ao longo da década de 1970 tenha existido esta pichação *non-sense* oriunda da classe média carioca, ao longo das décadas seguintes tal fenômeno teria desaparecido. Portanto, frases como: "Você é um idiota" e "Quem te disse?", que têm como simples objetivo fazer o passante pensar em alguma coisa, embora não diga exatamente em que, podem ser consideradas uma retomada do grafite *non-sense*, como aquele criado em meados da década de 1970 - cuja maior expressão foi, sem dúvidas, o "Celacanto provoca maremoto".

Por que retomar um mesmo gênero de grafite (o *non-sense*) vinte anos depois? Isto, evidentemente, não foi um objetivo proposital, nem estes tipos de grafite, embora se manifestem de formas similares, podem ser considerados o mesmo fenômeno.

A geração de jovens da década de 1970 sabia exatamente contra o que lutar: o fim da ditadura militar era um desejo geral e novas formas possíveis de luta precisavam

²¹ Como exemplo de tais publicações: GANZ (2004) e (2006), BANKSY (2006) e SANADA (2007).
²² Um exemplo desta falta de direcionamento da energia do protesto na virada do século era evidence.

²² Um exemplo desta falta de direcionamento da energia do protesto na virada do século era evidenciado na Rua Visconde de Albuquerque, no Leblon, onde em uma reapropriação do tradicional "Abaixo a ditadura"; lia-se "Abaixo as calças".

ser conquistadas. Neste contexto, o grafite surgia como uma possível ferramenta e qualquer coisa que fosse escrita nos muros fazia frente ao rígido controle militar. Já a juventude de meados da década de 1990 (pós-impeachment) não tinha um ideal evidente sobre o que queria politicamente para o país e, talvez por isso, o grafite – a essa altura já uma atividade massificada – tenha rompido com o significado político direto e se voltado para os questionamentos internos dos indivíduos, como os mencionados acima.

A falta de sentido direto não foi a única transformação pela qual passou o grafite carioca em meados da década de 1990. Junto com as frases sem sentido, algumas imagens começaram a surgir pela cidade, fossem elas feitas por meio do stencil, ou não, todas tinham em comum o fato de serem bastante coloridas.

É, no mínimo, uma suposição interessante que a denominada "juventude colorida", que se pintava de verde e amarelo para ir às ruas protestar contra o Collor, uma vez ocorrido o impeachment, tenha se voltado à atividade de espalhar formas e cores nos muros da cidade. Neste caso, pode-se imaginar que o grafite teria representado a tomada por direito do espaço público da cidade por parte de seus jovens: o espaço público não mais representava o presidente ultrapassado, mas sim os jovens coloridos que conseguiram derrubá-lo.

Foi, a partir de então que os muros cariocas começaram a ser tomados por diversas imagens e cores, que evoluíram até os dias de hoje. Para MANCO (2005), o Brasil vive, em 2001, a explosão do grafite equivalente à que ocorrera na Nova Iorque de 1973.

A comparação me parece bastante válida, uma vez que embora existisse grafite no Brasil desde meados do século XX, foi a partir de 1990 que os grafiteiros começaram a desenvolver um estilo e um movimento de grafite próprio ao Brasil:

"É tudo muito novo ainda. A pichação no Rio é antiga, é da época da ditadura, mas o grafite — estamos em 2009 — é desde 1995. Tem doze anos essa linguagem, treze anos, essa linguagem das letras, sabe? [Alice: Mas tem algum marco oficial de quando o grafite no Rio começou?] Ah, tem um marco inicial que foi uma galera que veio de São Gonçalo aqui pro Rio pintar, que era o Eco, o Ema (o Fábio Ema que hoje é o programador visual do Rapa hoje em dia) e eles são meio que os pioneiros. Eles eram de São Gonçalo e eles vieram pro Rio e eles fizeram os primeiros grafites na Zona Portuária ali. Não sei porque, não me pergunte o porquê, São Gonçalo é o pioneiro no grafite no estado do Rio de Janeiro." Grafiteiro Ment, em entrevista a autora e a Carolina Rezende, em 22 de Janeiro de 2009.

O movimento do grafite pictórico, independente do Hip Hop, é um fenômeno crescente em todo o mundo. Entretanto, ele se desenvolve em cada lugar com características próprias de estilo, tema e cores. Não é a toa que começa a haver um intenso e acalorado debate sobre a qualificação do grafite como arte. A diversificação do grafite pictórico mundial é um tema de grande interesse para esta dissertação, na medida em que, ao que parece, a relação estabelecida entre o grafite e o espaço público vem se alterando significativamente em função de sua qualidade – e do fato de ser ou não considerado como arte.

Atualmente, no Rio de Janeiro, o discurso dos produtores do grafite pictórico é aquele vinculado à busca pela melhoria e pelo embelezamento do espaço público e, neste sentido, eles se opõem radicalmente ao discurso do tag^{23} . O grafite pictórico é exemplificado nas figuras 1.10. e 1.11. Como se pode observar, as imagens criadas são organizadas e têm traços firmes e limpos.

As imagens do grafite pictórico contêm, por vezes, personagens criadas a partir da imaginação dos artistas. Tais personagens compõem cenas diferentes, espalhadas pela cidade, como o evidenciado pelas figuras 1.12 e 1.13. O Rio de Janeiro é, atualmente, habitado por diversas personagens, de diferentes autorias. A boneca Nina, que pode ser observada nas figuras 1.12 e 1.13, é de autoria dos membros da Flesh Beck *Crew*.

A Flesh Beck Crew se formou enquanto seus membros estudavam juntos na Faculdade de Desenho Industrial da Faculdade da Cidade, localizada no Humaitá. Eles afirmam ter sido um dos pioneiros na produção de grafites pictóricos no Rio de Janeiro²⁴ e, de acordo com informações divulgadas em seu site²⁵, seus membros começaram a atuar em conjunto nas ruas da cidade em 1999.

Por meio da aceitação e admiração que o grafite pictórico vem recebendo da população, que se mostra geralmente mais aberta a este tipo de grafite, esta forma de arte urbana vem, aos poucos, perdendo uma de suas principais características: o anonimato.

_

²³ Do discurso do *tag*, como já visto acima seria àquele da provação do indivíduo na sociedade.

²⁴ Entre os grafiteiros entrevistados parece haver mais aceitação de que o marco do início do grafite teria sido 1995, como grupo de São Gonçalo. Os grafiteiros Ment e Siri, ambos em entrevista à autora, defendem fortemente essa versão.

²⁵ Fonte das informações: www.fleshbeck.com.br.



Fonte da Saudade. Foto de autoria própria.

Figura 1.10. Grafite realizado no muro da Figura 1.11. Grafite realizado na Praça Escola Estadual Pedro Ernesto, localizada na Henrique Brito Cunha, sob o viaduto de acesso ao Túnel Rebouças. Foto de autoria própria.





Figura 1.12. A boneca Nina, da Flesh Beck Figura 1.13. A bonequinha Nina, da Flesh Beck Crew. Praia de Ipanema. Foto de autoria Crew. Jardim Botânico. Foto de autoria própria. própria.

No Rio de Janeiro a maioria dos grafites pictóricos realizados é assinada pelo apelido do artista que o produziu, bem como pelo nome da Crew à qual ele pertence. Evidentemente, o fato de os grafiteiros serem conhecidos na mídia não apenas por seus apelidos só é possível devido ao tipo de controle exercido pelo Estado sobre o espaço público. Portanto, não é possível afirmar ao certo que isto esteja ocorrendo em outros lugares do Brasil e isto, certamente, não se dá desta maneira em outros lugares do mundo.

Para exemplificar tal fato, pode-se pensar no caso do artista grafiteiro Banksy, um inglês reconhecido mundialmente por suas habilidades artísticas. Como muitos que têm envolvimento com o grafite, ele não divulga seu nome verdadeiro. Mesmo seus livros são publicados usando seu *tag*, seu pseudônimo. Seu rosto também não é mostrado na mídia. Embora seu trabalho seja de qualidade inquestionável, Banksy está sempre agindo à margem da lei britânica e, por isso, precisa ser cauteloso. Recentemente, a prefeitura de Londres pintou de branco um muro onde havia um mural de Banksy, avaliado em quinhentos mil dólares. Apesar do alto valor da obra, e da aprovação do proprietário, a prefeitura de Londres - responsável pelo controle do espaço público da cidade - não permitiu que houvesse um muro fora dos padrões por ela estabelecido²⁶.

No Rio de Janeiro, embora o grafite ainda seja visto essencialmente como uma atividade ilegal, os grafiteiros que realizam trabalhos pictóricos vêm contando cada vez mais com o apoio da mídia e de grande parte da população. Segundo o grafiteiro Ment²⁷:

"Todo mundo quer vim pintar no Rio, os gringos, porque aqui é o paraíso do grafite. Cê pode fazer grafite de dia, pára uma viatura policial o cara fala: 'Cê tem permissão pra fazer isso ai?'. Ai cê fala: 'Ah, eu tenho foi o seu João ali da padaria', só que não foi nada! O cara diz: 'Ah, maneiro, isso é maneiro, isso é bom! Grafite é maneiro, pichação é errado."

Um bom exemplo desta escalada da ilegalidade para a fama midiática é o já mencionado grupo Flesh Beck. Os membros desta *crew* começaram a mostrar suas capacidades artísticas grafitando a cidade e, atualmente, têm uma marca de roupas e acessórios. Neste caso, pode-se pensar que o grafite atuou como divulgação do trabalho artístico daqueles jovens. Pode-se considerar ainda que o fato de o Flesh Beck continuar a grafitar os muros da cidade inaugura uma nova forma de grafite na medida em que este, pela primeira vez, estaria agindo também como propaganda direta de uma marca comercial criada por grafiteiros.

-

²⁶ Reportagem publicada no jornal O Globo, em 22/04/2007.

²⁷ Em entrevista a autora e a Carolina Rezende, em 22 de Janeiro de 2009.

Cabe notar que como os grafites pictóricos exigem locais privilegiados em termos de visibilidade eles podem, portanto, serem eficazmente realizados como propagandas²⁸. O que de certa forma desvirtuaria a própria busca pela fama anônima do grafite.

O que parece permitir que alguns grafiteiros estejam se tornando conhecidos e começando uma vida economicamente ativa no mercado de design é o fato de o espaço público não ser controlado de forma rígida pelas autoridades que dele estariam encarregadas. Considera-se, portanto, que o grafite pictórico, que começou a ser realizado a partir de um simples desejo juvenil de exibir figuras nas ruas da cidade, é hoje realizado não exclusivamente, mas também com o objetivo de visibilidade daqueles que interessam, ou seja: muitos dos grafites pictóricos realizados na cidade são hoje assinados por grupos e grafiteiros que se tornaram famosos dentro de seu contexto e que, a partir daí, ganharam o mercado formal da economia²⁹.

Assim, pode-se pensar que a presença e a desenvoltura do grafite e do stencil pictórico crescem na medida em que os artistas se desenvolvem e mais jovens são atraídos para este meio. Simultaneamente, cresce a curiosidade dos observadores e, a partir deste contato, começa a criar-se um mercado de trabalho para os melhores grafiteiros. Desta forma, torna-se evidente que o Brasil e o Rio de Janeiro sejam de fato lugares de grandes possibilidades — devido ao pequeno controle público exercido na cidade — para os artistas que surgem na ilegalidade.

É importante mencionar que, atualmente, este é o tipo de grafite que vem sendo encaminhado às galerias de arte. Inúmeras exposições dos trabalhos dos grafiteiros estão sendo realizadas em galerias de todo o mundo. Na grande maioria destas ocasiões, os grafites estão sendo expostos dentro das galerias de arte o que, segundo os grafiteiros, lhes dá uma oportunidade de fazer um trabalho diferente. O grafite, nestas condições ideais, é realizado tendo uma superfície lisa e branca como tela e com iluminação especial. Ver o grafite fora de seu contexto urbano é interessante, sobretudo, para se questionar sobre sua essência.

De um modo geral, a condição de publicidade do grafite se mantém, mesmo quando exposto em galerias. Um excelente exemplo disto foi a exposição Fabulosas

encomendado, que anuncia a existencia e indica o local.

29 Grafiteiros que, por este meio, ganham o mercado formal da economia já são comuns em todo o

mundo. Para maiores informações sobre o tema ver SCHLEE (2005).

_

²⁸ Um bom exemplo de propaganda com grafite foi realizado pelo Zazá Bistrô, em Ipanema. Voltado para a Rua Joana Angélica, o muro do restaurante na Rua Prudente de Morais tem um enorme grafite encomendado, que anuncia a existência e indica o local.

Desordens, realizada no Centro Cultural da Caixa Econômica Federal, de março a abril de 2007. Em visita à exposição procurei saber sobre a possível compra de um catálogo. Foi-me informado, então, que o mesmo não existia. Contudo, Representantes da galeria me informaram que o mesmo não exista, porém que o público estava autorizado a fotografar livremente.

A Tate Modern – galeria de arte londrina - tomou a iniciativa de realizar a exposição Street Art³⁰, na qual pela primeira vez, os grafites foram expostos do lado de fora da galeria. Mais uma vez, pode-se perceber que há o reconhecimento do grafite enquanto arte urbana e, neste sentido, ele é levado ao *lugar* das artes. Percebe-se, contudo, que neste caso foi respeitada a dimensão verdadeiramente pública deste tipo de arte.



Figura 1.14. Exposição Street Art, na Tate Modern, Londres. Fonte da imagem: www.tate.org.uk, site visitado em 14/07/2008.

 $^{\rm 30}$ A exposição "Street Art" ocorreu de maio a agosto de 2008.

_

2º Capítulo

O Grafite e o Lugar Público

2.1. O Espaço público

O lugar do grafite é, por excelência, o espaço público: quem escreve ou desenha algo nos muros da cidade tem o nítido objetivo de se fazer ver, de dar voz aos seus pensamentos e sentimentos, de comunicá-los aos outros.

De acordo com GOMES (2002), a democracia é um regime político que pretende estabelecer um valor isonômico entre as pessoas, tendo por objetivo a igualdade e a liberdade. O espaço público é, assim, o lugar de co-presença dos indivíduos. É nele que se estabelece a vida pública das sociedades e é nele que ocorrem os discursos políticos. Segundo Habermas:

"A transmutação do indivíduo em público ocorre pelo princípio da publicidade, capacidade de apresentar sua razão em público sem obstáculos, confronta-la à opinião pública e instituir um debate. Para que isso ocorra, esse diálogo deve ser veiculado por meio de uma linguagem comum, uma língua pública, que é parte de uma cultura pública." (Apud: GOMES, 2002; 160).

Conforme será discutido mais adiante, cabe considerar se o grafite deve ser interpretado como uma forma de comunicação pública. Esta discussão se faz fundamental na medida em que, se tal forma de comunicação era antes escrita em símbolos praticamente indecifráveis para a grande maioria das pessoas, ela hoje se diversifica e atinge parcelas cada vez maiores da população urbana.

Cabe ainda considerar os espaços onde estão sendo produzidos os grafites de significado evidente e os espaços onde são produzidos os grafites de significados restritos às parcelas específicas da população.

Um exemplo comparável de linguagem cultural pertencente a parcelas da população urbana do Rio de Janeiro é a chamada "língua do Te-te-ca". Trata-se de uma linguagem que consiste em inverter as sílabas das palavras, pronunciando-as de trás para frente. Neste caso, a origem da língua do Te-te-ca é atribuída a jovens moradores do bairro do Catete. Esta linguagem urbana, bastante difundida entre os adolescentes cariocas ao longo da década de 1990, era pública, porém restrita àqueles que conheciam suas regras e práticas. O mesmo tipo de restrição à publicidade pode ser pensado em

relação a tipos específicos de grafites. Cabe, contudo, ressaltar que ainda que pela exclusão da compreensão, tais linguagens comunicam algo aos membros externos de tais comunidades – ainda que seja meramente o seu não pertencimento.

Espaços públicos são, portanto, aqueles onde convivem e se comunicam os diferentes grupos sociais, caracterizando-se, sobretudo, como espaços de conflitos e de negociações.

Para que seja possível realizar uma comunicação visual, como é o caso do grafite, as características de acessibilidade e visibilidade fornecidas pelo espaço público urbano são fatores fundamentais. Tendo como objetivo comunicar algo a alguém, a interação com o outro se impõe como uma característica sem a qual o grafite não teria propósito em existir.

Em uma sociedade democrática, a lei serve para regulamentar as ações dos indivíduos, assegurando-lhes igualdade e liberdade; estabelecendo seus direitos e obrigações. A lei busca, portanto, regulamentar a existência comum nos espaços públicos, enquanto assegura o direito à propriedade privada.

O grafite encontra-se constantemente à margem da lei e, em função disto, é muitas vezes descrito como um ataque violento ao outro, pois, na medida em que transgride as normas do espaço, inevitavelmente agride alguns de seus freqüentadores. De acordo com Nathan Glazer:

"'[the commuter] is assaulted continuously, not only by the evidence that every subway car has been vandalised, but by the inescapable knowledge that the environment he must endure for an hour or more a day is uncontrolled and uncontrollable, and that anyone can invade it to do whatever damage and mischief the mind suggests."³¹ Apud: CRESSWELL, (1996; 42).

Pelo discurso do autor, torna-se evidente que o próprio uso do espaço está em jogo, na medida em que a norma do espaço dita que ele deve ser utilizado para viajar – afinal, o Metrô é um meio de transporte.

A disputa pelo uso do espaço pode ser percebida facilmente opondo discurso de Glazer ao do grafiteiro britânico Banksy:

30

³¹"Nathan Glazer escreveu: '[o usuário] é agredido continuamente, não apenas pela evidência de que todos os vagões do Metrô sofreram vandalismos, mas pelo conhecimento inquestionável de que o ambiente em que deve permanecer por mais de uma hora por dia não é protegido,e que de fato, tal ambiente é incontrolável e qualquer um pode invadi-lo e causar-lhe o dano que bem entender". Apud: CRESSWELL, (1996; p.42)

"They say graffiti frightens people and is symbolic of the decline in society, but graffiti is only dangerous in the mind of tree types of people; politicians, advertising executives and graffiti writers. The people who truly deface our neighborhoods are the companies that scrawl giant slogans across buildings and buses (...). They expect to be able to shout their messages in you face from every available surface but you are never allowed to answer back. Well, they started the fight and the wall is the weapon of choice to hit them back." BANKSY (2006; 08).

Por meio deste conflito de visões, torna-se evidente que o espaço público urbano é constantemente disputado por diversos grupos sociais, cujas visões são bastante distintas. O espaço público também é, portanto, aquele que serve de arena para os embates entre os diferentes discursos.

Para que o convívio entre grupos sociais distintos seja possível, duas das características essenciais ao espaço público são a acessibilidade e a visibilidade. As duas atuam no sentido de permitir o convívio e a comunicação entre eles. O grafite pode, neste sentido, ser pensado como um agente de comunicação.

A acessibilidade e a visibilidade são elementos fundamentais para a existência da cultura urbana do grafite, cujo objetivo é não só a comunicação, mas, como já dito, a fama. Cabe lembrar que, devido à ilegalidade do grafite, a fama é muitas vezes buscada dentro de um caráter anônimo. Quanto mais fraco for o controle exercido por parte do Estado sobre o espaço público, mais os grafiteiros poderão se tornar conhecidos fora de sua própria comunidade.

É, portanto, o fraco controle exercido sobre o espaço público mencionado acima que permite que os grafiteiros comecem a se tornar famosos na mídia e acabem sendo incorporados à economia formal da cidade, transcendendo suas atividades ilegais como grafiteiros. Assim, o grafite vem se mostrando um caminho inesperado de inserção destes jovens à elite econômica e artística do país.

meu ver, elas começaram a briga e o muro é a arma escolhida para devolver a agressão." BANKSY

(2006; p.08).

³² "Diz-se que o grafite amedronta as pessoas e é um símbolo da decadência da sociedade. Mas o grafite só representa perigo na mente de três tipos de pessoas: políticos, executivos de propaganda e marketing; e grafiteiros. As pessoas que realmente deformam nossas vizinhanças são as grandes companhias, que penduram slogans enormes em prédios, outdoors e ônibus. (...) A partir de qualquer superfície possível, elas esperam poder gritar suas propagandas em sua cara sem que você possa jamais respondê-las. A

2.2. O Lugar do Grafite Carioca

Para entender o fenômeno do grafite no mundo e, no Rio de Janeiro, o conceito geográfico de *lugar* é de primordial importância. Para CRESSWELL (1996), o lugar é mais do que uma mera referência espacial, na medida em que é associado a um determinado tipo de comportamento socialmente entendido como apropriado e adequado àquele espaço. Desta forma o autor defende a idéia de que coisas, comportamentos e indivíduos pertencem socialmente a um lugar e não a outros. O lugar seria, então, constituído pela combinação de uma ação ocorrida no espaço e sua posição na estrutura sociocultural.

Portanto, o lugar é um espaço sociocultural que demanda padrões específicos de atitudes. Isto é evidente para todos quando se deparam com comportamentos que estejam fora das normas preestabelecidas que, conseqüentemente, transgridem as expectativas. A pichação é um ótimo exemplo de um comportamento que transgride as normas espaciais do lugar, afinal de contas, os muros foram feitos, em sua maioria, para proteger a propriedade privada e manter a ordem na cidade. A transgressão das normas espaciais do lugar é evidente, na medida em que incomoda os outros usuários daquele espaço. Segundo CRESSWELL (1996, 10):

"One way to illustrate the relation between place and behaviour is to look at those behaviours that are judged as inappropriate in a particular location – literally as actions out of place. It is when such actions occur, I argue, that the everyday, common-sense relationships between place and behaviour becomes obvious and underlined. The labelling of actions as inappropriate in the context of a particular place serves as evidence for the always existing normative geography. In other words, transgressive acts prompt reactions that reveal that which was previously considered natural and common-sense. The moment of transgression marks the shift from the unspoken unquestioned power of place over taken–for–granted behaviour to an official orthodoxy concerning what is proper as opposed to what is not proper – that which is in place to that which is out of place." 33

.

^{33 &}quot;Uma forma de ilustrar a relação entre lugar e comportamento é olhar para os comportamentos que são julgados inapropriados à determinado local — eles são vistos literalmente como ações deslocadas. Acredito que é quando tais ações ocorrem que as relações quotidianas entre lugar e comportamento são evidenciadas. Rotular ações como sendo inapropriadas ao contexto de determinados lugares nos serve como prova da existência constante de uma geografia normativa. Em outras palavras: atos transgressivos causam reações que colocam em evidência o que era antes considerado como senso comum. O momento da transgressão marca a mudança do poder espacial mudo e inquestionável (entendido como um comportamento natural) para uma visão rígida e oficial sobre o que é apropriado (definido em oposição ao inapropriado). Definindo assim aquilo, ou o comportamento, que está em seu lugar em oposição ao que está fora de lugar." CRESSWELL (1996; p.10)

O autor defende, portanto, que o espaço e lugar são utilizados de forma a estruturar uma paisagem e criar uma geografía normativa, uma vez que eles transmitem as idéias do que foi definido pelos homens como sendo o comportamento justo e adequado à aquele lugar. O lugar estrutura, assim, um mundo normativo diversificado e, por vezes, multifuncional.

Cabe ressaltar ainda que, de acordo com CRESSWELL (1996), diferentes grupos culturais têm geografias normativas diferentes e, quando convivem em um mesmo espaço (como, por exemplo, em uma grande metrópole), a geografia normativa será, na maioria das vezes, estabelecida pelo grupo de maior poder. Evidentemente, os grafiteiros têm uma geografia normativa diferente daquela do Estado e, embora essas geografias se enfrentem no espaço público, o Estado (compreendido como uma entidade de associação de indivíduos) é quem impõe sua norma.

Como já foi discutido no primeiro capitulo, cabe mencionar que diferentes Estados exercem diferentes controles sobre seu espaço público. No Rio de Janeiro, o fraco controle exercido sobre o espaço público da cidade é, certamente, um dos fatores que permitem a intensa proliferação dos grafites.

Um exemplo da importância da constatação de diferentes geografias normativas foi o momento vivido pelo grafite em Nova Iorque, no início da década de 1970. Naquele contexto, o grafite encontrava-se em meio a uma enorme batalha política, na qual o poder público investia dinheiro e pessoal para combatê-lo. Com a guerra declarada pela prefeitura ao grafite, cresceram as organizações de grafiteiros, tais como a UGA - United Grafite Artists, que buscavam fazer um trabalho inserindo o grafite na geografia normativa do Estado.

Segundo CRESSWELL (1996), a UGA se organizava de forma a realizar grafites em muros cobertos de papéis e também realizava performances teatrais. Logo a organização conseguiu um Atelier em Manhattan e se organizou de forma a fazer exposições no SoHo, nas quais quadros eram vendidos por mais de mil dólares. A imprensa fazia boas críticas e o grafite era aceito com uma nova forma de arte primitiva. Neste momento, muitos artistas grafiteiros foram expor em galerias³⁴.

Naquele momento, portanto, as respostas ao grafite eram as mais diversas. Enquanto ocorria a aceitação de parte de sua produção como arte inserida na comunidade artística do SoHo, o Estado, a mídia e a opinião pública colocavam o

-

³⁴ Dentre os quais, segundo GITAHY (1999) estavam muitos artistas hoje renomados neste meio, tais quais: Keith Haring, Jean Michel Basquiat e Jenny Holzer.

restante de sua produção como algo desviante e degradante e que, consequentemente, deveria ser combatido. Para CRESSWELL (1996), cada uma destas respostas ao grafite revela o poder do lugar na construção da normalidade e do desvio comportamental.

Por um lado, a arte incorpora o grafite e o tira dos espaços públicos, levando-o para dentro das galerias, que nada mais são do que lugares apropriados para que se exiba a produção de arte. Dentro das galerias, o grafite é resignificado e, como arte, como movimento estético, ele é validado e vendido a preços elevados.

Por outro lado, ao longo de toda a década de 1970, o grafite é referenciado como lixo, poluição, como uma forma de violência e como produto da loucura, do gueto e do bárbaro. Neste sentido, o grafite era muitas vezes entendido apenas como uma compulsão de espalhar sujeira pela cidade. O medo da desordem dominar a paisagem urbana aparecia na mídia, no discurso dos eleitores e do próprio Estado. Ao se considerar o 'espalhar sujeira' como uma ação espacial deslocada e inapropriada para a cidade, pode-se entender que tal comportamento 'fora de lugar' demandaria uma reação espacial para que o comportamento desviante fosse corrigido. Uma possibilidade é colocar o agressor 'em seu devido lugar', fora de circulação do espaço público, restringindo sua liberdade.

Considerando tudo o que foi visto acima, pode-se opor os significados atribuídos aos grafites produzidos nas ruas do Bronx com aqueles produzidos nas galerias do SoHo. Assim, compreende-se que os grafites que surgem em diferentes lugares da cidade são tidos como de naturezas distintas e, conseqüentemente, sua aceitação por parte da população se dará de formas diferenciadas.

É ao destoar ou romper com o significado preexistente do lugar que a transgressão da norma espacial preestabelecida cria possibilidades de ruptura ou transformação do significado daquele lugar. É justamente por isso que as instituições que definem as geografías normativas e, conseqüentemente, detêm o poder político, são tão sensíveis às alterações das geografías heréticas³⁵.

As reações às pichações e aos grafites mostram o gritante papel da geografia normativa, que é a determinante do comportamento apropriado. Quando fora das galerias, o grafite está ligado ao sujo, ao animalesco, ao não civilizado e ao profano e, tais condições não podem, por definição, estarem associadas ao espaço público - à polis urbana.

³⁵ CRESSWELL (1999) usa a palavra herética como uma forma de definir as normas geográficas estabelecidas pelas subculturas e que, portanto, não são as dominantes.

Segundo CRESSWELL (1996), o grafite só poderia ser arte quando feito dentro das galerias: sua condição existencial está ligada ao seu lugar. Entretanto, o que se vê no Rio de janeiro – e no mundo – é que o grafite pictórico vem sendo, cada vez mais, aceito como arte. A partir disto, compreende-se que a condição de arte do grafite não depende apenas do lugar onde este é feito, mas também de sua forma, dos agentes que o produzem e do seu sentido para a população freqüentadora daquele lugar.

2.3. O Lugar da Arte Urbana

De acordo com as idéias de CRESSWELL (1996) já vistas acima, o lugar é evidenciado por meio de uma relação comportamental estabelecida entre a população e o espaço. Para BERDOULAY (1989) o comportamento esperado está calcado no tipo de apropriação simbólica que estaria ocorrendo para a população local a partir do espaço. O lugar seria, então, uma junção dos elementos materiais e simbólicos.

A visão de BERDOULAY (1989) vem complementar a importância do conceito de *lugar* para o estudo aqui realizado, na medida em que indica uma ligação emocional entre o indivíduo e o lugar. Os sentimentos seriam, para o autor, utilizados como uma forma de explicar as ligações entre o homem e seu ambiente. Entretanto, sentimentos não são mensuráveis. Assim, tempo e esforço são considerados como elementos chaves colocados na construção da relação entre os homens e seu ambiente e, podem ser considerados representativos da relação sentimental estabelecida.

Visto que o lugar sobre o qual o grafite é realizado é um espaço público, é necessário pensar uma junção dos conceitos de forma a compreender o grafite como expressão de uma relação simbólica do indivíduo – e da população com um todo – para com um lugar público.

A importância da afirmação de BERDOULAY (1989) de que o lugar não é necessariamente uma área e pode, por vezes, ser melhor compreendido como uma rede de significados que se desdobra sobre o espaço; em muito ajuda a compreender que deve existir, portanto, uma rede de lugares constituída sobre o espaço público. Tal rede de significação estaria compondo os diferentes lugares públicos.

Assim, compreende-se que o significado estabelece o elo do indivíduo com aquele espaço, transformando-o em lugar. Os atores sociais estariam, assim, amarrados a uma mesma estrutura interna de significação. Tal estrutura é constituída pelos indivíduos mas, também, pelas características físicas do lugar, desta forma compreende-

se que o próprio lugar tem a capacidade de se transformar e de produzir novos significados.

Ao estudar o lugar, tentar-se-á delinear seus possíveis significados. Para isto, será preciso estar atento ao arranjo dos elementos que o compõem e prestar atenção à sua capacidade autônoma de gerar significado. Como visto o lugar é constituído por meio de um processo narrativo no qual pessoas, objetos e mensagens interagem. Esta narrativa estará mais próxima da realidade, quanto mais o discurso do analista sobre determinado lugar for compatível com o de outros membors da comunidade frequentadora daquele espaço.

Esta dissertação buscará compreender o ator social (no caso o grafiteiro) como ser ativo que responde simultaneamente a diferentes lógicas autônomas de ação: (1) a lógica de integração, buscando se inserir e pertencer a grupos; (2) a lógica de mercado, econômica e; (3) a lógica de subjetivação própria ao sujeito (BERDOULAY, 1989).

Na medida em que se constituem mutuamente, sujeito e lugar podem ser compreendidos como inseparáveis. O lugar não é externo ao indivíduo, mas faz parte dele, o ser humano não pode existir independente do espaço significado, ou seja, independente de um lugar. O lugar constitui, assim, a mediação entre o sujeito e o ambiente que o cerca (quando um se altera, o outro necessariamente também mudará). Assim, compreende-se que ele é composto pelo espaço público concreto e pelas pessoas que o frequentam e lhe atribuem significado.

A arte urbana entra nesta equação como sendo uma comunicação possível entre os diferentes frequentadores do espaço, que lhe atribuem seus próprios significados. O que aqui se propõe é compreender o grafite como uma comunicação cuja existência estabelece valores e dizeres comuns aos diferentes frequentadores daquele espaço público. Neste sentido, a arte urbana será pensada como uma manifestação dos valores comuns atribuídos aos espaços públicos. Ela será, assim, geratriz de um lugar urbano comum, existente tanto para os produtores da arte quanto para seus observadores.

Os conceitos que pautarão a análise realizada por esta dissertação são, portanto, os de espaço público (GOMES, 2002), e lugar (CRESSWELL, 1996; BERDOULAY, 1989). Os grafites cariocas serão tratados como sendo representativos de *lugares públicos*.

2.4. Metodologia de Trabalho

A partir de março de 2007, quando teve início o desenvolvimento desta pesquisa, começaram a ser registrados, por meio de fotografias digitais, os grafites presentes em diversas partes da cidade do Rio de Janeiro. Uma análise preliminar destas imagens permitiu a escolha de possíveis eixos de análise a serem estudados.

A escolha final dos trechos a serem estudados mais profundamente se deu a partir do fato de seus significados simbólicos para a cidade serem tão diversos e, contudo, exibirem uma intensa produção de grafites, especialmente daqueles do tipo pictórico. Os locais escolhidos para serem estudados por esta dissertação foram estabelecidos ao redor da Rua Jardim Botânico, na Zona Sul; e ao redor das Avenidas Presidente Vargas e Francisco Bicalho, no Centro da Cidade. Os trechos estudados podem ser claramente percebidos no Mapa 2.1, na página a seguir. É possível perceber pela representação dos muros estudados (demarcados em vermelho no Mapa 2.1), que as áreas possuem longa, porém semelhante extensão.

É importante mencionar que ambos os trechos estudados por esta dissertação são abrangidos pelo espaço de vivência pessoal da pesquisadora, de modo que as atualizações das imagens foram sendo feitas na medida em que novos grafites eram percebidos nos muros da cidade. Todas as imagens fotográficas exibidas ao longo desta dissertação são de autoria própria e foram feitas entre Março de 2007 e Janeiro de 2009.

O registro fotográfico se provou um instrumento extremamente necessário devido ao caráter dinâmico do grafite. Este, por estar exposto às condições naturais bem como às ações dos grafiteiros, está em constante transformação e a fotografia, ao longo destes dois anos de pesquisa, nos permitiu a construção de um acervo de imagens que, atualmente, encontram-se sobrepostas umas às outras nos muros da cidade. Assim, este registro fotográfico permitirá que seja feita, também, uma análise sobre a evolução temporal do grafite nos diferentes trechos analisados.



Mapa 2.1.: Mapa de parte da cidade do Rio de Janeiro, com as áreas estudas destacadas em vermelho. Observação: Mapa de autoria própria, feito com o programa Google Earth, em 08/01/2009.

Como dito anteriormente, este trabalho não pretende se aprofundar no que diz respeito à presença das pichações, ou *tags*, que se encontram espalhadas por toda a cidade muito embora estas, inevitavelmente, apareçam com razoável intensidade nas imagens registradas. Para os fins desejados aceita-se a interpretação, ainda que um tanto supérflua, de MACDONALD (2001), que sugere que este tipo de grafite tem como objetivo final a aprovação do indivíduo em sua sociedade. Neste sentido, as pichações seriam realizadas em todos os lugares como elemento transgressor. Em uma breve análise espacial, os pichadores são considerados melhores por seus pares à medida em que sua 'assinatura' apareça no maior número de lugares possíveis e em locais de difícil acesso, ou seja: quanto mais distante do observador e mais freqüente, maior a legitimidade e a importância daquela 'marca'.

Pode-se pensar que esta lógica geográfica se inverte completamente quando se considera o caso do grafite e do o *stencil* pictórico. Neste caso o que legitima a presença destes tipos de grafite é a proximidade do observador que irá julgar a qualidade da obra dos artistas seguindo diferentes critérios, dentre os quais o lugar certamente terá uma posição relevante. De um modo geral, pode-se imaginar que os grafites de maior aceitação popular serão aqueles que reforçarão os significados pré-existentes (e não a re-significação) dos lugares aonde são exibidos.

Em termos metodológicos, o problema de como analisar cientificamente uma relação essencialmente afetiva e subjetiva entre a população e o espaço público se colocou logo de início. Neste sentido a visão de BERDOULAY (1989), exposta neste Capítulo, veio a complementar a importância do conceito de *lugar* para o estudo realizado, uma vez que tal conceito, conforme trabalhado pelo pesquisador, reconheceu a existência de uma ligação emocional entre o indivíduo e o lugar.

Os sentimentos seriam, para BERDOULAY (1989), utilizados como uma forma de explicar as ligações entre o homem e seu ambiente, o indivíduo e seu lugar, a população e seu espaço/ lugar público. Entretanto, como sentimentos não são mensuráveis, tempo e esforço seriam considerados como elementos-chave colocados na construção da relação entre os homens e seus ambientes. E, segundo o autor, tais elementos podem ser considerados representativos da relação sentimental estabelecida. Esta dissertação compreende o grafite como uma importante manifestação da arte urbana e, desta forma, ele se constitui um elemento representativo do esforço e do tempo incluídos na relação dos homens para com seus espaços.

Metodologicamente importante para este estudo é o fato de BERDOULAY (1989) ressaltar, ainda, que o lugar não é necessariamente uma área contínua podendo, muitas vezes, ser mais bem compreendido como uma rede de significados que se desdobra sobre o espaço. Desta forma, espalhados pelo espaço público da cidade, poderão ser encontrados lugares descontínuos com significados similares.

Entendendo que os significados dos lugares não respeitam os limites administrativos adotados pelo poder público, ao invés de se trabalhar com bairros ou regiões administrativas, como já dito acima, optou-se por desenvolver este trabalho tendo como elementos de análise trechos de importantes eixos logísticos de transporte da cidade.

Supõe-se que os indivíduos dedicarão tempo e esforço diversificados para a construção e utilização de diferentes espaços públicos. Desta forma, diferentes relações serão estabelecidas entre os lugares públicos e suas populações. São justamente estas diferentes relações estabelecidas que, acredita-se, estão explícitas no grafite e na arte urbana como um todo, e este é principal elemento que faz deste um estudo tão rico.

Os grafites são compreendidos por esta pesquisa como elementos representativos do tempo e do esforço dedicados à relação dos indivíduos com o lugar público. Para que isto possa ser mais bem explicado, em cada um dos capítulos subsequentes será feita uma breve caracterização da área estudada, explicitando quais os muros analisados e o significado geral daquele lugar para a cidade como um todo. A caracterização das áreas de estudo, feitas no início de seus respectivos capítulos, almeja também o esclarecimento do significado geral dos lugares urbanos estudados para aqueles leitores que, por ventura, não conheçam a cidade do Rio de Janeiro.

Os dados serão expostos na forma de imagens fotográficas. Ao começar a redação deste trabalho, não havia me dado conta de quantas imagens seriam necessárias para a expressão de minha idéia central: as imagens constituem o material de análise qualitativo desta dissertação.

Ao começar o processo de análise das imagens me deparei com o problema da metodologia de análise. Que elementos usar de forma a viabilizar uma análise quantitativa? Como quantificar muros? Como estabelecer limites, nem sempre evidentes, entre grafites de diferentes autorias? Questões como estas inviabilizaram a realização de uma análise quantitativa propriamente dita.

Portanto, para tentar confirmar minha teoria busquei retratar nos mínimos detalhes os muros estudados e, a partir dos detalhes, nasceu a metodologia de análise

proposta. O quinto capítulo desta dissertação fará uma análise comparativa das diferentes qualidades dos grafites presentes nos diferentes eixos estudados. Tomando certas figuras arquetípicas como referência, acredita-se que será possível notar a diferença entre eles.

Desta forma, nos capítulos que se seguem estarão contidas as imagens que, juntas, compõem o retrato momentâneo do grafite carioca realizado pela autora entre os anos de 2007 e 2009.

Com relação às imagens é importante ressaltar ainda que os estudos de caso encontram-se dispostos em uma ordem pré-determinada: em ambos os casos buscou-se reconstruir as imagens da forma como elas estão dispostas ao longo de meu trajeto pessoal, repetido inúmeras vezes na minha vivência da cidade. Tais ordens serão explicitadas em seus respectivos capítulos e em muito ajudarão na compreensão das lógicas geográficas de distribuição dos grafites.

Partindo dos dados fotográficos será feita uma análise do conteúdo gráfico das imagens, considerando-se para tal: (1) o traço, (2) as cores, e (3) o tema da imagem. A partir destes elementos será feita, então, uma análise do tempo e do esforço imbuídos naquela obra e os grafites serão analisados como sendo – ou não – representativos da relação da população com a significação daqueles lugares.

Analisando as características morfológicas do espaço público e os elementos acima relacionados, que se supõem serem representativos do tempo e do esforço investidos pelos produtores do grafite em sua relação com a cidade; pretende-se compreender a relação estabelecida entre o grafiteiro e o lugar público e analisar se tal relação é representativa da significação social que estes lugares públicos têm para a cidade.

Embora não seja possível identificar os autores da grande maioria dos grafites feitos pelas áreas da cidade que foram estudadas, alguns dos grafiteiros já atingiram alguma fama dentro de seu meio e vêm sendo cada vez mais divulgados pela mídia tradicional³⁶. Com alguns destes foi possível realizar entrevistas e as informações obtidas por este meio ajudaram a compor esta dissertação.

Cabe ressaltar que, por uma questão de tempo, esta dissertação será focada em apenas um dos atores sociais, ou seja: na compreensão de como a imagem produzida

41

³⁶ Várias entrevistas e matérias realizadas com os grafíteiros na mídia tradicional foram utilizadas como referência para esta dissertação. Todas elas, junto com exposições e sites utilizados, encontram-se citadas na bibliografia.

pelo *grafiteiro* dialoga com o lugar público gerando um novo, ou reafirmando um velho, significado comum daquele lugar para a cidade. Como um possível desdobramento deste trabalho, será interessante pesquisar como a população freqüentadora dos lugares públicos estudados busca se apropriar daquelas obras e de que forma se dá a possível resignificação daqueles lugares públicos.

Tanto na relação *grafiteiro-lugar público* quanto na relação *lugar público-população freqüentadora*, a hipótese desta pesquisa é de que a arte urbana será representativa das diferentes relações comuns estabelecidas entre os indivíduos e os lugares públicos urbanos. Desta forma, o significado do grafite e do lugar público onde ele se encontra se influenciarão e se transformarão mutuamente.

Os capítulos que se seguem serão crucias para a compreensão do argumento central defendido nesta dissertação: o grafite é ao mesmo tempo uma consequência do lugar público onde ele foi realizado e a semente de uma possível mudança de significação do lugar público (nos raros casos onde o grafite rompe com o significado original do lugar).

3º Capítulo:

O Grafite da Zona Sul

A partir deste capítulo este trabalho será constituído pela exposição dos dados coletados em campo, ou seja, pela apresentação e análise de aspectos gráficos dos grafites pictóricos espalhados pelas áreas de interesse estudadas na cidade. Posteriormente, as imagens serão analisadas também sob a ótica de sua distribuição geográfica dentro dos lugares públicos estudados.

Conforme visto no Segundo Capítulo, para realizar este estudo parte-se da hipótese de que quaisquer que sejam as diferenciações entre os grafites, elas são, em algum nível, representativas das diversas relações de significado estabelecidas entre a população e o lugar público urbano. Espera-se, portanto, que as diferenças de significados e a conseqüente relação destes lugares com os grafiteiros (e também com a população) estejam de algum modo expressas nas múltiplas características dos grafites ali presentes.

Cabe, mais uma vez, ressaltar a idéia de que para esta dissertação os significados do grafite e do lugar público urbano constituem-se mutuamente, de forma que a própria lógica geográfica de distribuição dos grafites pode ser representativa do significado de ambos.

3.1. A Caracterização da Área

O primeiro estudo de caso a ser apresentado foi realizado ao longo de três quilômetros da Rua Jardim Botânico. O trecho estudado tem seu início na Praça Santos Dumont, conhecida como Praça do Jóquei, na Gávea, e segue por toda a rua até a Praça General Alcio Souto, localizada após o cruzamento com o viaduto de acesso ao Túnel Rebouças. Para a melhor compreensão da área de estudo ver Mapa 3.1, na página seguinte.

Para que se compreenda a importância da área estudada, cabe ressaltar que a Rua Jardim Botânico representa um dos principais fluxos de tráfego do Rio de Janeiro. Em primeiro lugar, esta rua é uma das principais vias de acesso à Zona Sul da cidade: é por ela que os motoristas que desejem ir a alguns dos bairros mais nobres da cidade tais como Ipanema, Leblon, Gávea e Horto devem passar. A Rua Jardim Botânico é, também, um dos principais acessos à Auto-Estrada Lagoa Barra que, por sua vez,

permite o acesso dos motoristas vindos do Centro e da Zona Sul da cidade para a Barra da Tijuca e para o Recreio dos Bandeirantes.

Devido ao fato de representar um dos principais canais de fluxo de tráfego não apenas para a Zona Sul da cidade, mas também a Zona Oeste que é, atualmente, a grande área de expansão do Rio de Janeiro, a Rua Jardim Botânico tem constantemente um intenso fluxo de veículos, encontrando-se grande parte do tempo engarrafada. Cabe ressaltar que diversas linhas de ônibus de grande importância para o fluxo das pessoas pela cidade passam, também, pela Rua Jardim Botânico.

No trecho estudado da referida rua existem alguns estabelecimentos comerciais de grande porte, tais como imobiliárias, bancos e grandes supermercados. Entretanto, existem também algumas pequenas galerias comerciais construídas sob prédios residenciais que ajudam a preservar o antigo estilo urbano da cidade. Os prédios residenciais ao longo da Jardim Botânico são muitos e, embora existam alguns poucos grandes condomínios, de uma forma geral, os prédios tendem a ser pequenos, antigos e muito bem preservados.

É importante mencionar, também, que nesta rua situam-se dois dos principais parques do Rio de Janeiro. São eles: o Jardim Botânico e o Parque Lage, que juntos compreendem a área de preservação na encosta sul do Corcovado – o que pode ser percebido na observação do Mapa 2.1, na página 38.

Duas das sedes cariocas da Rede Globo de Televisão encontram-se localizadas na Rua Jardim Botânico, bem como três importantes clubes da elite carioca. São eles: o Jóquei Clube Brasileiro (ponto dois no Mapa 3.1), a Sociedade Hípica Brasileira (ponto cinco no Mapa 3.1) e o Clube Militar – que se encontra logo após a Hípica, em direção ao Humaitá. Nesta rua está também situado o Carioca Esporte Clube, antiga sede do Carioca Football Club, atualmente decadente.

Apesar de toda a confusão causada pelo intenso fluxo de tráfego pela rua principal do bairro, a existência dos parques bem como a caracterização dos prédios ajuda a manter o ar característico e elitista desta parte da cidade. Apesar de tal ar elitista tornar-se mais evidente nas ruas transversais, a própria rua principal também evidencia este fato.



Mapa 3.1: Muros estudados na Zona Sul do Rio de Janeiro.

<u>Legenda</u>

- ●1 Praça do Jóquei ou Santos Drummond.
- 2 Muro do Jóquei Clube Brasileiro.
- 3 Rua Lopes Quintas.
- 4 Rua J.J. Ceabra.
- 5 Muro da SociedadeHípica Brasileira.
- 6 Viaduto de acesso ao Túnel Rebouças.
- 7 Praça General Alcio
 Souto ou Escola M.
 Pedro Ernesto.

Observação: Mapa de autoria própria, feito com o programa Google Earth, em 08/01/2009.

Os parques presentes na Rua Jardim Botânico fornecem enormes sombras e áreas verdes de maior umidade relativa do ar, o que faz com que este bairro, mesmo estando localizado em meio ao caos urbano do Rio de Janeiro, seja um lugar mais fresco e de ar, aparentemente, mais limpo.

3.1.2. Os Muros Analisados

Como se viu no Primeiro Capítulo desta dissertação, a Rua Jardim Botânico foi um lugar chave para o surgimento e proliferação do grafite, especialmente do tipo pictórico, no Rio de Janeiro, talvez pela existência de grandes muros sem portas ou janelas que limitam seus clubes e parques. Dividiu-se a Rua Jardim Botânico em diferentes trechos, compreendidos por seus principais muros, de modo a permitir o estudo do grafite desta área da cidade.

Como pode ser observado no Mapa 3.1, partindo da Gávea, o primeiro muro significativo é o do Jóquei Clube Brasileiro, que se estende da Praça do Jóquei, na Gávea, até bem próximo à Rua Lopes Quintas (ponto três no Mapa 3.1), que dá acesso ao Horto. O muro do Jóquei, junto com as grades de delimitação do Jardim Botânico da cidade, formam um longo corredor de aproximadamente um quilômetro que, partindo da Gávea, está representado em vermelho no Mapa 3.1.

A partir daí temos, então, quatro quarteirões onde existem, em ambos os lados da rua, predominantemente edifícios residenciais e comerciais, incluindo ainda a Escola Estadual Ignácio Amaro Cavalcante e o Hospital da Lagoa (ponto quatro no Mapa 3.1). A partir deste ponto tem início outro muro de grande importância para os grafites da Zona Sul da cidade: o muro da Sociedade Hípica Brasileira, marcado em vermelho e com o número cinco no Mapa 3.1. Este muro se estende por, aproximadamente, quinhentos metros até o muro do Clube Militar³⁷ a partir de onde a representação do muro no mapa volta a ser amarela.

Neste ponto, do outro lado da rua, começa também o muro do Parque Lage - que irá se estender até a sede da Rede Globo de Televisão. Em frente ao Parque Lage encontra-se mais uma área de edifícios residenciais, estes muito caracterizados pelas fachadas dos pequenos e

_

³⁷ É interessante o fato de o Clube Militar encontrar-se em meio a diversos muros de grande expressão do grafite e, entretanto, não ter sequer um grafite ou *tag* em seu muro. Cabe ressaltar, contudo, que ao longo dos anos de 1990 o próprio clube se ocupou em desenhar painéis representando os esportes praticados em suas paredes externas, como pode ser observado na Figura 3.103.

antigos prédios da Zona Sul carioca³⁸. Passado este trecho residencial da rua encontram-se mais três quarteirões de comércio intenso.

Chega-se, então, ao viaduto de acesso ao Túnel Rebouças, representado pelo ponto número seis no Mapa 3.1, sob o qual se encontra a cooperativa de Catadores de Lixo da Comlurb. Os pilares de sustentação do viaduto de acesso ao Rebouças, juntamente com a Praça General Alcio Souto - compreendida essencialmente como o muro da Escola Municipal Pedro Ernesto- representada pelo ponto sete no Mapa 3.1, compõem o terceiro ponto de grande importância para o grafite na Zona Sul do Rio de Janeiro.

3.2. O Significado do Lugar Zona Sul

A Zona Sul do Rio de Janeiro é o lugar onde tradicionalmente se concentram as elites econômicas e culturais da cidade. E, embora isto esteja mudando atualmente com a expansão da cidade para a Barra da Tijuca e para o Recreio dos Bandeirantes, a elite cultural carioca ainda se concentra nos bairros da Zona Sul.

É curioso notar que há um determinado nível de preconceito entre grande parte da elite cultural, que tende a reproduzir a idéia de que os ricos emergentes vão morar na Zona Oeste enquanto a elite tradicional da cidade permanece na Zona Sul. Até que ponto isso é verdade, não nos cabe aqui investigar.

O que importa para esta dissertação é a idéia reproduzida de forma geral pelos habitantes da cidade de que a Zona Sul é a área da elite. Nesta parte da cidade, o policiamento é mais intenso e não é difícil observar que fatos que ocorrem com freqüência nos subúrbios e periferias da cidade, tendem a virar notícia quando ocorrem na Zona Sul.

Como exemplo disto pode-se citar o seqüestro do ônibus 174, ocorrido em 12 de junho do ano 2000. Na época, eram comuns depoimentos de moradores da Zona Norte e das periferias da cidade no quais eles afirmavam que freqüentemente ônibus eram seqüestrados e incendiados, por vezes com as pessoas presas dentro, sem que o destaque no noticiário permanecesse. A partir disto, pode-se concluir que o caso do seqüestro do ônibus 174 foi apenas mais um de muitos casos violentos que ocorreram naquele ano, entretanto, ele foi televisionado ao vivo e sua repercussão foi única.

_

³⁸ Este local ficou conhecido por ter sido a última parada do Ônibus 174, seqüestrado em 12/06/2000.

Outro exemplo interessante que demonstra a importância da Zona Sul para a cidade foram os dois casos de bala perdida que atingiram a Rua Timóteo da Costa, no Alto Leblon, em Dezembro de 2007. Balas perdidas atingem pessoas todos os dias nas periferias da cidade e pouco se escuta sobre isso. Entretanto, como consequência dos casos na referida rua, logo foi instalado em sua esquina um carro da Policia Militar em caráter permanente.

A Zona Sul é a parte do Rio de Janeiro que aparece como moradia dos ricos nas novelas da Rede Globo e ela é a parte que os turistas do mundo inteiro vêm conhecer. A cultura popular tende a pensar o Rio de Janeiro como se ele fosse uma enorme Zona Sul: a cidade maravilhosa habitada por excelência por "garotas e garotos de Ipanema".

A Zona Sul pode ser compreendida, portanto, como o ideal do Rio de Janeiro: nela pode-se sair andando a pé em meios a belas paisagens e freqüentar os melhores bares, restaurantes, cinemas, teatros etc. Apesar da violência, quando se está na Zona Sul pode-se ter a quase certeza de que nada lhe acontecerá – ou, ao menos, se pode ter a quase certeza de que se algo lhe acontecer, os culpados serão devidamente punidos.

A Zona Sul é, portanto, o cenário ideal sustentado por milhares que nos bastidores fazem a cidade, mas dela pouco usufruem. É a parte da cidade onde os imóveis são mais valorizados, onde os supermercados cobram mais caro por seus produtos e que é freqüentada unicamente por aqueles que possuem um alto poder aquisitivo: a Zona Sul é a parte da cidade protegida pelo dinheiro.

3.3. Galeria de Imagens

As imagens relacionadas a seguir encontram-se expostas da maneira que um espectador que estivesse viajando no sentido Gávea - Humaitá as veria dispostas ao longo dos diversos muros da Rua Jardim Botânico.

Para localizá-las com razoável precisão é necessário saber que as imagens referentes ao muro de número dois (ou seja, localizadas no muro vermelho a partir da Praça do Jóquei) são aquelas que vão da página 50 a 57. As imagens referentes ao muro de número cinco (ou seja, localizadas no muro da Sociedade Hípica Brasileira) são aquelas que vão da página 61 a 65. E, finalmente, as imagens referentes aos muros de números seis e sete (ou seja, aquelas referentes às proximidades do Túnel Rebouças e Escola Municipal Pedro Ernesto) são aquelas que vão da página 65 a 73.

Existem ainda algumas imagens expostas que foram coletadas entre os muros de maior importância para este estudo, mas que se fazem igualmente necessárias para a compreensão dos argumentos que serão expostos a seguir. Estes são os casos das imagens coletadas na Rua Jardim Botânico entre os quarteirões das ruas Lopes Quintas e J.J. Seabra (entre os pontos de número três e quatro no mapa 3.1). Estas imagens podem ser vistas entre as páginas 58 e 60.

Por fim, cabe ressaltar que as fotos foram tiradas de modo a melhor permitir a visualização dos grafites. Em alguns casos, foi necessário montar duas fotos para que o grafite fosse percebido em sua totalidade. Isto ocorre devido ao fato de alguns murais serem muito grandes o que torna impossível fotografá-los por inteiro.

O fato de os murais de grafites da Zona Sul serem isolados uns dos outros e, por vezes, intercalados por longas áreas onde apenas se encontram *tags* (ou pichações) fez com que as figuras fossem dispostas na página verticalmente. Conforme já dito anteriormente, o interesse desta pesquisa são os grafites do tipo pictórico, por isso a galeria de imagens a seguir será composta majoritariamente por este tipo de grafite.



Figura 3.1. Cartola, Praça do Jóquei.



Figura 3.3. Detalhe de Cartola, Praça do Jóquei.



Figura 3.5. Zé Keti, Praça do Jóquei.



Figura 3.7. Marinho, Praça do Jóquei.



Figura 3.2. Detalhe de Cartola, Praça do Jóquei.



Figura 3.4. Ximú, Flesh Beck Crew, Praça do Jóquei.



Figura 3.6. Praça do Jóquei.



Figura 3.8. Praça do Jóquei, Detalhe.



Figura 3.9. Praça do Jóquei.



Figura 3.10. Addict, Praça do Jóquei.



Figura 3.11. Praça de Jóquei.



Figura 3.13. Praça do Jóquei.









Figura 3.16. Composto de imagems que mostra claramente a interação entre a forma do muro e imagem realizada. Praça do Jóquei.



Figura 3.14. Imagem interagindo com a forma do muro. Praça do Jóquei.



Figura 3.15. Imagem interagindo com a forma do poste. Praça do Jóquei.



Figura 3.17. Tag, Praça do Jóquei.



Figura 3.19. Grafite Pictórico, Praça do Jóquei.



Figura 3.21. Grafite Pictórico, Jóquei.



Figura 3.23. Grafite Pictórico, Jóquei.



Figura 3.18. Tag com imagem. Praça do Jóquei.



Figura 3.20. Grafite Pictórico, Marinho. Jóquei.



Figura 3.22. Grafite Pictórico, Jóquei.



Figura 3.24. Detalhe da Figura 3.23.



Figura 3.25. Grafite Pictórico inspirado nos Mangás Japoneses. Jóquei.



Figura 3.27. Pequenos personagens. Jóquei.



Figura 3.29. Personagem, AMA. Jóquei.



Figura 3.31. Muro do Espaço Nirvana.



Figura 3.26. Grafite Pictórico inspirado nos Mangás. Jóquei.



Figura 3.28. Grafite Pictórico. Jóquei.



Figura 3.30. Abstrações coloridas. Jóquei.



Figura 3.32. Continuação da Figura 3.31. Muro do Espaço Nirvana, Jóquei.



Figura 3.33. Continuação da figura 3.34.



Figura 3.35. Diferentes camadas de grafite. Jóquei.



Figura 3.37. Personagem AMA, Muro do Jóquei.



Figura 3.39. Tag adornado com grafite pictórico, Jóquei. Figura 3.40. Grafite pictórico abstrato em sobrado



Figura 3.34. Diferentes camadas de grafite. Jóquei.



Figura 3.36. Grafite Pictórico, Muro do Jóquei.



Figura 3.38. Personagens do Flesh Beck Crew, Jóquei.



Figura 3.40. Grafite pictórico abstrato em sobrado abandonado, Muro do Jóquei.





Figra 3.41. História em quadrinhos em grafite, Jóquei. Figra 3.42. Grafite pictorico, Jóquei.



Figura 3.43. Grafit temático, Jóquei.



Figura 3.44. Tag, Jóquei.



Figura 3.45. Visão geral do muro do Jóquei.



Figura 3.46. Grafite pictórico, Muro do Jóquei.











Figura 3.47. Composto de grafites feitos por Marinho, em torno da entada interditda do número 943, Muro do Jóquei.



Figura 3.48. Referência ao grafite, Jóquei.



Figura 3.50. Tag elaborado com imagem. Jóquei.



Figura 3.49. Referência ao grafite, Jóquei.



Figra 3.51. Um dos grafites pictóricos pioneiros, Jóquei.



Figuras 3.52 e 3.53. Personagens do Flesh Beck Crew, um dos grafites pictóricos pioneiros no Jóquei.



Figura 3.54. VTN crew, Jóquei.



Figra 3.55. Personagem comum na cidade, Jóquei.



Figura 3.56. Grafite feminino. Muro do Jóquei.



Figura 5.57. Retrato do Joy Division, Jóquei.



Figura 3.59. Stencil, Muro do Jóquei.







Figura 3.61. Grafite pictórico, Jóquei. Figura 3.62. Grafite na esquina da





Figura 3.63. Sereia da Flesh Beck Jardim Botânico com a Pacheco Leão. Beck no Canal, Jardim Botânico.



Figura 3.64. Caixa de Força com grafite da Flesh Beck Crew. J.B.



Figura 3.65. Stencil, Jardim Botânico. Figura 3.66. Rua Lopes Quintas.





Figura 3.67. Murais de grafite em um mesmo muro, feitos pelo mesmo grupo (Flesh Beck Crew) datados de 2007 e 2008 respectivamente. Jardim Botânico, altura da Rua J.J. Ceabra.





3.68. Murais de grafite no mesmo muro, mais uma vez feito pelo mesmo grupo (Fesh Beck Crew) datados de 2006 e 2008, respectivamente.



Figura 3.69. grafite na esquina da Lopes Quintas com a Jardim Botânico.





Figura 3.70. Mural do Flesh Beck Crew, Jardim Botânico. Na altura Figura 3.71. Montagem com stencil do Jimi da rua Pacheco Leão. Hendrix, Jardim Botânico.







Figura 3.72. Ximú, do Flesh Beck Crew na Jardim Botânico, esquina com J.J. Seabra, 2007.



Figura 3.73. Mural da Flesh Beck Crew, 2008. Feito em cima do Ximú exposto na figura 3.72.







Figura 3.74. Mural na esquina da Jardim Botânico com a J.J. Seabra, 2008, composto por grafites pictóricos da Flesh Beck Crew, conforme exposto na figura 3.73. a cima, e por grafites pictóricos do tipo stencil de autoria desconhecida.







Figura 3.75. Grafites temáticos, realizados no muro externo de uma Clínica Vetrinária, localizada na esquina da Rua Jardim Botânico com a Rua J.J. Seabra. Grafites assinados por Daniel Biléu, registrados em 2007.







Figura 3.76. Grafites temáticos, realizados no muro externo da mesma Clínica Veterinária exposta acima, registrados em Janeiro de 2009.



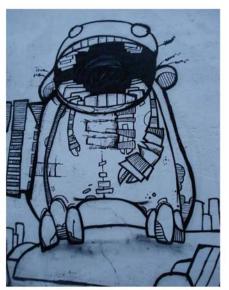




Figura 3.77. Mural feito por grafiteiro na esquina da Rua Jardim Botânico com a Rua Oliveira Rocha (em frente ao Hospital da Lagoa). Fotos tiradas em Março de 2007.



Figura 3.78. Grafite datado de maio de 2008, sobreposto às imagens expostas na figura 3.77.



Figura 3.79. Grafite feito pelo mesmo grafiteiro daqueles exibidos na figura 3.77, no mesmo muro, próximo ao grafite exibido na figura 3.78.



Figura 3.80. Grafite como o exibido na praça do Jóquei, figura 3.15.



Figura 3.81.A. Mural da Flesh Beck Crew, na esquina da Sociedade Hípica Brasileira, Maio de 2008.



Figura 3.81.B. Mural da Flesh Beck Crew com o AMA, na esquina da Sociedade Hípica Brasileira, Janeiro de 2009. Imagem sobreposta à Figura 3.81.A.



Figura 3.82. Grafite no muro da Sociedade Hípica Brasileira, 2007. Coexiste com a figura 3.81.



Figura 3.83. Grafite no muro da Hípica.



Figura 3.84. Personagens comuns ao Jardim Botânico, muro da Hípica.



Figura 3.85. Stencil de aproximadamente 6cm. Muro da Hípica.



Figura 3.86. Monstro grafitado em caixa de metal. Muro da Hípica.



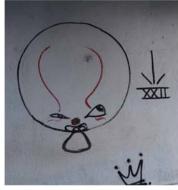


Figura 3.87. Personagens comuns ao Jardim Botânico. (ver Figura 3.55.) Muro da Hípica.



Figura 3.88. Tag elaborado com imagens de ondas. Notar a coroa - menção à cultura Hip Hop.





Figura 3.89.A. Muro da Sociedade Hípica Brasileira. Grafite assinado por Daniel Biléu, 2007.





Figura 3.89.B. Muro da Sociedade Hípica Brasileira. Grafite assinado por Daniel

Biléu e Marcela França. Janeiro de 2009. Imagem sobreposta à Figura 3.89.A.



Figura 3.90. Diferentes grafites feitos com stencil, muro da Sociedade Hípica Brasileira.









Figura 3.91. Mural elaborado no muro da Hípica, fotografía de março de 2007.



Figura 3.92. Grafite no estilo Hip Hop. Muro da Hípica.



Figura 3.94. Mural da Flesh Beck Crew no muro da Hípica. A foto do canto inferior direito foi tirada em maio de 2008, as demais são de março de 2007. É possível notar diversas interferências no grafite, inclusive pinturas de restauração, feitas por cima de tags.











Figura 3.95. Cabeça feita por Marinho, Hípica.



Figura 3.96. Grafite a favor da legalização da maconha. Muro da Hípica.









Figura 3.97. Montagem feita com diversos grafites do tipo stencil que podem ser vistos no muro da Hípica.





Figura 3.98. Diferentes momentos de um mesmo muro que, atualmente já não existe mais. Na primeira imagem se vê a cabeça grafitada por Marinho presente em diversos locais da cidade, a foto foi tirada em março de 2007. Na segunda imagem se vê um mural feito pela Flesh Beck Crew, com a presença do personagem do grafiteiro Flip (de São Paulo), a foto foi tirada em maio de 2008.



Figura 3.99. 'O Dragão Anão da Toscolândia', grafite assinado por Daniel Biléu. Muro da Hípica.



Figura 3.100. Grafite pictórico. Muro da Hípica.





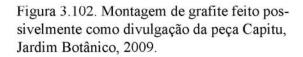


Figura 3.101. Trecho de muro da Hípica com tag elaborado, grafite pictórico e grafite abstrato da Plantio Crew.









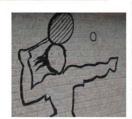






Figura 3.103. Montagem com alguns exemplos dos murais oficiais feitos nos muros do Clube Militar.





Figura 3.104. Mural (e detalhe) da Flesh Beck Crew, próximo ao viaduto de acesso ao Túnel Rebouças.







Figura 3.105. Grafites feitos por Marinho em baixo do viaduto de acesso ao Rebouças, março de 2007.







Figura 3.106. Grafites diversos feitos em baixo do viaduto de acesso ao Rebouças, maio de 2008.



Figura 3.107. Mais uma cabeça do AMA. Grafitieiro muito presente no Jardim Botânico.





Figura 3.108. Composto de imagens de um mesmo muro, na saída do Túnel Rebouças. A imagem da direita é de 2008 e a da esquerda de 2007.



Figura 3.109. Grafite na Cooperativa de Catadores de lixo. Jardim Botânico.



Figura 3.111. Grafite temático na Cooperativa de Catadores de Lixo, Jardim Botânico.



Figura 3.113. Stencil do presidente norte americano, Obama, eleito em Novembro de 2008. Muro do Parque Lage.

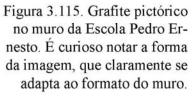




Figura 3.110. Grafite na Cooperativa de Catadores de Lixo, Jardim Botânico.



Figura 3.112. Grafite de influência do Hip Hop, localizado no muro da Escola Pedro Ernesto.



Figura 3.114. Grafite de tema social, Escola Pedro Ernesto.







Figura 3.116. Mural de grafite pictórico no muro da Escola Pedro Ernesto, Abril de 2007.





Figura 3.117. Mesmo muro da Figura 3.116.Retratado em Julho de 2008. Pelo estilo, pode-se argumentar que ambas as imagens foram feitas pelo mesmo grafiteiro.







Figura 3.118. Muro da Escola Pedro Ernesto, retratado em Abril de 2007. Devido à presença de personagens, sabe-se que estes grafites foram realizados pela Flesh Beck Crew.







Figura 3.119. Mesmo trecho do muro exposto na imagem 3.118. Estas fotos foram tiradas em Julho de 2008. Devido à presença do personagem tema, esta imagem pode ser atribuída ao grafiteiro Flip, de São Paulo. É comum encontrar murais feitos por Flip em conjunto com a Flesh Beck Crew.





Figura 3.120. Grafite pictórico feito por Nitcho, retratado em Abril de 2007.



retratado em Abril de 2007. No muro Escola Pedro Ernesto.



Figura 3.121. Grafite feito por Nitcho Figura 3.22. Imagem feita no muro da Escola Pedro Ernesto, retratada em Julho de 2008. A imagem foi feita no mesmo trecho onde antes se da encontrava a imagem 3.120. Pelo estilo e traço, pode-se argumentar que ambas as imagens são de mesma autoria.



Figura 3.123. Mais um grafite pictório feito por Nitcho, no muro da EscolaPedro Ernesto, Abril de 2007.



Figura 3.124. Grafite pictórico abstrato. Muro da Escola Pedro Ernesto, Julho de 2008.





Figura 3.125. Mural de grafite da Addict, Abril 2007. Muro da Escola Pedro Ernesto.







Figura 3.126. Mural de grafite da Addict, Julho de 2008. Escola Pedro Ernesto.



Figura 3.127. Grafite de Nitcho, muro da Escola Pedro Ernesto, Abril de 2007.



Figura 3.128. Grafite Pictórico no muro da Escola Pedro Ernesto, Julho de 2008.



Figura 3.29. Muro da Escola Pedro Ernesto, 2008.



Figura 3.130. Grafite pictórico da Addict, muro da Escola Pedro Ernesto, Julho de 2008.



Figura 3.131. Grafite da Addict. Muro da Escola Pedro Ernesto, Julho de 2008.



Figura 3.132. Grafite pictórico no muro da Escola Pedro Ernesto, Julho de 2008.



Figura 3.134. Grafite pictórico de Daniel Biléu. Muro da Escola Pedro Ernesto, 2008.



Figura 3.135. Grafite pictórico. Muro da Escola Pedro Ernesto, 2008.



Figura 3.133. Grafite pictórico no muro da Escola Pedro Ernesto, retratado em Julho de 2008. É interessante notar a interação da imagem com a árvore, elemento natural que transforma a forma básica do muro.



Figura 3.136. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto, Julho de 2008.







Figura 3.137. Grafites pictóricos feitos por Nitcho, muro da Escola Pedro Ernesto. Fotografías tiradas em Abril de 2007.



Figura 3.138. Grafite pictórico do Plantio Crew, no muro da Escola Pedro Ernesto. Fotografia de Julho de 2008.



Figura 3.139. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto, Abril de 2007.



Figura 3.140. Grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto, Julho de 2008.





Figura 3.141. Mural de grafite pictórico, muro da Escola Pedro Ernesto. Julho de 2008.





Figura 1.142. Grafite pictórico com tag bastante elaborado. O homem que se vê sentado na imagem à esquerda é um pequeno detalhe (de aproximadamente 10cm) do mural à direita.



Figura 3.143. Grafite pictórico interagindo com a vista local (a pesar da foto estar contra a luz é possível notar que o morro do Corcovado e o Cristo Redentor - retratados na imagem, encontram-se visíveis atrás do muro). Muro da Escola Municipal Pedro Ernesto, em Julho de 2008.

3.4. O Conteúdo Estético das Imagens

3.4.1. O Traço da Imagem

Existem dois aspectos importantes quando se faz uma análise do tipo de traço presente nas imagens da Zona Sul.

Primeiramente é importante lembrar que o grafite, assim como a tatuagem, é uma forma de arte que tende a ter contornos muito bem delimitados e, para tal, contam com traços fortes na grande maioria de suas imagens, sendo raras as exceções. Assim, quase que invariavelmente, a primeira coisa que se irá perceber ao observar um grafite é o contorno de sua imagem - como se pode perceber pelos detalhes das figuras 3.3; 3.4; 3.8; 3.10; e 3.36 (respectivamente representadas na parte superior da imagem abaixo). Como estes, muitos outros exemplos podem ser observados na galeria de imagens nas páginas anteriores.

O segundo elemento importante referente ao traço das imagens na Zona Sul é menos homogêneo, mas ainda assim muito importante: ele se refere à sensação de movimento causada pelo traço de muitos dos grafites. Estes exemplos podem ser observados em vários grafites na galeria de imagens apresentada nas páginas anteriores, assim como nos exemplos apresentados na camada inferior da imagem abaixo. Eles são, respectivamente, partes das figuras 3.120; 3.126; e 3.143.



É importante mencionar ainda que, nos casos de grafites que buscam fazer retratos no estilo mais realista, como aqueles apresentados nas Figuras 3.1 (Cartola) e 3.22, bem como no retrato da vaca apresentada na Figura 3.46, os traços de contorno praticamente desaparecem.

Assim, pode-se concluir que as linhas de contorno, tanto no que diz respeito a sua força quanto no que diz respeito ao seu estilo, são muito bem trabalhadas e perfeitamente integradas ao resultado final almejado pelo grafiteiro.

3.4.2. As Cores Utilizadas

Com relação às cores utilizadas pelos grafites presentes na Zona Sul do Rio de Janeiro é importante dizer que elas são muito diversificadas e sempre muito vivas (isto também é evidenciado na imagem da página anterior).

O fato de serem muitas as cores utilizadas faz menção ao poder aquisitivo dos grafiteiros que expõem seu trabalho nesta parte da cidade. Além disto, pode-se pensar que, como as cores estão sempre vivas, elas não ficam expostas muito tempo na cidade, já que o tempo é um dos fatores que em muito deteriora o grafite exposto nos muros. A poluição urbana acaba deixando sua marca e esmaecendo a vivacidade das cores quanto mais tempo o grafite fica exposto. Isto ficará evidente quando se estiver observando os grafites presentes no Centro da Cidade.

3.4.3. O *Tema* tratado pelo artista

Com relação aos temas tratados pelos grafites na Zona Sul, é importante ressaltar sua diversidade. Majoritariamente, os grafites nesta parte da cidade são figuras lúdicas, fruto da imaginação, como aqueles feitos pelo Flesh Beck Crew, dentre outros. Vários exemplos podem ser vistos na Galeria de Imagens.

Por vezes aparecem também temas relativos a uma cultura geral televisiva, musical e cinematográfica. Como exemplo pode-se citar o mural representado na Figura 3.141, onde foi feito um retrato da lendária vilã das novelas, Odete Roitman, e do ator norte americano Willem Dafoe. Músicos internacionais aparecem retratados nos muros desta parte da cidade: por exemplo, há um retrato do grupo inglês Joy Division - Figura 3.57; e Jimi Hendrix aparece em stencil na Figura 3.71. Grandes sambistas como Cartola e Zé Kéti (Figuras 3.1 e 3.5 respectivamente) também aparecem retratados nos muros da Zona Sul.

Dificilmente os grafites encontrados neste lugar urbano irão tratar de temas sociais, contudo, algumas exceções podem ser vistas como, por exemplo, a criança abandonada representada na Figura 3.42. Este grafite, embora não se veja na fotografia

utilizada, vem acompanhado dos dizeres: "A humanidade não pode ser ameaçada por imbecís que gostam de fabricar e possuir bombas".

3.5. Do tempo e do esforço

Observando os grafites feitos na Zona Sul do Rio de Janeiro pode-se notar uma enorme diversidade de traços, cores e temas. Há, certamente, um grande esforço, dedicação e desprendimento de tempo e de recursos na produção destes grafites. Neste sentido, segundo a teoria de BERDOULAY(1989) pode-se supor que a ligação emocional dos indivíduos grafiteiros para com o lugar urbano Zona Sul seja intensa.

Um problema que deve ser considerado é o fato de a grande maioria dos grafites serem anônimos, não é possível buscar seus produtores e entrevistá-los sobre suas possíveis ligações emocionais para com os lugares.

O grafiteiro Ment³⁹, em entrevista, levantou um aspecto que deve ser considerado: segundo ele, devido ao fato de a Zona Sul do Rio de Janeiro ser o lugar de maior concentração da elite carioca, de fato alguns grafiteiros despenderiam mais tempo e maior esforço aos seus grafites feitos neste lugar. Segundo Ment, isto ocorre devido ao fato de o poder econômico estar concentrado nesta parte da cidade e, consequentemente, as possibilidades de trabalho para os grafiteiros enquanto artistas também. Isto fica evidente no trecho da entrevista reproduzido abaixo:

"Eu mesmo, um dos motivos que eu me mudei pra cá, pra Zona Sul, foi por isso, sacou? Porque meus trabalhos são todos pra cá, eu tenho que focar o meu público na galera que tem um poder aquisitivo maior, sacou?(...) eu tenho que fazer coisa bonitinha também, tenho que sair no jornal, la na coluna tal, pra poder chamar atenção, sacou? Pra galera ver ah esse cara é bom. Porque se alguém falar que você é bom, você é bom." Ment, em entrevista à autora e a Carolina Rezende, em 22 de janeiro de 2009.

Ment explicita ainda que, em seus trabalhos, sempre busca contextualizar o espaço onde está, utilizando elementos simbólicos do espaço local com parte de seu trabalho (como, por exemplo, incluir o Cristo Redentor em seus grafites no Rio de Janeiro) etc.

-

³⁹ Marcelo Ment, grafiteiro carioca, em entrevista realizada em conjunto pela autora e por Carolina Rezende, em 22 de Janeiro de 2009.

Portanto, é possível que a Zona Sul esteja sendo usada como uma vitrine do trabalho dos grafiteiros e neste caso, enquanto propaganda, estes grafites não estariam indicando um vinculo emocional do grafiteiro com o lugar, mas sim, a possibilidade de trabalho e reconhecimento do artista. Talvez seja por isso que o grafite na Zona Sul rompa tão pouco com o significado do lugar: o objetivo não é incomodar, chocar, mas ao contrário, aparecer de uma forma positiva e esteticamente organizada e agradável.

Neste sentido, conforme explicita Ment em entrevista, os grafiteiros têm constantemente a preocupação de que suas imagens estejam encaixadas no contexto espacial do lugar. Para isso, as cores e o estilo utilizados devem sempre respeitar as normas estabelecidas pela arquitetura local.

4º Capítulo

O Grafite do Centro

4.1.1. A Caracterização da Área

O trecho estudado no Centro da Cidade se difere muito daquele estudado na Zona Sul do Rio de Janeiro. A primeira comparação que se pode fazer é quanto à morfologia das ruas e avenidas estudadas. Enquanto a Rua Jardim Botânico é um importante eixo de transporte da cidade, ela se constitui em uma única pista de mão dupla, onde existem apenas duas faixas em cada sentido. Por outro lado, as Avenidas Presidente Vargas e Francisco Bicalho são, juntamente com o Túnel Rebouças, a principal via de junção das Zonas Sul e Norte da Cidade. Ambas as avenidas são constituídas por quatro pistas, tendo cada pista tem em média quatro faixas na Avenida Presidente Vargas e três na Avenida Francisco Bicalho.

Neste eixo o fluxo de carros, ônibus e passageiros é constantemente intenso e é importante mencionar que nestas avenidas se localiza a principal estação de trem do Rio de Janeiro: pela Central do Brasil passam muitos milhares de pessoas todos os dias.

As Avenidas Presidente Vargas e Francisco Bicalho são, assim, um importante eixo de junção entre os diferentes tipos de transportes da cidade do Rio de Janeiro, nelas conflui o transporte ferroviário, importante pra a integração da Zona Norte e das áreas periféricas da cidade, e o rodoviário, principal meio de transporte da Zona Sul da cidade. Observando o Mapa 2.1, na página 38, torna-se evidente a posição importante das referidas avenidas, cortando a cidade entre as zonas sul e norte e possibilitando suas junções por meio dos diferentes tipos de transporte.

Devido à morfologia das avenidas estudadas, em alguns trechos torna-se muito difícil a observação de grafites: quando se está em uma via tão larga e com tantas pistas fica-se, por vezes, muito distante dos muros existentes em suas margens. Além disso, como veremos a seguir, existem áreas da Avenida Presidente Vargas onde é grande o controle exercido pelo poder público, de forma que os grafites se tornam significativamente mais escassos.

As Avenidas Presidente Vargas e Francisco Bicalho são um caso extremante interessante e diversificado para o estudo do grafite carioca, especialmente quando as colocamos em oposição à Zona Sul da cidade e, em especial, à Rua Jardim Botânico.

4.1.2. Os Muros Analisados

Observando o Mapa 4.1, na página a seguir, pode-se compreender melhor a área de estudo delimitada no Centro do Rio de Janeiro. Como o trecho estudado na Zona Sul, também aqui foi feita uma trajetória específica para a disposição das imagens. Entretanto, neste caso foi necessário fazer um trajeto nos dois sentidos (ida e volta), na medida em que era impossível observar os grafites do lado oposto da avenida de onde se estivesse.

Observando o Mapa 4.1 pode-se perceber que se partiu da Igreja da Candelária (ponto um no Mapa 4.1) em direção à Rodoviária Novo Rio. No primeiro trecho, onde os muros encontram-se representados por uma linha amarela, têm-se prédios de diferentes empresas grandes, pequenos comércios, universidades particulares, órgãos públicos administrativos, etc.

Nesta mesma área representada pela linha amarela, do outro lado da Avenida Presidente Vargas, encontram-se as ruas de comércio popular conhecidas como o SAARA (Sociedade de Amigos e Adjacências da Rua da Alfândega) do Rio de Janeiro.

Após o Saara, há o único parque desta região, o Campo de Santana, que fica em frente à Estação Central do Brasil e ao Palácio Duque de Caxias. É curioso notar que em uma estação de trem (e terminal de ônibus) tão movimentada como a Central do Brasil não se encontre grafite algum – nem sequer uma pichação. Isto ocorre devido ao fato do Palácio Duque de Caxias ser a Sede do Comando Militar do Leste e também a Primeira Região Militar do Exército Brasileiro. A presença e o controle militar neste trecho da avenida se fazem notar pela constante presença de soldados guardando o Palácio e, em função disto, não há nenhuma manifestação de grafiteiros neste trecho.

Da Central do Brasil seguindo em direção à Rodoviária Novo Rio tem-se então a Avenida Marques de Sapucaí, o Sambódromo, marcado pelo número sete no Mapa 4.1. A partir do Sambódromo, pode-se novamente perceber algum grafite nos muros às margens da rodovia. O número um no Mapa 4.1 marca a Praça Onze, onde tem início um dos principais muros para o estudo do grafite no Centro da Cidade do Rio de Janeiro.



Mapa 4.1: Muros estudados no Centro do Rio de Janeiro.

<u>Legenda</u>

- **⊙**1 Praça Onze.
- © 2 Grêmio Recreativo Escola de Samba São Clemente. (Av. Presidente Vargas, número 3102).
- 3 R. Francisco Eugênio
 Leopoldina.
- 4 Acesso ao Túnel Rebouças.
- 5 Prédios da Prefeitura do Rio de Janeiro e dos Correios (número 3077 da Av. Presidente Vargas).
- 6 Hospital São
 Francisco de Assis
 (número 2863 da Av.
 Presidente Vargas).
- 7 Sambódromo Av. Marques de Sapucaí.
- 8 Avenida Passos.

Observação: Mapa de autoria própria, feito com o programa Google Earth, em 09/01/2009.

Este muro se estende até o fim da Avenida Presidente Vargas – ponto a partir do qual a linha representativa dos muros no mapa passa a ser amarela.

O segundo muro de grande relevância para esta dissertação, no Centro da Cidade, tem início na Estação de Ferro Leopoldina (atualmente desativada) e se estende até a Rodoviária Novo Rio. Este, conforme veremos a seguir, é um dos muros que apresenta a maior quantidade de grafite no Centro da Cidade.

A partir daí iniciamos o percurso de volta tendo como ponto de partida o ponto três no Mapa 4.1, localizado na Rua Francisco Eugênio (a rua que passa na lateral da Estação de Ferro Leopoldina). O muro lateral, bem como o muro da frente e a fachada do prédio da Estação da Leopoldina são relevantes para este estudo e estão devidamente documentados na Galeria de Imagens a seguir.

O quarto muro relevante para este estudo não é um muro propriamente dito, mas sim os pilares de sustentação do viaduto de acesso ao Túnel Rebouças, que está representado pelo número quatro no Mapa 4.1.

O trajeto de volta da Leopoldina pela Avenida Presidente Vargas até a Candelária apresentará poucos grafites. Entretanto, seu conteúdo é bastante interessante e também se encontra documentado a seguir.

4.2. O significado do Lugar Centro

O Centro da Cidade, e em especial este trecho estudado, é de extrema importância para o transporte público do Rio de Janeiro. A presença da Estação Ferroviária Central do Brasil e o seu terminal rodoviário, junto àquele da Leopoldina, permite que o trem, principal meio de transporte da Zona Norte e da Baixada Fluminense, seja integrado ao transporte rodoviário – principal meio de transporte da Zona Sul da cidade.

Observando-se o Mapa 0.1, na introdução deste trabalho (página 02), é possível notar ainda a proximidade da área estudada no Centro da Cidade com a Zona Portuária do Rio de Janeiro e com a Ponte Rio - Niterói. O fato de a Zona Portuária e o acesso à Ponte estarem localizadas próximas às estações Central do Brasil e Leopoldina, bem como às Avenidas Presidente Vargas e Rio Branco, representa, mais uma vez, o importante fluxo de passageiros para a Baixada Fluminense e para Niterói. Deste lugar da cidade pode-se ir para qualquer outro, ou mesmo para as cidades vizinhas, com apenas um ônibus ou trem.

Desta forma, nesta área a convergência de transportes simboliza o constante fluxo de passageiros que, todos os dias, cruzam a cidade para trabalhar. Em função disto, esta parte da cidade é constantemente caótica: pessoas saindo dos trens e buscando os ônibus, e vice-versa, formam contingentes enormes que se concentram às margens da rodovia.

Este contingente de passageiros, junto aos trabalhadores das empresas e comércios do Centro, bem como seus freqüentadores⁴⁰ são os passantes diários do Centro da Cidade: são eles que podem ser vistos compondo a multidão que aguarda o sinal para atravessar a Avenida Presidente Vargas todos os dias.

Em função dos altos prédios comerciais, de sua pouca área verde e do excesso de ônibus que passam nas avenidas centrais, o Centro da Cidade é extremamente quente. Juntando isso ao constante e intenso fluxo de pessoas e a percepção do lugar Centro será algo um tanto quanto desagradável. A plataforma para a travessia de pedestres sobre a Avenida Francisco Bicalho, na altura da Estação de Ferro Leopoldina, é um bom exemplo deste caos urbano a ser retratado.

A Plataforma sobre a Francisco Bicalho atravessa as quatro pistas da avenida e o fétido canal do mangue, em seu centro. O chão da plataforma, suspenso a aproximadamente quatro metros do chão, é composto de um material metálico que esquenta muito nos dias de sol e calor do verão carioca. Além disso, a plataforma, por ser composta por apenas algumas poucas longas chapas de metal, é altamente instável, o que faz com que seu chão balance com o peso dos pedestres passantes. Pode-se ainda mencionar o fato de que, devido à pobre manutenção feita pelo poder público, as tais finas chapas de metal que compõem o chão da plataforma encontram-se, em determinadas partes, completamente enferrujadas. Deste modo, existem buracos razoavelmente grandes em meio ao chão da plataforma, onde o passante distraído pode, se não prender o pé ou mesmo perder alguns objetos que por ventura caiam, ver o intenso fluxo de tráfego e a ameaça do canal do mangue sob seus pés. É evidente que, como resultado desta plataforma, pode-se adicionar à complexa equação do trânsito no Centro da Cidade, ainda mais pedestres de comportamento inconseqüente.

Que o Centro do Rio de Janeiro é um lugar de grande atividade comercial e de enorme fluxo de transportes já é conhecimento geral. Cabe, portanto, mencionar uma última função urbana desta parte da cidade: a habitação.

^{40 40} De acordo com o site http://www.saara-rj.com.br, setenta mil pessoas passam por esta área de comércio todos os dias.

Conforme ABREU (1987), o Centro do Rio de Janeiro tem grande importância histórica, tendo sido o local de fundação da cidade. Naquele primeiro momento, o Centro concentrava toda a população urbana do Rio. Entretanto, o modelo de expansão urbana adotada no Rio de Janeiro ao longo dos séculos fez com que, aos poucos, desde a fundação da cidade a moradia das elites cariocas fosse migrando para a Zona Sul.

Com a eventual migração das elites cariocas para fora do Centro, aquela área foi ocupada pelas classes sociais menos favorecidos que, sem dinheiro para se locomover pela cidade, moravam no Centro, pois tinham de buscar empregos diariamente:

"Os vestígios desse tipo de ocupação são visíveis até hoje nas áreas que conseguiram sobreviver às cirurgias urbanas. 'São prédios estreitos e muito profundos, onde a iluminação é feita através de clarabóias e áreas internas, sempre de frente para a rua e colados uns aos outros', em tudo revelando a preocupação de aproveitar intensamente o espaço próximo ao Centro, numa época em que, devido à inexistência de transportes coletivos rápidos, a cidade praticamente andava a pé." ABREU (1987; p.41).

Assim, até o início do século XIX, o Centro do Rio de Janeiro foi se caracterizando como área residencial das populações mais miseráveis da cidade. Sem dinheiro nem espaço, as moradias coletivas e insalubres, conhecidas como os cortiços se proliferaram e foram palco de enormes epidemias de Febre Amarela que assolaram a cidade.

Conforme afirma Abreu, na citação acima, habitações das classes mais baixas ainda podem ser encontradas no Centro. As áreas residenciais que ainda existem ali são remanescentes das reformas urbanas vividas pelo Rio de Janeiro ao longo do século XIX.

A mais importante das reformas urbanas foi a de Pereira Passos, iniciada em 1903. ABREU (1987) constata que, apesar da reforma, não houve um decréscimo na população do Centro, a não ser nas áreas diretamente localizadas nos arredores da Candelária.

Assim, para esta dissertação, pode-se concluir que a constituição dos Bairros localizados no Centro e na Zona Sul são significativamente diferentes. Tais diferenças estão calcadas na própria origem destes bairros e também na lógica de expansão urbana da cidade, para esta dissertação, é relevante saber que tais diferenças de composição se mantêm até hoje.

4.3. Galeria de Imagens

Conforme já dito anteriormente, as imagens relacionadas a seguir encontram-se expostas da maneira que um espectador que estivesse vindo do sentido Candelária para a Rodoviária e depois estivesse retornando da Leopoldina (ponto três no Mapa 4.1) para o viaduto de acesso ao Túnel Rebouças e, dali, de volta à Candelária, às veria dispostas nos muros

Para localizar tais imagens com razoável precisão é necessário saber que as imagens referentes aos muros entre a Igreja da Candelária e à Central do Brasil são aquelas na página 85. As imagens entre Praça Onze e o fim da Avenida Presidente Vargas vão da página 85 a 90. As imagens referentes ao muro entre a Estação de Ferro da Leopoldina e a Rodoviária Novo Rio são aquelas que vão da página 90 a 94. Depois tem-se às imagens referentes às laterais (na Rua Francisco Eugenio), frente e fachada da Estação de Ferro da Leopoldina, localizadas entre as páginas 94 e 100. As imagens referentes aos grafites que se encontram nos pilares de sustentação do viaduto de acesso ao Túnel Rebouças estão nas páginas 100 e 101. E, finalmente, as imagens referentes aos grafites da Avenida Presidente Vargas, no sentido Leopoldina-Candelária, estão entre as páginas 102 e 105.

Aqui cabe, mais uma vez, ressaltar que as fotos foram tiradas de modo que melhor permitisse a visualização dos grafites. Em muitos casos, no que diz respeito aos grafites do Centro, foi necessário montar duas ou mais fotos para que o grafite fosse percebido em sua totalidade. Isto ocorreu devido ao fato de muitos murais grafitados se juntarem a outros, dando um aspecto contínuo ao grafite presente no Centro do Rio de Janeiro.

Assim, diferentemente do que ocorreu no caso da Zona Sul, a Galeria de Imagens do Centro foi posicionada de modo que a página ficasse na horizontal. Isto foi feito para que os muros, com seus murais de grafites contínuos, pudessem ser mais bem retratados. Tal posicionamento, fez com que as legendas referentes aos grafites do Centro precisassem ser mais gerais. A especificidade presente nas legendas das imagens da Zona Sul não foi possível de ser reproduzida nas imagens referentes ao Centro, uma vez que diversos grafites são encontrados em uma mesma imagem contínua.



Figura 4.1. Avenida Presidente Vargas nas proximidades da igreja da Candelária.



Figura 4.3. Prédio onde funcionam pequenos comércios na Av. Presidente Vargas.



Figura 4.5. Muro da Univercidade, Av. Presidente Vargas.



Figura 4.2. Prédio do Ministério dos Transportes - RJ e Serviço de atendimento aos aposentados e pensionistas.



Figura 4.4. Prédio onde funciona a sede da Embratel na Avenida Presidente Vargas.



de Gás - CEG. Edificio reformado e novamente pichado ao longo do desenvolvimento desta dissertação.















Figura 4.8. Montagem com fotos do muro de uma propriedade aparentemente abandonada (um terreno baldio cercado), na Avenida Presidente Vargas - Sentido Leopoldina.

Notar a presença de população de rua.



Figura 4.9. Montagem com fotos dos grafites feitos no que restou de um sobrado, número 2968 da Avenida Presidente Vargas.













Figura 4.10. Montagem com as fotos dos grafites no muro da Avenida Presidente Vargas, localizado entre o número 2968 e o número 3102, onde se encontra o Grêmio Recreativo Escola de Samba São Clemente.







GRES, SÃO CLEMENTF

3102

Figura 4.11. Montagem com as fotos dos grafites no muro da Avenida Presidente Vargas, localizado entre o número 2968 e o número 3102, onde se encontra o Grêmio Recreativo Escola de Samba São Clemente.







Figura 4.12. Montagem com as fotos dos grafites no muro da Avenida Presidente Vargas, localizado entre o número 2968 e o número 3102, onde se encontra o Grêmio Recreativo Escola de Samba São Clemente.









Figura 4.13. Montagem com as fotos dos grafites no muro da Avenida Presidente Vargas, sentido Leopoldina, a partir do número 3102, onde se encontra o Grêmio Recreativo Escola de Samba São Clemente.







Figura 4.14. Montagem com as fotos dos grafites no muro da Avenida Presidente Vargas, sentido Leopoldina, a partir do número 3102, onde se encontra o Grêmio Recreativo Escola de Samba São Clemente.









Figura 4.15. Montagem com as fotos dos grafites no muro da Avenida Presidente Vargas, sentido Leopoldina, a partir do número 3102, onde se encontra o Grêmio Recreativo Escola de Samba São Clemente.



Figura 4.16. Montagem com as fotos dos grafites no muro da Avenida Presidente Vargas, sentido Leopoldina, na altura do prédio da Prefeitura do Rio de Janeiro.



Figura 4.17. Montagem com as fotos dos grafítes no muro da Avenida Presidente Vargas, sentido Leopoldina, na altura do prédio da Prefeitura do Rio de Janeiro.



Figura 4.18. Montagem com as fotos dos grafítes no muro da Avenida Presidente Vargas, sentido Leopoldina, na altura do prédio da Prefeitura do Rio de Janeiro.



Figura 4.19. Montagem com as fotos dos grafítes no muro da Avenida Presidente Vargas, sentido Leopoldina, na altura do prédio da Prefeitura do Rio de Janeiro.



Figura 4.20. Montagem com as fotos dos grafítes no muro da Avenida Presidente Vargas, sentido Leopoldina, na altura do prédio da Prefeitura do Rio de Janeiro.







Figura 4.21. Montagem com as fotos dos grafites na Avenida Francisco Bicalho, sentido Rodoviária Novo Rio.







Figura 4.22. Grafites da Flesh Beck Crew, feitos sob o viaduto que liga a Avenida Presidente Vargas à Tijuca. Ambos os grafites podem ser vistos da Leopoldina, quando se vai em direção à Rodoviária Novo Rio.



Figura 4.23. Grafite do AMA, Avenida Francisco Bicalho, sentido Rodoviária Novo Rio. Comparar com as Figuras 3.37 e 3.107.









Figura 4.24. Montagem com as fotos dos grafites na Avenida Francisco Bicalho, sentido Rodoviária Novo Rio.









Figura 4.25. Montagem com as fotos dos grafites na Avenida Francisco Bicalho, sentido Rodoviária Novo Rio.







Figura 4.26. Montagem com as fotos dos grafites na Avenida Francisco Bicalho, sentido Rodoviária Novo Rio.









Figura 4.27. Montagem com as fotos dos grafites na Avenida Francisco Bicalho, na proximidade da Rodoviária Novo Rio.









Figura 4.28. Montagem com as fotos dos grafites na Avenida Francisco Bicalho, na proximidade da Rodoviária Novo Rio.







Figura 4.29. Montagem com as fotos dos grafites na Avenida Francisco Bicalho, na proximidade da Rodoviária Novo Rio.









Figura 4.30. Montagem com as fotos dos grafites na Avenida Francisco Bicalho, na proximidade da Rodoviária Novo Rio.









Figura 4.31. Montagem com as fotos dos grafites na Avenida Francisco Bicalho, na proximidade da Rodoviária



Figura 4.32. (À esquerda) Grafite feito em um dos pilares de sustentação do viaduto na Avenida Francisco Bicalho, em frente à rodoviária Novo Rio. Notar o telefone celular do autor, como assinatura.



NÂO. É PARA LA...

Figura 4.33. Montagem de grafites feitos em torna da Rodoviária Novo Rio. Estes personagens podem ser vistos em diversos locais no Centro da Cidade.



Figura 4.35. Montagem de grafites feitos pela Flesh Beck Crew na Rua Francisco Eugênio, em frente ao Batalhão da Polícia Militar da Leopoldina. É curioso notar a diferença do trabalho do mesmo grupo em diferentes áreas da cidade - ver Figuras 3.4, 3.38, 3.52, 3.53, 3.64, 3.67, 3.68, 3.70, 3.72, 3.73, 3.81, 3.94, 3.98 e 3.118.

Figura 4.34. (A baixo) Montagem de grafites feitos na Rua Francisco Eugênio, em frente ao Batalhão da Polícia Militar da Leopoldina.







Figura 4.36. Montagem de grafites feitos na Rua Francisco Eugênio, em frente ao Batalhão da Polícia Militar da Leopoldina.



Figura 4.37. Montagem de grafites feitos na Rua Francisco Eugênio, em frente ao Batalhão da Polícia Militar da Leopoldina.



Figura 4.38. Montagem de grafites feitos na Rua Francisco Eugênio, em frente ao Batalhão da Polícia Militar da Leopoldina.



Figura 4.39. Montagem de grafites feitos na Rua Francisco Eugênio, em frente ao Batalhão da Polícia Militar da Leopoldina (continuação da Figura 3.38).









Figura 4.40. Montagem de grafites feitos na Rua Francisco Eugênio, em frente ao Batalhão da Polícia Militar da Leopoldina.









Figura 4.41. Montagem de grafites feitos na Rua Francisco Eugênio, em frente ao Batalhão da Polícia Militar da Leopoldina (continuação da Figura 3.40).



Figura 4.42. Montagem da esquina formada pela Avenida Francisco Bicalho e a Rua Francisco Eugênio. Nesta esquinta pode-se notar a importante presença da Estação de Ferro Leopoldina, um dos principais eixos de transporte da cidade. As duas imagens ao cento são detalhes do muro maior notado na imagem à direita.



Figura 4.43. Montagem dos grafites e pichações presentes nos arredores da Estação de Ferro Leopoldina, Avenida Francisco Bicalho.

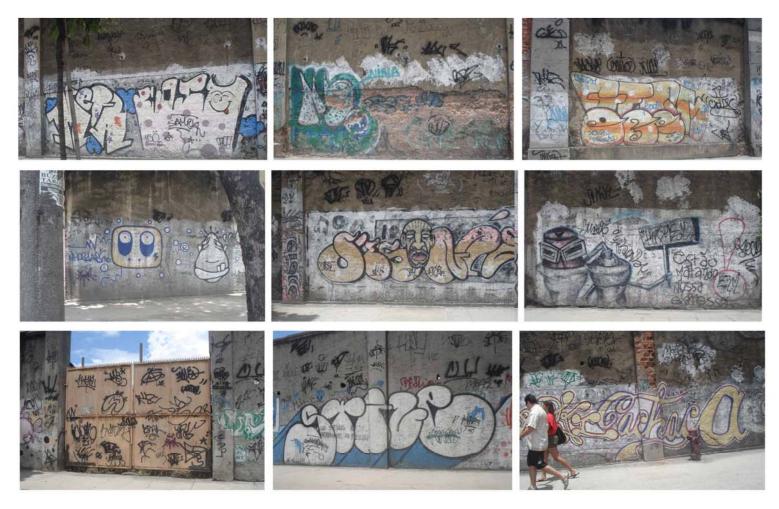


Figura 4.44. Montagem dos grafites no muro da Estação de Ferro Leopoldina, na Avenida Francisco Bicalho, à caminho da entrada do Túnel Rebouças.



Figura 4.45. Grafites no muro entre a Estação de Ferro Leopoldina e a subida do viaduto de acesso ao Túnel Rebouças.



Figura 4.46. Grafites nos pilares de sustentação do viaduto de acesso ao Túnel Rebouças. É interessante notar a presença da Flesh Beck Crew e do Plantio Crew de formas bastantes similares àquelas vistas na Zona Sul da cidade.









Figura 4.47. Grafites nos pilares de sustentação do viaduto de acesso ao Túnel Rebouças. Mais uma vez é interessante notar a presença da Flesh Beck Crew e do Plantio Crew de formas bastantes similares àquelas vistas na Zona Sul da cidade.



Figura 4.48. Fachada do Hospital São Franciso de Assis, número 2863 da Avenida Presidente Vargas - sentido Candelária.





Figura 4.49. Fachada do prédio dos Correios, número 3077 da Avenida Presidente Vargas.



















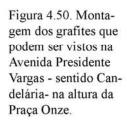
















Figura 4.51. Continuação da Figura 4.50. Montagem dos grafítes que podem ser vistos na Avenida Presidente Vargas - sentido Candelária- na altura da Praça Onze.



Figura 4.52. Grafites em baixo do viaduto que leva ao Túnel Santa Bárbara, Av. Presidente Vargas, altura do Sambódramo.





Figura 4.53. Grafite do AMA feito na Avenida Presidente Vargas, na altura da Praça Onze. É importante notar como o grafiteiro cria diferentes identidades nos diferentes lugares. Para comparar, ver as Figuras 3.37, 3.29 e 3.107. Pode-se ainda ver o trabalho deste mesmo grafiteiro na Figura 4.23.



Figura 4.54. Montagem do muro ao longo da Avenida Presidente Vargas na altura do Saara. Após este trecho os grafites se tornam mais escassos, uma vez que se aproxima a área de maior concentração de empresas privadas.









Figura 4.55. Montagem do muro ao longo da Avenida Presidente Vargas na altura do Saara. Após este trecho os grafites se tornam mais escassos, uma vez que se aproxima a área de maior concentração de empresas privadas.





Figura 4.56. Grafite político na Avenida Presidente Vargas, já próximo à esquina com a Avenida Passos.



Figura 4.57. Um dos poucos grafites do Flesh Beck Crew, que podem ser vistos no Centro. Entretanto, a imagem não pertence à área de estudo, estando localizada nas próximidades da Praça Mauá.

4.4. O Conteúdo Estético da Imagem

4.4.1. O Traço da Imagem

Diferente daquilo que foi visto no grafite exposto na Zona Sul, o grafite presente no Centro da Cidade tende a ser mais homogêneo quanto ao seu estilo de traço. De uma forma geral, tendem a ser muito fortes e rígidos, excluindo a possibilidade de qualquer percepção de movimento. Assim, os contornos são sempre os principais elementos percebidos nos grafites do Centro da Cidade.

O traço mais grosseiro, por vezes atrelado ao estilo Hip Hop, pode ser percebido em muitas das imagens – em especial naquelas que apresentam alguma forma de escrita, tal como a Figura 4.31⁴¹. Na área estudada existem apenas dois grafites que apresentam a exceção ao traço grosseiro e forte. Seriam elas: o mural em preto e branco exibido como parte da Figura 4.25 e os murais realistas explicitados pela Figura 4.32, e por pela primeira parte da camada inferior da Figura 4.50.

É importante mencionar ainda que a percepção do movimento exposto pelo traço de determinados grafites presentes na Zona Sul, só pode ser percebido em um único grafite de todo o eixo estudado no Centro da Cidade. A única imagem que apresentou algum movimento foi aquela feita pelo Plantio Crew recentemente (no final de 2008), representada na Figura 4.46.











4.4.2. As Cores Utilizadas

Com relação às cores utilizadas nos grafites do Centro elas são bem diferentes daquelas utilizadas na Zona Sul. A primeira diferença que se pode notar folheando a Galeria de Imagens do Centro é que as cores não são tantas e nem tão vivas quanto aquelas percebidas no Terceiro Capítulo desta dissertação.

⁴¹ As Figuras citadas neste item encontram-se reproduzidas respectivamente em detalhe nesta página.

Entretanto em alguns casos, como explicitado pelas Figuras 4.38, 4.21 e 4.33 (representadas na camada superior à esquerda da representação da imagem abaixo), é possível notar que os grafiteiros se utilizam de diversas cores, muito vivas.

Em outros casos, como explicitado pelos grafites da Flesh Beck Crew relacionados nas Figuras 4.22 e 4.34 (representadas na camada inferior à esquerda da representação da imagem abaixo), é possível notar que grupos que grafitam na Zona Sul com muitas e diversificadas cores, se utilizam de uma gama muito menor de cores quando vão grafitar o Centro da Cidade.



Os dois grafites maiores representados no canto direito da imagem acima, são cópias das Figuras 4.39 e 4.19 respectivamente. Em ambos os casos pode-se perceber um evidente desbotamento das cores originais dos grafites.

No caso da figura masculina ela já não era composta de muitas cores e nem se tratavam de cores vivas, já que o próprio propósito da imagem parecia ser retratar um homem sem feições expressivas.

Entretanto, na figura feminina pode-se perceber uma gama de cores que deveriam ser bem vivas quando o grafite foi feito. Entretanto, devido ao tempo de exposição do grafite na cidade, é possível notar o desbotamento de suas cores e o consequente clareamento de seu contorno. Em função dos resíduos da poluição urbana, esta imagem foi sendo alterada com o passar do tempo.

4.4.3. O *Tema* tratado pelo artista

Com relação aos temas tratados pelos grafiteiros que atuam no Centro do Rio de Janeiro, pode-se notar uma diferença significativa daqueles temas tratados na Zona Sul.

Os temas lúdicos e as referências culturais televisivas, cinematográficas e musicais não são encontrados da mesma forma.

Evidentemente, são encontradas outras referências, tais como a luta no estilo faroeste, tratada na Figura 4.29. Muitas são as referências feitas à cultura Hip Hop não só no estilo de escrita (Figura 4.31), mas, também, nos gestos e roupas dos personagens grafitados (como exemplo pode-se notar as duas figuras no canto direito da imagem 4.30).

A referência às drogas e à dura realidade da pobreza também é feita inúmeras vezes no Centro da Cidade. (Figuras 4.30, 4.32, 4.50, etc.). A figura revolucionária de Malcom X pode ser observada na Figura 4.43 e um estudante com os dizeres "Estudar é Resistir" na Figura 4.11. Assim, os temas retratados no Centro parecem se diferenciar bastante dos principais temas presentes nos muros da Zona Sul. Contudo, algumas referências comuns podem ser encontradas, sobretudo se for considerada a área de estudo próxima ao acesso do túnel Rebouças: na Leopoldina pode ser encontrada uma interessante referência ao antigo jogo PACMAN (Figura 4.21).

Há também o caso recente dos grafites feitos nas pilastras de sustentação do viaduto que dá acesso ao Túnel Rebouças, onde podem ser encontrados alguns grafites feitos pela Flesh Beck e pelo Plantio Crew, nos mesmos moldes daqueles que estes grupos fazem na Zona Sul (ver Figuras 4.46 e 4.47). Neste caso os temas tratados pelos grafites são seus personagens lúdicos, tão incomuns ao Centro da Cidade.

4.5. Do tempo e do esforço

Com relação ao tempo e ao esforço, despendidos na elaboração dos grafites do Centro da Cidade, é possível perceber que, salvo raras exceções, estes são significativamente menores do que na Zona Sul.

Observando a Galeria de Imagens deste capítulo, é possível notar que a grande maioria dos grafites existentes é composta por pichações, *tags*, elaborados com diferentes cores conforme o exemplificado pela imagem abaixo, representativa respectivamente das Figuras 4.8 e 4.14.





Entretanto, alguns grafites contêm imagens mais elaboradas, o que lhes atribui maior significância para este estudo: nestes casos é possível constatar o fato evidente de que tanto o tempo quanto o esforço despendidos pelo artista foram maiores. Exemplos disto podem ser encontrados nas Figuras 4.19 e 4.30, respectivamente reproduzidas abaixo.









5º Capítulo

Uma Análise Comparativa:

A relação da imagem com o significado do lugar

O objetivo deste capítulo é tratar das imagens apresentadas nos capítulos três e quatro, considerando-as em relação aos lugares onde foram feitas e fazendo a ligação com a fundamentação teórica apresentada no segundo capítulo desta dissertação. Para isso, serão considerados os seguintes elementos: as imagens Duplicatas, as Imagens Gêmeas e as Figuras Arquetípicas.

5.1.1. As Duplicatas

Existem dois tipos de imagens duplicadas que podem ser encontradas entre os Grafites da cidade do Rio de Janeiro. O primeiro caso diz respeito àquelas imagens que são parecidas por serem resultantes da ação de um mesmo grafiteiro ou *crew*, mas que, entretanto, divergem em aspectos estéticos. As Figuras do menino (3.73 e 4.34) e do Ximú (3.72 e 4.22), personagens do grupo Flesh Beck, reproduzidas abaixo são um bom exemplo disto. Nestas Figuras, os mesmos personagens são representados de formas bastante diversificadas entre a Zona Sul e o Centro.









A partir dessas imagens, pode-se pensar que o lugar é um conceito chave na própria produção do grafite. Na medida em que a maioria dos grafiteiros que atuam no Centro da Cidade é composta por meros 'passageiros passantes', seu vinculo com aquele lugar pode não ser tão bem estabelecido. Com isso, os grafites são feitos em menos tempo, com menos recursos, e com menos dedicação e esforço.

Como foi dito ao final do quarto capítulo, o foco do grafite no Centro é a mensagem, enquanto o foco do grafite na Zona Sul é a estética. Isto fica evidente se observarmos as imagens acima: os grafites feitos no Centro são versões simplificadas dos grafites feitos na Zona Sul. Nos grafites do Centro, o principal foco é a mensagem passada, neste caso: somos o Flesh Beck Crew e estamos presentes nesta parte da cidade.

5.1.2. As Imagens Gêmeas

Embora, de um modo geral, os grafites se apresentem em formas distintas entre a Zona Sul e o Centro, como foi constatado durante a coleta de dados para esta desta dissertação, por vezes, a mesma imagem pode ser encontrada grafitada exatamente da mesma forma nas duas áreas estudadas. Este fato pode ser observado na imagem abaixo, representativa das Figuras da Borboleta (3.56 e 4.17), do homem negro berrando (3.62 e 4.15) e do galo (3.123 e 4.17).













Estas imagens idênticas serão referidas, daqui por diante, como imagens gêmeas. Quando elas ocorrem, pode-se supor que as imagens foram feitas por uma mesma pessoa em um pequeno intervalo temporal e que, desde então, encontram-se expostas às diferentes intempéries de cada parte da cidade.

Observando estas imagens, pode-se perceber que o Centro da Cidade é mais poluído e, de fato, produz muito mais resíduos e consequentes danos aos grafites produzidos em seus muros. Assim, o estado de conservação da imagem produzida no Centro, geralmente, está bastante diferente do estado de sua gêmea localizada no outro local estudado.

Dado aos inúmeros *tags* presentes, especialmente sobre o grafite do galo, é também notável a maior ação de pichadores e o menor respeito que eles demonstram por determinados grafites no Centro.

Além da ação de pichadores as imagens feitas no Centro estão localizadas, por vezes, em suportes que se encontram em pior estado de manutenção. Assim, na imagem da borboleta, por exemplo, é possível perceber que há uma parte do reboco faltando – e, consequentemente parte do grafite também.

Cabe notar ainda que as três imagens gêmeas que foram encontradas entre os eixos de estudo desta dissertação são bastante antigas datando, provavelmente, dentre os anos de 2001 e 2003. Isto explica, em parte, o fato de que as imagens no Centro estejam em péssimo estado de conservação enquanto que a imagem do galo feito na Zona Sul, por exemplo, já nem existe mais - tendo sido sobreposta por um novo grafite.

A sobreposição frequente das imagens na Zona Sul evidencia mais um fator importante para se pensar o grafite nas duas áreas estudadas: o tempo de exposição. Durante a execução desta pesquisa foram realizados tantos monitoramentos dos eixos estudados no Centro da Cidade quanto naqueles da Zona Sul. Concluiu-se que enquanto as imagens grafitadas no Centro da Cidade permanecem nos muros por muito tempo, àquelas grafitadas nos muros da Zona Sul são rapidamente apagadas pelos próprios grafiteiros que as criaram e que irão, então, fazer uma nova imagem naquele local. Assim, a partir da observação das imagens expostas no terceiro capitulo, onde são evidenciados alguns casos de imagens sobrepostas⁴², pode-se constatar que a rotatividade dos grafites na Zona Sul do Rio de Janeiro é significativamente maior do que a do Centro da Cidade.

É possível que esta rotatividade dos grafites tenha a ver com dois fatores. O primeiro diz respeito à constatação de que os grafites do Centro têm como foco central passar uma mensagem: essa mensagem deve ser vista pelo maior número de pessoas e, consequentemente, deve ficar no muro mais tempo. Em contrapartida, o segundo fator tem a ver com o fato que os grafites da Zona Sul têm como foco central a exibição de suas qualidades estéticas para a divulgação do trabalho do grafiteiro e, neste sentido, os grafites devem ser constantemente renovados, demonstrando as diversas aptidões do artista.

A partir da sobreposição dos diferentes grafites nos muros da Zona Sul, foi possível perceber que os muros no Rio de Janeiro 'pertencem' aos grafiteiros que os pintaram: apenas eles, ou seus convidados, têm o direito de apagar a imagem que

_

⁴² Para ver alguns exemplos observar as Figuras 3.67, 3.68, 3.72, 3.75 e 3.76, 3.81A. e 8.81B, 3.89.A e 3.89.B, 3.98, 3.105 e 3.106, 3.108, 3.116 e 3.117, 3.118 e 3.119, 3.120 e 3.122.

fizeram anteriormente e grafitar uma nova sobre ela. Esta percepção foi confirmada em entrevista com o grafiteiro Ment, em 22 de janeiro de 2009:

"Aqui no Rio tem essa parada e em São Paulo também tem um pouco, quando você pinta um muro - quando eu pintei um muro em 2003, esse muro passou a ser meu, sacou? [risos] Então ninguém mais pode pintar ali, só eu ou quem eu convidar. Então tem um certo respeito nesse meio, tem um respeito na parada. Tipo assim, hoje em dia ta acontecendo, o que eu acho que é natural, de ter uma garotada mais nova chegando que vai lá, por exemplo: eu pintei um muro só que eu não fui lá repintar ai veio o cara que faz lá o "compro carro" ou "implante de cabelo", sei -lá [propaganda] que nem tem tanto mais - mas ainda tem, e ele pinta por cima. Ai o cara vai lá e depois e pinta por cima dele, ai eu já perdi o muro. Só que ai depois eu vou lá e pinto por cima do moleque que pintou em cima da propaganda, sabe? É uma relação meio louca que não tem em nenhum outro lugar."

É curioso pensar que de forma a 'tomar posse' do muro, alguns grafiteiros teriam, em determinado momento, se valido de grafitar imagens repetidas pelos muros da cidade. Estas imagens gêmeas podem ser compreendidas, portanto, como uma demarcação da territorialidade (no sentido de obtenção da posse e do controle destes muros) de alguns grafiteiros que, em alguns casos, até hoje não repintaram estes muros.

5.1.3. Grafite enquanto propaganda: o caso da Flesh Beck Crew

Já no final do desenvolvimento desta dissertação, em Novembro de 2008, surgiram grafites da Flesh Beck Crew em plena Leopoldina, no Centro da Cidade, feitos nos exatos mesmos moldes dos grafites destes grupos na Zona Sul da cidade. Como já dito, a presença deste grupo já era previamente notada no Centro, entretanto, de forma bem simplificada.

De acordo com o grafiteiro Ment, o descuido com os grafites que este grupo demonstra no Centro é representativo de seu objetivo de demarcação de território. Para ele, o real interesse do grupo em fazer grafite seria comercial:

"Os caras ganham grana com isso: eles são vistos, são procurados. Eles fizeram a vitrine deles aqui na Zona Sul, total. Aquelas bonequinhas lá do Tomaz estão virando estampa de bolsa, chaveirinho, capa de caderno, de tudo sabe? Virou uma marca. (...) [Alice: Ai o grafite acaba virando propaganda né?] Total. Mas desde o começo eles já eram meio assim, eu conheci eles em 1999, 2000, eles tavam começando e, desde o começo, eles foram assim. Eles acabaram de se formar em design, sacou? (...) E ai eles falaram assim, ah o que

a gente vai fazer pra ganhar dinheiro? Ah, vamos fazer grafite, ta chegando aqui agora, vai bombar daqui a alguns anos. [Alice: Será que eles já tinham essa cabeça?] Eu acho que sim, cara. Eu acho que sim. Eles tiveram uma visão empreendedora, de ganhar grana mesmo com a parada." Ment, em entrevista à autora e à Carolina Rezende, em 22 de Janeiro de 2009.

A percepção explicitada por Ment, na entrevista acima, é confirmada por BR, membro do Flesh Beck Crew, que em entrevista à autora⁴³, afirma ter começado a grafitar por ter interesse em divulgar seu trabalho de uma forma alternativa.

De fato, após se formarem, os membros da Flesh Beck Crew se juntaram e abriram uma loja na Galeria River⁴⁴, em Copacabana, que existiu durante alguns anos. Recentemente eles fecharam a loja, pois, como observa Ment no trecho de entrevista reproduzido acima, a estratégia de venda do grupo está focada em se tornar uma marca que, então, será vendida em diversas lojas.

Com esses conhecimentos pode-se supor que a estratégia espacial de propaganda do Flesh Beck Crew tenha sido alterada e, em função dela, a distribuição de seus grafites pela cidade: enquanto o grupo tinha a loja na galeria River, seus grafites eram todos feitos na Zona Sul da cidade, área abrangida por seu público de então. Qualquer grafite deles que pudesse ser encontrado no centro seria bastante simplificado, como àqueles exibidos como imagens duplicatas acima.

Entretanto, pode-se pensar que a recente transformação do grupo em uma marca, a ser vendida em diversas lojas, faz com que a abrangência de seus produtos passe a ser bem maior. O Flesh Beck virou uma marca comercial de fato e, como tal, precisa de maior visibilidade e propaganda. Acredita-se ter surgido daí o seu interesse em dedicar maior tempo e esforço aos seus grafites no Centro da Cidade. Desta forma, grafites como os expostos nas Figuras 4.46 e 4.47 podem agora ser vistos no Centro, em oposição às Figuras 4.22 e 4.57, representativas de seus grafites mais antigos.

Entretanto é curioso notar que, ao se realizar uma análise da distribuição geográfica dos novos grafites do Flesh Beck Crew no Centro da Cidade, ainda se encontre um padrão tão nítido: essencialmente, os grafites foram feitos nas descidas do viaduto Paulo de Frontin⁴⁵, tanto na do Rio Comprido, quanto na da Leopoldina. Assim, embora obtendo uma abrangência espacial maior, o grupo Flesh Beck ainda se

-

⁴³ Entrevista realizada via internet, no dia 18 de Novembro de 2009.

⁴⁴ A Galeria River é um conhecido reduto comercial frequentado pela juventude da Zona Sul. Nela se concentram, essencialmente, lojas de artigos de paria, surf e skate.

⁴⁵ O Paulo de Frontin é o viaduto que dá acesso do Centro da Cidade ao Túnel Rebouças, mas que também se estende da saída do túnel até o Centro da Cidade.

mantém conectado à Zona Sul. Seus novos grafites no Centro estão localizados em pontos que podem ser considerados extensões da Zona Sul, na medida em que estão às margens de uma de suas principais via de acesso, sendo a mesma expressa, ou seja, a meros dez minutos da Zona Sul.

Dado que a trajetória comum é a propaganda incorporar o grafite pra tentar vender alguma coisa, o Flesh Beck inverteu essa lógica criando o grafite que se divulga e depois se vende na forma de diferentes produtos. O Flesh Beck foi pioneiro em utilizar o grafite como forma de propaganda.

Em sua essência, o grafite do Flesh Beck vai contra a máxima teórica de muitos grafiteiros como a do inglês Banksy que, em diversas ocasiões⁴⁶, diz que o grafite não é propaganda, não está tentando te vender nada e que, portanto, não seria agressivo. Cabe ressaltar, contudo, que Banksy é atualmente o grafiteiro mais famoso do mundo e que, na prática, além de estarem nas ruas, suas obras são atualmente expostas em galerias de arte e são vendidas a milhares de libras.

Como registrou Ment, em entrevista:

"Eu tenho que focar o meu público na galera que tem um poder aquisitivo maior, sacou? Que eu não vou ficar nesse sonho que eu vou ser revolucionário, pra vida toda porque não vai pagar minha conta. Eu posso até fazer, como eu falei, em um momento ali que eu quero fazer uma parada pra contestar pra protestar, mas, assim, eu tenho que fazer coisa bonitinha também(...)"

O lugar Zona Sul é, portanto, essencial para a divulgação do grafite e para o surgimento de um mercado formal de trabalho ligado à ele, no qual muitos grafiteiros estão, atualmente, tentando se inserir.

5.2. Figuras Arquetípicas

Nesta segunda parte deste capítulo será feita a análise dos tipos arquetípicos encontrados no grafite dos dois eixos urbanos pesquisados. Isto permitirá a identificação não apenas dos tipos presentes em cada eixo, mas também estabelecerá a frequência com que eles aparecem nos diferentes lugares públicos.

Acredita-se que tanto o significado da imagem quanto as características dadas às figuras presentes nos grafites, devem trazer contidas em si elementos do lugar onde são

-

⁴⁶ BANKY (2006).

feitas. Entretanto, na composição das imagens, o lugar de origem do autor será também de extrema importância uma vez que este, certamente, influencia o processo criativo.

A relação estabelecida com o lugar onde o grafite é feito pode ser de dois tipos. Conforme visto acima, o Bairro do Jardim Botânico, e a Zona Sul como um todo, é compreendido pelos grafiteiros como uma vitrine de suas obras. A partir das imagens grafitadas neste eixo, oportunidades podem surgir no mercado formal das artes. Desta forma, os grafites encontrados neste lugar público urbano tendem a serem belos, organizados, e retratam, na maioria das vezes, os valores, crenças e a idéia do que devem ser os indivíduos presentes nesta parte da cidade.

Por outro lado, os grafites também podem ter o objetivo de incomodar e, neste caso, a malha espacial dos lugares será utilizada pelos grafiteiros. O conflito do tema tratado pelo artista só estará incomodando a sociedade no momento em que ele for feito em um lugar que não compartilhe daqueles valores, crenças e idéias Por exemplo, o retrato do homem negro gritando, desesperado – apresentado na Figura 3.62 – na página 57, feito na esquina do muro do Jóquei em frente ao Jardim Botânico causa estranheza.

Em resposta à pergunta: Você acha que há uma relação entre o significado da imagem produzida e o significado daquele lugar para a cidade? O grafiteiro Siri, em entrevista à autora dia 24 de Janeiro de 2009, respondeu:

"Bem, existe sim. Em algumas situações alguns grafiteiros passam imagens, por exemplo, de locais menos favorecidos e até mesmo abandonados pela sociedade. No local visitado pelo grafiteiro ele pinta coisas que possam, de alguma forma, alegrar as pessoas que moram nesses locais menos favorecidos. Já na cidade é pintada a realidade passada por essas pessoas, até mesmo para que sociedade passe a ver esses locais."

Assim se compreende que o local onde a imagem é feita é um dos elementos básicos de composição do significado da imagem produzida: seja pela ruptura dos valores associados aos lugares ou pela representação dos mesmos, o lugar é de fundamental importância para a composição da mensagem que o grafite objetiva comunicar.

Um bom exemplo para compreender a importância do lugar para a mensagem que se quer passar foi, em 26 de Outubro de 2008, a pichação de um dos andares da 28^a Edição da Bienal de Arte de São Paulo⁴⁷. No incidente ocorrido, quarenta jovens

-

⁴⁷ Para maiores informações ver o site http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo (visitado pela autora em 27 de Janeiro de 2009).

entraram no Pavilhão do Parque do Ibirapuera, onde estava sendo realizado o evento, e picharam parte do segundo andar que, propositalmente, havia sido deixada vazia pelos organizadores do evento. O objetivo, segundo a pichadora presa após o evento era "Chamar atenção para esta arte marginal." ⁴⁸. É como se a pichação feita na rua já não fosse mais transgressora o suficiente e os pichadores precisassem se arriscar de outras formas: não mais nas alturas, mas na proximidade com àqueles que repudiam seus atos. O Objetivo deste ato foi, nas palavras de uma das autoras, 'chamar atenção' e, para tal, foi necessário fazer uso de um lugar que significasse o oposto do que os pichadores representam para a sociedade. Indubitavelmente, os pichadores sabem e se aproveitaram deste fato, usando-o para compor o próprio significado de seu ato. O que resultou foi um evento que incomodou toda a sociedade e, consequentemente, a referida jovem passou cinqüenta dias encarcerada⁴⁹.

Há, portanto, um equilíbrio entre os significados dos diferentes lugares que estão em jogo na elaboração de um grafite. Este equilíbrio volátil e é composto por: (1) o lugar de origem do indivíduo grafiteiro, cujo significado influencia em sua própria identidade e, consequentemente seu processo criativo; e (2) o lugar onde o grafite é feito, cujo significado ajudará a compor o próprio grafite.

Com relação à forma como o lugar de origem do grafiteiro está imbuída em sua identidade e influencia seu trabalho, evidentemente, não temos como avaliar nesta pesquisa a não ser, talvez, pela escolha dos temas tratados. A rigor, o objetivo da análise das imagens arquetípicas que será apresentado a seguir é relacionar o tema tratado pelo grafiteiro com o lugar no qual ele está feito e buscar compreender, de uma forma geral, como o lugar está compondo o significado da imagem.

A seguir será feito um relato das formas como os seguintes arquétipos são encontrados nos diferentes lugares urbanos estudados: a infância, o jovem, o feminino, o masculino, a cidade, a natureza e as referências culturais. Será importante notar não só as formas, mas também a freqüência com a qual eles surgem nas diferentes partes da cidade.

Para facilitar a discussão sobre diferentes representações das figuras arquetípicas, as imagens já apresentadas no terceiro e no quarto capítulo serão

_

⁴⁸Fonte: http://www.canalcontemporaneo.art.br em 27 de janeiro de 2009.

⁴⁹ Este ato deve ser compreendido dentro do contexto dos grafites de São Paulo, sob o governo do prefeito Gilberto Kassab que, em janeiro de 2007, sancionou a lei Cidade limpa que deveria combater os problemas relativos às propagandas ilegais. Entretanto, em julho de 2008, a empresa terceirizada pela prefeitura apagou um mural feito na Avenida 23 de Maio pelos grafiteiros os gêmeos, mundialmente reconhecidos. Este ato deu início a um enorme conflito entre a prefeitura e os grafiteiros paulistanos.

representadas parcialmente e reduzidas nas imagens que podem ser vistas a seguir.

Cabe notar que a seleção das Figuras para compor as imagens apresentadas abaixo não representa a totalidade as Figuras que contém os arquétipos apresentados: a menininha Nina, do Flesh Beck Crew, por exemplo, aparece repetidas vezes na Zona Sul da cidade. Entretanto, acredita-se que não há a necessidade de quantificar exatamente quantas vezes determinadas figuras aparecem, já que o objetivo aqui não é fazer um estudo estatístico. O que importa são as diferentes representações feitas destes diferentes arquétipos nos dois eixos estudados. Cabe, contudo, fazer menção ao fato de que outras figuras repetidas foram colocadas apenas uma vez nas imagens abaixo representadas.

5.2.1. A representação da Infância



A representação da Infância na Zona Sul



A representação da Infância no Centro

A primeira coisa que se pode notar, ao se observar as imagens acima, é a maior presença do arquétipo infantil na Zona Sul da cidade.

Diferentes representações da criança podem ser percebidas se observarmos o trecho ao longo da Rua Jardim Botânico, entretanto, todas elas, com uma única exceção, retratam crianças felizes e bem tratadas.

No Centro da Cidade a situação é diferente. O arquétipo infantil pouco aparece e, quando isto ocorre, ele aparece em situações de risco ou conflito. Das quatro figuras acima representadas, duas são de crianças em meio ao caos urbano e retratam a triste realidade dos menores abandonados. É curioso notar que a menininha do Flesh Beck Crew aparece, neste contexto, sendo engolida pelo polvo, ao passo que, o bebê do mesmo grupo representado com um polvo na Zona Sul da cidade, mais parece o estar utilizando como um acessório (ver Figura 3.53, na página 56).

Desta forma, pode-se perceber que mesmo no caso do Flesh Beck Crew cujo grafite objetiva, principalmente, fazer a publicidade da marca, a mensagem passada pelo grafite pode ser diversificada em função do lugar onde ele é feito. Assim pode-se ainda considerar que determinadas imagens têm maior impacto e, consequentemente, chamarão mais atenção em determinados lugares.

Pode-se pensar que as imagens do Flesh Beck Crew com o polvo são, de um modo geral, representativas das crianças presentes nestas áreas estudadas: enquanto a infância protegida está retratada na Zona Sul da cidade, a infância abandonada está representada nas proximidades do Centro da Cidade. É curioso notar que o grafite onde o polvo devora a menininha está localizado nas proximidades da Igreja da Candelária, no Centro, lugar que ficou marcado pela chacina ocorrida em julho de 1993.

Havendo apenas uma exceção em cada caso (o menino abandonado abraçado ao urso de pelúcia na Zona Sul e o menino brincando – e brigando – com seus brinquedos no Centro), pode-se concluir que as representações arquetípicas da infância tendem a estar em concordância com o significado simbólico das crianças naqueles lugares onde estão representadas.

5.2.2 A representação do Jovem



A representação do Jovem na Zona Sul

Conforme é possível notar a partir da observação das imagens, o Jovem é bastante representado pelo grafite carioca. Ele, entretanto, aparece com maior frequência no Centro da Cidade.

O Jovem na Zona Sul é fundamentalmente representado como estudante ou como grafiteiro. Pode-se ainda perceber a referência ao Jovem de classe média, na imagem em preto e branco, inspirada nos mangás.



A representação do Jovem no Centro

No Centro da Cidade, curiosamente, a referência ao Jovem grafiteiro não aparece diretamente, entretanto, aparecem algumas vezes o Jovem ligado ao Hip Hop. O mais chama a atenção com relação às representações dos Jovens no Centro é, contudo, a presença das drogas: nos dois casos onde o ato de fumar surge, ele ganha destaque aparecendo como elemento central nas imagens.

Ao se perceber a maior representação dos Jovens no Centro e a maior representação da Infância na Zona Sul, pode-se levantar a hipótese de que, em função da tendência a uma infância protegida e prolongada na segunda, a juventude seria menos expressiva. Ao passo que no Centro esta relação seria inversa: a infância abandonada estaria gerando uma a maior presença de jovens.

5.2.3. A representação do Feminino

Com relação a representação do feminino nos muros cariocas, é possível afirmar que ela é muito mais frequente e diversificada na Zona Sul da cidade. No Centro, a mulher aparece apenas quatro vezes e, em duas delas, encontra-se representada seminua



A representação do Feminino na Zona Sul.



A representação do Feminino no Centro.

e em posturas insinuantes de comportamento de sedução. Neste sentido, pode-se concluir que a mulher é principalmente retratada como um objeto de desejo.

O feminino na Zona Sul é representado de modo bastante diversificado. A maior parte das mulheres retratadas aparece interagindo de alguma forma com elementos da imagem como, por exemplo, as mulheres com os animais na segunda fileira de imagens. As funções sociais das mulheres também são retratadas, como a mãe brincando de rodar seu filho, a ginasta e a mulher tribal africana carregando tradicionalmente seu vazo na cabeça.

Os dois nus femininos ao longo do trecho estudado na Zona Sul da cidade, não repetem as insinuações encontradas no seminu do Centro da Cidade. O nu aqui representado adquire uma forma sutil e não agressiva.

É curioso notar ainda que a figura representada no meio da primeira fileira de imagens, referentes à Zona Sul da cidade, retrata uma "velha" usando roupas que seriam, normalmente, utilizadas por mulheres jovens. Neste caso, é possível perceber uma crítica às mulheres cariocas que cada vez mais, de acordo com GOLDENBERG (2008), recusam-se a aceitar as limitações corporais impostas pela idade.

5.2.4. A representação do Masculino

A frequência da representação do masculino é, também, maior e mais diversificada na Zona Sul da cidade. Entretanto, cabe fazer menção ao fato de que, no Centro, muitas vezes, é difícil distinguir a figura do Jovem daquela do masculino adulto propriamente dito.

O que chama atenção com relação à representação do arquétipo masculino no Centro é a falta de perspectiva e a desesperança passada pelas expressões faciais. Isto é facilmente perceptível ao se observar a imagem acima. Na primeira figura o homem é retratado sentado quase sem rosto; na figura ao centro da imagem o homem é representado com um semblante completamente deprimido; e, na última imagem, o homem negro é retratado gritando, desesperado. Por outro lado, o homem simples, entretido com sua interação com o cachorro também pode ser percebido em diversos pontos espalhados pelo trecho estudado no Centro da Cidade.



A representação do Masculino na Zona Sul



A Representação do Masculino no Centro.

A representação do masculino na Zona Sul da cidade se da de inúmeras formas. Embora ainda se encontre a representação do homem desesperado, é mais frequente a representação de homens exercendo suas funções sociais: o lutador de boxe, o soldado, o executivo, o gari, o manifestante pela liberação da maconha, o político, etc.

É possível, portanto, perceber uma enorme diferença da representação masculina no Centro para àquela feita na Zona Sul.

5.2.5. A representação da Cidade



A Representação da cidade na Zona Sul







A Representação da Cidade no Centro

A cidade, curiosamente, é pouco representada pelo grafite nos dos eixos estudados. Entretanto, a freqüência de sua representação é maior na Zona Sul.

Observando-se as Figuras na imagem a seguir, pode-se perceber que, na maioria das vezes, a cidade é representada com algum distanciamento, em segundo plano. A não

ser quando a cidade retratada tem caráter abstrato, como é o caso da Figura central na imagem referente aos grafites presentes no Centro da Cidade.

O que chama atenção para a representação da cidade nos grafites da Zona Sul é o fato de elementos referentes à cidade do Rio de Janeiro – no caso, o Cristo Redentor – se encontrar presente em duas das Figuras.

Além disto, na Figura representada no centro da imagem referente aos grafites da Zona Sul, é possível perceber a cidade como o primeiro plano da imagem bucólica onde mãe e filho rodopiam. Neste caso, a cidade está representando uma realidade calma e bucólica, no sentido oposto ao significado da cidade em todos os outros grafites cariocas que retratam este tema. Evidentemente, este grafite está localizado no muro do Jóquei, em meio à Zona Sul carioca.

5.2.6. A representação da Natureza



As Representação da Natureza na Zona Sul.













A Representação da Natureza no Centro

Com relação à presença do tema natureza no grafite carioca pode-se constatar que, ao passo que sua frequência é alta no Jardim Botânico, o tema é incomum nos grafites do Centro da Cidade.

Além disto, pode-se perceber que a natureza é altamente humanificada no Centro, ao passo que na Zona Sul ela é, na maioria das vezes, retratada sob um aspecto realista. Em alguns dos casos onde a natureza aparece na Zona Sul é possível perceber, também, que há um nível de abstração ao se retratar 'mãe natureza'.

5.2.7. A representação das diferentes Culturas

Como é possível notar a partir da observação das imagens na página seguinte, inúmeras são as referências feitas pelos grafiteiros às diferentes manifestações culturais.

O que se pode observar, contudo, é que diversas imagens presentes na Zona Sul fazem menção a elementos da cultura dominante. Como exemplo, é possível citar os retratos de sambistas de importância como Cartola e Zé Kéti, artistas internacionais como Jimi Hendrix e Willem Dafoe e personagens televisivos, como a vilã Odete Roithman. Há ainda a referência ao símbolo da MGM e ao Mickey, personagem de Walt Disney. Existem também referências à política, com a pergunta com relação ao fim da Ditadura Militar no Brasil e o retrato, em Stencil, do recém eleito presidente norte americano Barack Obama. É curioso notar, ainda, as referências á cultura oriental feita pela representação do Buda.

No Centro, as referências culturais são muito diferentes: o Faroeste americano, o Oscar, os mangás e até mesmo uma referência ao jogo PAC MAN. A palavra cachaça, escrita com as letras imitando às da Coca-Cola também se apresenta como uma clara referência Cultural.



A Representação dos elementos culturais na Zona Sul



A Representação dos elementos culturais no Centro

O retrato de Malcom X é a única referência política clara representativa de uma contra cultura, que se esperava encontrar mais presente no Centro do Rio de Janeiro: o Hip Hop e o movimento Negro. Estes movimentos estariam lutando por uma igualdade social desejada e se fazendo ouvir por meio dos muros cariocas. Isto, entretanto, não foi claramente identificado.

As referências culturais acima relacionadas, bem como as referencias culturais que podem ser percebidas nas entrelinhas das imagens representando as diferenciações entre a representação da Infância, do Jovem, do Feminino e do Masculino, entre a Zona Sul e o Centro, evidenciam uma contra cultura que, embora não lute pela igualdade, tende a denunciar as diferenças e constatar a miséria do povo.

Neste sentido, como afirma o grafiteiro Siri, o objetivo do grafite no Centro é denunciar a realidade vivida pelas pessoas pobres, enquanto nos lugares onde habita a população de baixa renda o objetivo do grafite é alegar a comunidade. Na Zona Sul da cidade, contudo, conforme afirma o grafiteiro Ment, o objetivo do grafite é, por vezes, construir uma vitrine do talento dos grafiteiros. Todos estes objetivos principais estão, certamente, vinculados ao significados de seus respectivos lugares.

5.3. Síntese da Análise Comparativa

Observando as discussões feitas a partir do terceiro capítulo, pode-se afirmar que o Centro da Cidade é um lugar que apresenta maior homogeneidade entre seus grafites: conforme visto acima, os traços dominantes são rígidos, as cores não são tão variadas e nem tão vivas, de forma que os grafites do Centro tentem a ter uma identidade estética mais simples, salvo algumas exceções. É curioso notar ainda que, em termos da identidade social, os grafites do Centro apresentam grande complexidade e tensão.

O tempo e o esforço dedicados aos grafites do Centro são, de maneira geral, bem diferentes e inferiores àqueles dedicados aos grafites da Zona Sul. Entretanto, isto pode não ser explicado pelas bases teóricas utilizadas por esta dissertação.

Conforme sugere BERDOULAY (1989) o tempo e o esforço dedicados à construção da relação dos indivíduos para com os seus espaços de vivência, seriam representativos do seu vínculo emocional com aquele espaço. Este vínculo emocional e afetivo seria o que transformaria aquele espaço público em um lugar, propriamente dito. Aplicando esta teoria aos grafites do Centro chega-se, então, à questionável conclusão de que o Centro da Cidade seria um espaço público pouco 'lugarificado'.

Cabe ressaltar que isto não seria verdade para o trecho estudado da Avenida Presidente Vargas, que se estende da Igreja da Candelária à Estação Central do Brasil. Este trecho é compreendido como um importante lugar para a cidade do Rio de Janeiro na medida em que muitas pessoas trabalham e freqüentam os escritórios das empresas que ali se encontram. Além disto, como visto acima, este é, também, um lugar de intenso comércio popular. Contudo, a intensa presença de empresas privadas e a completa falta de muros contínuos fazem com que não haja grafite algum, com a exceção das pichações em frente aos prédios menos controlados⁵⁰, neste lugar altamente apropriado pela população urbana e, consequentemente, representativo de um forte significado.

O trecho da Avenida Presidente Vargas que vai da Estação Central do Brasil até encontrar a Avenida Francisco Bicalho e que, então, segue até a Rodoviária Novo Rio; embora possua um importante significado histórico para a cidade é, atualmente, pouco utilizado pelos habitantes que, quando naquele lugar, são sempre meros 'passageiros passantes'. Apesar de pouco utilizado para outras funções urbanas e sendo, essencialmente, um lugar de passagem; este trecho do eixo estudado no Centro da Cidade possui enorme importância para o funcionamento da mesma, na medida em que muitos habitantes passam por aquele lugar diariamente, embora poucos permaneçam nele por muito tempo.

De acordo com a leitura da teoria apresentada no segundo capítulo desta dissertação, a menor dedicação de tempo e esforço dos grafiteiros às suas obras no Centro da Cidade estaria sendo representativa de um menor vínculo destes para com o lugar. O que se conclui, entretanto, é que todo lugar público tem um significado para a população que o freqüenta e que todos os significados são, de alguma forma, ligados às funções urbanas exercidas por aquele lugar. Neste sentido, todos os lugares seriam igualmente merecedores de grafite.

Mas, então, ao que se deve o fato de a dedicação dos grafiteiros ao Centro da Cidade não ser tão intensa quanto a sua dedicação à Zona Sul? Esta pergunta leva a compreensão de que determinados lugares urbanos atraem mais a atenção e a dedicação dos grafiteiros, em função de sua significação.

E, neste sentido cabe mais uma indagação: como aproveitar um espaço físico que é utilizado apenas de passagem? Esta é a chave para a compreensão da diferenciação entre os grafites produzidos nas diferentes partes da cidade: a função

_

⁵⁰ Estas imagens podem ser vistas nas primeiras Figuras expostas na Galeria de Imagens deste capítulo.

predominante do grafite no Centro é a de comunicar algo e, para isso, na maior parte das vezes, ele tem uma mensagem alta e clara. No entanto, para se passar uma mensagem, muitas vezes não é necessário tanto tempo e dedicação.

Enquanto o foco do grafite no Centro é a mensagem a ser passada, o grafite da Zona Sul, como visto no terceiro capítulo, tem outras motivações. Nas palavras dos próprios grafiteiros, a Zona Sul é uma vitrine de seu trabalho e tem o objetivo claro de divulgação e busca pela fama propriamente identificada, de forma que oportunidades econômicas no mercado formal possam ser criadas. O foco do grafite na Zona Sul é, portanto, a estética.

Conforme foi visto acima, tanto no caso do centro onde o grafite é primordialmente mensagem, quanto no caso da Zona Sul, onde o grafite é essencialmente o estético; o *lugar* tem sempre um papel chave na criação e na manutenção do grafite. Por fim, o lugar terminará por ser transformado por aquilo mesmo que ajudou a criar.

Considerações Finais

A partir das observações feitas por esta dissertação pode-se concluir que são muitas as formas como o Lugar influencia na produção do grafite.

O primeiro lugar que conscientemente influencia a produção artística, conforme ressaltado pelo grafiteiro Ment⁵¹, é aquele de sua vivência. O significado de seu lugar de origem estaria, assim, enraizado no ser humano compondo parcialmente sua identidade. Neste sentido, para Ment, as diferentes origens dos grafiteiros que atuam no Centro e na Zona Sul poderiam ser explicativas da diferença do conteúdo grafitado nestes lugares. Ment argumenta que a maioria dos grafiteiros produzindo no Centro do Rio de Janeiro vem da Baixada Fluminense e da Zona Norte da cidade, ao passo que os grafiteiros que atuam na Zona Sul são, em grande parte, desta mesma parte da cidade.

Cabe ressaltar que a diferença na composição dos grafites nas diferentes partes da cidade seria fruto da intencionalidade dos grafiteiros na atribuição de sentido às imagens que, por sua vez, seria composta pela representação do significado que o lugar urbano tem para o grafiteiro (e, possivelmente, para o restante da população). Na construção do significado dos lugares para os indivíduos, o lugar de origem é talvez tão importante quanto o lugar que se significa.

Embora interessante e certamente importante para a composição do significado do da imagem grafitada, o lugar de origem não é o lugar determinante no significado da imagem. Isto fica evidente se observarmos os trabalhos de alguns grafiteiros, como por exemplo, o próprio Ment (dentre outros), que atuam nos dois eixos estudados.

Se o lugar de origem fosse sempre o determinante na imagem resultante, não haveria imagens duplicatas – àquelas onde diferentes formas foram dadas aos mesmos personagens quando feitos em diferentes partes da cidade. As imagens duplicatas, como àquelas do Ximú, feitas pela Flesh Beck Crew, são conseqüências do significado do lugar onde os grafites são feitos: enquanto o foco do grafite na Zona Sul é a estética, o foco do grafite no Centro é a mensagem. Assim, o Ximú do Centro era composto pelo mero contorno da imagem colorido de branco, ao passo que os inúmeros Ximús, encontrados na Zona Sul, são sempre altamente elaborados, com diversas cores e elementos.

_

⁵¹ Em entrevista à autora e à Carolina Rezende, em 22 de Janeiro de 2009.

É importante notar, portanto, que os grafiteiros⁵² se utilizam do significado do lugar para atribuir diferentes significados às imagens que querem grafitar. Ou seja: o lugar é utilizado pelos grafiteiros de forma a se apropriarem ou romperem com seu significado, o que irá, de uma forma ou de outra, compor o próprio significado da imagem grafitada⁵³.

Dois exemplos disto foram vistos ao longo desta dissertação. O primeiro foi o caso dos grafites feitos na Zona Sul, onde os artistas buscavam retratar os personagens que vivem naquele lugar. Retratando os personagens e os valores morais daquele lugar naquele espaço físico, os grafiteiros não rompem com o significado e valores do lugar. Assim, a preocupação estética se sobressai e é construída uma vitrine a céu aberto do trabalho dos diferentes grafiteiros, de modo que oportunidades econômicas possam vir a surgir, posteriormente.

Existem ainda os casos nos quais os grafites jogam com o 'contra-significado' dos lugares. Grafitando imagens que rompem com o significado e com os valores do lugar onde será feita, os grafiteiros manipulam o sentido da imagem dando maior ênfase ao seu significado e fazendo-a incomodar os passantes. Este, por exemplo, é o caso da realidade das comunidades pobres retratas em meio à Zona Sul: o homem negro retratado aos berros na esquina da Rua Jardim Botânico com a Rua Pacheco Leão.

Assim, lembrando o depoimento dos grafiteiros Ment e Siri, os grafiteiros por vezes buscam retratar elementos de paz e tranquilidade em comunidades pobres que sofrem violências e conflitos constantes, ao passo que, buscam retratar a realidade dessas comunidades em lugares onde as pessoas passem e possam se conscientizar da realidade vivida por estas pessoas.

Além do significado simbólico do lugar influenciar a imagem produzida pelo grafiteiro, conforme foi exposto acima, a estrutura morfológica do lugar e do muro também o faz. As Figuras representadas na imagem abaixo são todas representativas de como o grafiteiro se apropria das formas presentes no muro e elabora suas imagens a partir delas.⁵⁴

⁵² Ainda que alguns o façam, aparentemente, de forma inconsciente.

⁵³ Para facilitar o entendimento dessa idéia, pode-se voltar ao exemplo do Profeta Gentileza. As palavras por ele escritas traziam mensagens opostas àquelas cujos significados estavam relacionados ao lugar onde elas eram escritas: o viaduto do Caju é um lugar abandonado, sujo, barulhento, poluído; e as palavras do profeta evocavam a calma, o amor, a paz. Ou seja, tudo que estava ausente naquele lugar.

54 Essas imagens podem ser vistas em tamanho maior respectivamente nas páginas 71, 94, 93 e 51.











Cabe ainda lembrar que as imagens produzidas pelos grafiteiros podem estar interagindo, também, com a função exercida pelo lugar e não necessariamente com a forma do muro. Alguns casos vistos ao longo desta dissertação no trecho estudado na Zona Sul foram: (1) as Figuras 3.31 e 3.32, compostas por elementos da cultura oriental, que estão feitas no muro do espaço Nirvana, local onde são ministradas aulas de yoga; (2) a Figura 3.43, que é composta por um cavalo pulando um obstáculo e está feita no muro do Jóquei Clube Brasileiro; (3) a Figura 3.63 composta pela menininha do Flesh Beck Crew retratada como uma sereia, às margens do canal da Rua Pacheco Leão; (4) as Figuras 3.75 e 3.76 que são compostas por diversos animais e estão feitas no muro de uma Clínica Veterinária na Rua Jardim Botânico; e (5) a Figura 3.111, que retrata um gari, na frente da Cooperativa de Catadores de Lixo do Rio de Janeiro. Cabe ressaltar que este tipo de interação entre a imagem grafitada e a função social exercida pelo lugar, não foi identificada no trecho estudado no Centro da Cidade.

Como se tornou evidente por meio da observação das Imagens Gêmeas, expostas no quinto capítulo desta dissertação, o lugar influencia, também, na manutenção dos grafites feitos. As condições de intempéries climáticas e poluição urbana impostas aos lugares são de grande importância para isto, assim como as condições físicas iniciais dos muros.

Contudo, a presença de pichadores em toda a cidade nos permite fazer uma observação mais contundente a respeito da manutenção das imagens grafitadas. Como é possível observar na Figura 3.94, na página 63, os grafites feitos pela Flesh Beck Crew são, por vezes, alvos de pichadores. Nesta Figura, torna-se evidente que alguns dos grafiteiros atuantes na Zona Sul da cidade realizam a manutenção de suas obras. A imagem Gêmea do Galo, grafitada no Centro da Cidade (vide Figura 4.17, na página 89), permite considerar que tal manutenção de grafites não é feita no Centro da Cidade. Os ataques dos pichadores aos grafites acima mencionados têm explicações diferentes.

No caso da Flesh Beck Crew, o ataque dos pichadores a alguns de seus grafites possivelmente representa a impopularidade dos autores no meio. Nas diversas

entrevistas realizadas, foi possível perceber que o grupo é, frequentemente, alvo de diversas criticas por parte de grafiteiros. Assim, é provável que este ataque dos pichadores ao seu trabalho esteja demonstrando apenas o descontentamento com a sua presença e existência – como no caso das brigas de gangues dos *tags* norte-americanos.

Entretanto, o ataque dos pichadores à determinados grafites, e não à outros pode ser compreendido, também, sob a ótica de significação do lugar. Ao se observar a quantidade de grafites que retratam o arquétipo da natureza no Centro do Rio de Janeiro, pode-se constatar que eles são muito poucos, dentre eles, conforme visto no capítulo cinco (parte 2.6), apenas alguns retratam os elementos da natureza de uma forma pouco ou não humanificada. O galo, que mal se pode ver na Figura 4.17 devido à ação dos pichadores, era um deles.

Assim, pode-se pensar que as imagens que fogem ao significado geral do lugar são, por vezes, repudiadas e atacadas pelos pichadores: o desrespeito aos grafites com temas visto como fúteis pelos freqüentadores daqueles lugares, são representativos de uma rejeição daquele tema. Neste sentido, o ataque de pichadores a determinadas imagens pode estar demonstrando um repúdio a elas e não a outras. Desta forma, as imagens que estão mais de acordo com o significado dos lugares onde são feitas teriam maiores chances de 'sobreviver'.

Para compreender a relação dialética de que o grafite ao mesmo tempo em que é influenciado pelo significado do lugar onde ele é feito, influencia o significado do lugar, transformando-o, é preciso compreender sua natureza transgressora: pelo simples fato de existir, o grafite transgride as normas espaciais existentes que, aos poucos, vão sendo então modificadas e passam a aceitá-lo.

Como exemplo desta natureza transformadora do grafite, pode-se citar o exemplo atualmente em curso na cidade de São Paulo. Após a prefeitura de Gilberto Kassab apagar um mural de grafite dos artistas reconhecidos mundialmente como Os Gêmeos, na Avenida 23 de Maio, em meados de 2008, houve uma forte comoção popular em favor do grafite. Em função disto, atualmente, está sendo avaliada pelo prefeito a idéia de se demarcar uma galeria de grafite a céu aberto, onde cada mural 'legitimado' seria acompanhado de uma pequena placa dizendo quem é o autor e qual a data de quando o grafite foi feito.

Este é um sinal evidente de que o grafite transforma o lugar urbano, por vezes degradado, no qual ele foi feito em um novo lugar, adicionado de novos significados –

sejam eles quais forem. Para que se tenha um exemplo carioca, pode-se focar no depoimento de Ment:

"Por exemplo, quando a gente pinta na favela, a gente tenta usar o mais colorido possível, o mais feliz e alegre possível. Porque neguinho ali tá tão acostumado a sofrimento que você chega e faz uma parada pra cima e muda o dia a dia lá mesmo." Em entrevista à autora e à Carolina Rezende, em 22 de Janeiro de 2009.

A partir da afirmação do grafiteiro, é possível perceber que, no caso citado, o grafite foi feito em contra posição ao sentido geral do lugar onde ele foi realizado. Ou seja: o grafite foi influenciado pelo significado do lugar 'favela' e feito tendo como meta seu contra-significado. O grafite, neste caso, ajuda a tornar o lugar mais agradável, menos apavorante, abandonado, mais habitável e humanizado.

Alguns grafites na Zona Sul como, por exemplo, os grafites feitos no muro da Escola Pedro Ernesto, ao final da Rua Jardim Botânico, não romperam com o significado original do lugar onde foram feitos e, entretanto, ajudaram a melhorar o aspecto da praça onde a escola é localizada.

A discussão de se as transformações que o grafite provoca no lugar são positivas ou não está longe de uma resposta consensual. É curioso mencionar que atualmente está sendo veiculado na televisão um anúncio que sugere que todos devem fazer a sua parte para melhorar o mundo: enquanto uma música passa a mensagem do anúncio em sua letra, imagens de pessoas supostamente melhorando o mundo são mostradas. Uma delas representa um mutirão pintando de branco um muro na rua, que estava cheio de cores e imagens grafitadas. Supõe-se que esta idéia de limpar a cidade e melhorar o mundo pode ser igualmente compreendida pelas pessoas que admiram o grafite como uma forma de piorar o mundo e torná-lo um lugar bem menos interessante.

Para compreender melhor as formas como o grafite estaria alterando o significado social do lugar onde ele é feito para as pessoas que o freqüentam para além do sentido da transgressão, positiva ou negativa, das normas espaciais previamente estabelecidas, um estudo mais aprofundado na relação grafite-percepção da população teria que ser conduzindo.

Contudo, ao final da pesquisa proposta por esta dissertação, pode-se concluir que a hipótese levantada se confirmou, na medida em que a relação estabelecida entre o significado do lugar é de extrema importância para a constituição física e significativa

do grafite. A relação dialética que se acreditava existir foi confirmada na medida em que a própria existência do grafite é transgressora e, consequentemente, transformadora do significado do lugar que o originou.

Bibliografia

- ABREU, M. de A. Evolução Urbana do Rio de Janeiro. Ed. Instituto Pereira Passos. Rio de Janeiro, 1987.
- ______. Rio de Janeiro: Formas, Movimentos e Representações. Ed. FAPERJ, CNPq. Rio de Janeiro, 2005.
- ARAÚJO, M. da S. Vitrines de concreto na cidade: juventude e grafite em São Gonçalo. Dissertação de Mestrado, PPAV, UFRJ. 2003.
- ARCE, J. M. V. Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite. Ed. UFRJ. Rio de Janeiro, 1999.
- ARGAN, G. C. História da Arte Como História da Cidade. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2005.
- BANKSY. Wall and piece. Century Ed. UK, 2006.
- BARNARD, L. Understanding and investigating grafite. Outskirts Press Inc;
 Colorado. USA, 2007.
- BAUDRILLARD, J. Kool Killer ou a insurreição através dos signos. In: A troca simbólica e a morte. Vol. 1. Ed. Gallimard, 1976. P.p. 131- 142
- BERDOULAY, V. Place, meaning and discourse in french language geography. In. Agnew, J. A; Duncan, J. S. The power of place: integrating geographical and sociological imaginations. Ed. Button. Londres, 1989.
- C100. The art of rebellion: the world of street art. Gingko Press Inc, U.K., 2003.
- CASTRO, I. E. de; GOMES, P. C. da C; CORRÊA, R. L. Explorações Geográficas. Ed. Brtrand Brasil. Rio de Janeiro, 1997.
- ______. Geografia: Conceitos e Temas. Ed. Brtrand Brasil. Rio de Janeiro, 1995.
- CRESSWELL, T. In place/ out of place: Geography, ideology and transgression. University of Minneapolis press. Minneapolis. 1996.
- COHEN, A. A. e FRIDMAN, S. A. Rio de Janeiro: ontem e hoje. Amazon, Rio de

Janeiro, 2001.
• CORRÊA, R. L; ROSENDAHL, Z. Paisagens, Textos e Identidades. Ed. UERJ. Rio de Janeiro, 2004.
• Paisagem, Tempo e Cultura. Ed. UERJ. Rio de Janeiro, 2004.
• Manifestações da Cultura no Espaço. Ed. UERJ. Rio de Janeiro, 1999.
• Cultura, Espaço e o Urbano. Ed. UERJ. Rio de Janeiro, 2006.
• Geografia: Temas sobre a Cultura e Espaço. Ed. UERJ. Rio de Janeiro, 2005.
• FEREM, M. Bathroom grafite. Mark Batty Publisher, New Iorque. USA. 2006.
• FRICKE, J; AHEARN, C. Yes Yes, y'all. The experience music project: the oral history of Hip Hop's first decade. Da Capa Press, USA, 2002.
• FROYEN, R. T. Macroeconomia. São Paulo. Editora Saraiva. 2001.
• GANZ, N. Grafite World: Street Art from Five Continents. Harry & Abrams, Inc. New Iorque. USA. 2004.
• Grafite Women: Street Art from Five Continents. Harry & Abrams, Inc. New Iorque. USA. 2006.
• GITAHY, C. O que é o grafite. Editora Brasiliense. São Paulo, Brasil. 1999.
• GOLDENBERG, M. Coroas. Editora Record. Rio de Janeiro, Brasil. 2008.
• GOMES, P. C. da C. A Condição Urbana: ensaios de geopolítica da cidade. Ed. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro. Brasil. 2002.
• Geografia e Modernidade. Ed. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro. 1996.
• GUELMAN, L. Univvversso Gentileza. Ed. UFF, Niteroi. 2008.
• LEY, D; CYBRIWSKY, R. Urban Grafite as Territorial Markers. Annals of the Association of American Geographers Vol. 64 Issue 4 (Pp. 491- 505) December 1974.
LEWISOHN, C. Street Art: the graffiti revolution. Tate Publishing. London, U.K., 2008.

- MACDONALD, N. The grafite subculture. Palgrave Macmillan Publisher. London,UK. 2001.
- MANCO, T. Stencil grafite. Thames & Hudson. New Iorque, USA. 2002.
- ; NEELON, C. Grafite Brasil. Thames & Hudson. New Iorque, USA. 2005.
- MEDEIROS, M. M. de. Grafite: uso e apropriações no espaço público um novo discurso político na cidade. Monografia de especialização em Planejamento urbano, IPPUR, UFRJ. 2005.
- NAAR, J. The birth of grafite. Prestel Publishing Ltd. London, UK. 2007.
- PAREYSON, L. Estética: Teoria da Formatividade. Editora Vozes. Petrópolis, RJ. 1993.
- RAHN, J. Painting without permission. Hip Hop Grafite subculture. Burgin & Garvey publisher. London, UK. 2002.
- RODRIGUES, G. B. Geografias insurgentes: um olhar libertário sobre a produção do espaço urbano através das práticas do movimento hip hop. Dissertação de mestrado, PPGG. UFRJ. 2005.
- SANADA, R.; HASSAN, S. RackGaki: Japanese Grafite. Laurence King Publishing. Londres, 2007.
- SCHLEE, S. Fadings: Grafite to design, illustration and more. Gingko Press Inc. USA. 2005.
- SOUZA, D. da C. A de. Pichação carioca: etnografía e uma proposta de entendimento. Dissertação de Mestrado, PPGSA. UFRJ. 2007.
- SOUZA, M. L. de. ABC do Desenvolvimento Urbano. Ed. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro. 2003.

Imprensa

- JUXTAPOZ: Art and Culture Magazine. Dezembro, 2008.
- Arte de Rua. Revista O Globo, Domingo 26 de Outubro de 2008. Página 08.
- Revista Vista Skateboard Art. Setembro/ Outubro, 2008.
- JUXTAPOZ: Art and Culture Magazine. The New Iorque City Graffiti Issue. Setembro, 2008.
- Paredes coloridas: Grafites de brasileiros em museu de Londres. Sexta-feira, 30 de maio de 2008. (http://www.bbc.co.uk/portuguese)
- Artistas de Rua. Fellipe Awi. Revista o Globo. Ano 4, número 198. Domingo, 11 de maio de 2008. Pg. 10 e 11.
- Grafite sai dos muros para as telas em Copacabana. 28 de março de 2008. (http://g1.globo.com/Noticias)
- Nota: Sempre a Postos. Jornal do Brasil, 1º de Fevereiro de 2008. Pg. A-23.
- Revista Grafite. Número, 42. Janeiro de 2008, Editora Escala.
- Cada vez mais, lugar de grafite é nas galerias. Tom Leão. O Globo, quarta-feira, 23 de Janeiro de 2008. Segundo Caderno.
- Grafite ganha espaço em Museu de Arte Contemporânea. 18 de Janeiro de 2008. (http://g1.globo.com/Noticias)
- Parede pintada por Banksy é leiloada por mais de US\$ 400 mil. 15 de janeiro de 2008. (http://g1.globo.com/Noticias/PopArte)
- Tempo de Grafite. Revista de Domingo, Jornal do Brasil. Ano 31, número 1641. Domingo, 14 de outubro de 2007. Pg. 22 27.
- Pintor de Rua. Gilberto Dimenstein. Folha de São Paulo, quarta-feira, 26 de setembro de 2007. Caderno cotidiano, pg. C2.
- Comércio Boêmio. Revista o Globo. Domingo, 12 de agosto de 2007. Pg.4.
- Foto de Marcelo Carnaval. O Globo, segunda-feira, 16 de julho de 2007. Pg. 2.

- Arte a serviço do mal. 15 de Julho de 2007.
 (http://oglobo.globo.com/rio/ancelmo/reporterdecrime/post.
- Mascote dos Jogos, Cauê vira também símbolo anti-Pan. 29 de Junho de 2007. (http://esporte.uol.com.br/pan/2007/).
- Prefeitura de Londres apaga grafite famoso. Fernando Duarte. O Globo, Domingo, 22 de Abril de 2007. Segundo caderno, pg. 3.
- Das ruas para as vitrines: Grifes, arquitetos e galerias de arte rendem-se ao boom do grafite. Revista Veja, 10 de maio de 2006. (http://veja.abril.com.br)
- "Decoração marginal: o grafite brasileiro sai das ruas e toma conta de paredes de casas e apartamentos, conquistando um novo e bem remunerado espaço." Não assinada. Revista época, n° 377. Editora Globo. 8 de Agosto de 2005.

Exposições

- Galeria Movimento Arte Contemporânea. Exposição de Toz, do Flesh Beck Crew. Copacabana, Outubro de 2008.
- Street Art. Tate Modern, Londres. 23 de maio a 25 de agosto de 2008.
- Fabulosas Desordens. Centro Cultural da Caixa Econômica Federal. De 13 de março a 29 de Abril de 2007.
- Marinho. O Ser, Galeria A Gentil Carioca. De 1º a 12 de Novembro de 2005.