

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROURB - Programa de Pós-Graduação em Urbanismo.

RIO resistência pela arte urbana
na região portuária.
Artur Sgambatti Monteiro

Rio de Janeiro
2015

Artur Sgambatti Monteiro

Rio: resistência pela arte urbana na região portuária.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Naylor Barbosa Vilas Boas

Rio de Janeiro
2015

M775 Monteiro, Artur Sgambatti.
Rio: resistência pela arte urbana na região portuária / Artur Sgambatti
Monteiro. Rio de Janeiro: UFRJ / FAU, 2015.

xiv, 231 f.: il.; 21 cm.

Orientador: Naylor Barbosa Vilas Boas.

Dissertação (mestrado) – UFRJ / PROURB / Programa de Pós-Graduação
em Urbanismo, 2015.

Referências bibliográficas: f. 179-187.

1. Planejamento Urbano – Rio de Janeiro (RJ). 2. Arte urbana. 3. Grafitos -
Aspectos sociais - Rio de Janeiro (RJ). 4. Parcerias público-privadas. I. Boas,
Naylor Barbosa Vilas. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo. III.
Título.

CDD 711.4098153

Rio: resistência pela arte urbana na região portuária.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Urbanismo pela Comissão Julgadora composta pelos membros a seguir:

Prof. Dr. Naylor Barbosa Vilas Boas (Orientador)

Prof.a Dr.a Lilian Fessler Vaz

Prof.a Dr.a Aline Couri Fabião

Aos prezas de plantão

Agradeço ao Toz, a toda a FleshBeck Crew, Bobi, Nextwo, Spam, Acme, André Anastácio, Vita, Samira, Rogério, Cris e a toda a Equipe do Instituto EixoRio pela insistente ajuda e conversas sobre o papel do graffiti e todos seus desdobramentos políticos e sociais.

Agradeço a toda a equipe do Prourb pela grande ajuda, paciência e auxílio neste período de árduo trabalho. Em especial à Márcia, Keyla, Margareth e Bruno e aos professores, mestres e doutores Rual, Joy, Rodrigo, Maria Cristina e Lilian por diversas conversas e elucidações.

À minha família e aos amigos próximos pela paciência e ajuda ao longo de todo o período de conclusão do presente trabalho, com especial atenção agradeço à Ana Laura, Vitor, Daniel, Zé, Gustavo, Élder, Luiza, Petar, Wagner, Walber, Ariel, Tatiana, Constanza, Lorena, Rogério, Camila, Miriam, Lisboa, Renato, Ramon e Tiemi.

Aqui dedico especial atenção para minha irmã, Débora, que tanto ajudou na confecção dos mapas finais.

Aos colegas de mestrado por conversas infindáveis.

Ao Naylor pela orientação sábia e conversas amigas.

Ao Rio de Janeiro, que inspirou cada linha.

E à Bia, cujos ouvidos pacientes, palavras sinceras e doação foram simplesmente básicos para a conclusão do trabalho como um todo.

A ela dedico este trabalho.

x Rio: resistência pela arte urbana na região portuária.

“Tudo se transforma, tudo varia – o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amargo o rio, mais dolorosa a ironia. Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua.”

João do Rio (RIO, 2008 p. 28)

Resumo

Rio: resistência pela arte urbana na região portuária.

No período anterior aos jogos olímpicos de 2016 o Rio de Janeiro passou por diversas mudanças infraestruturais de grande monta. Com a finalidade de preparar a cidade para o evento, estádios, túneis, pontes, linhas de BRT (Bus Rapid Transit) e mudanças diversas foram levadas a cabo. Nesse contexto de diversas alterações a região que recebeu os maiores investimentos foi a portuária, através da Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha (OUCPM). É possível dizer que tais mudanças transformarão potencialmente toda a região, atraindo investimentos privados, e re-caracterizando suas atividades e população, historicamente marcados pela resistência, por movimentos sociais e lutas diversas. Pode-se, inclusive, dizer que o graffiti também se manifesta pelas paredes da região como uma forma de resistência e manifestação artística do povo, que mais uma vez, passa por dificuldades em prol de mudanças feitas devido a estímulos alheios a suas realidades. O presente trabalho, dessa forma, aborda essa questão, discutindo e questionando a real inevitabilidade de importantes mudanças estruturais da cidade, alheias à população local, e, especialmente, como o graffiti pode servir de ferramental e evidência da construção da cidade que se deseja, principalmente por facilitar a apropriação urbana por parte dos cidadãos, manifestando e registrando a resistência aos grandes projetos na região do porto carioca.

Palavras-chave: *Arte urbana, Graffiti, Planejamento Urbano e Parcerias Público Privadas.*

Abstract

Rio: resistance through the urban art in the harbor area.

During a period prior to the Olympic Games of 2016, Rio de Janeiro underwent various infrastructural changes of major size. In order to prepare the city for the event, stadia, tunnels, bridges, BRT lines, several changes were undertaken. In this context of numerous changes the region that received the biggest investment was the harbor area, through the Consortiated Urban Operation Porto Maravilha (OUCPM). It is possible to say that such changes will transform potentially the whole region by attracting private investment, and re-characterizing the activities of the region and population, which are historically marked by resistance, social movements and various fights. One can even say that the graffiti also manifests itself through the walls of the region as a form of resistance and artistic manifestation of the people, which again, suffer difficulties caused by the changes undertaken due to stimuli unrelated to their realities. This thesis therefore addresses this issue, discussing and questioning the actual inevitability of major structural changes in the city, beyond the local population, and, especially, how graffiti can serve as a tool and as evidence of the construction of the desired urban scenario, especially for facilitating urban appropriation by citizens, expressing and recording resistance to major projects in the Rio de Janeiro port area.

Keywords: *Urban Art, Graffiti, Urban planning and Public-Private partnership.*

Sumário

Aos prezas de plantão	ix
Resumo	xii
Abstract	xiii
Glossário de Abreviações	19
Glossário da Arte de Rua	21
Introdução	25
Objetivos	29

I. A cidade, o porto e sua consolidação

Cidade da exceção - OUCs e a dinâmica da resistência	31
a. Cidade de exceção e o pensamento único – Brasil em consonância com a economia global?	32
b. Operações Urbanas Consorciadas e sua breve história	40
c. OUCs – Uma mudança para quem?	42
Região do porto, agora também Maravilhoso	49
a. Morros, praias, trapiches e o surgimento do porto	50
b. Início do século XXI	59
c. A maravilha do porto	64

II. Sobre a arte, a rua e o humano

Graffiti. Arte urbana e de rua	71
a. O sujeito e o sentido de lugar.	73
b. Graffiti e Pichação. Irmanadas até onde?	80
<i>i. Do picho ao pixo</i>	80
<i>ii. Graffiti, concorrente ou semelhante?</i>	85
c. Histórico brasileiro e início do graffiti em terras cariocas	90
<i>i. Ditadura militar e primeira incubação</i>	90
<i>ii. Movimento hip-hop e o amadurecimento nacional</i>	97
<i>iii. Hoje!</i>	107
d. O Rio de Janeiro	110

III. A cidade e seus debates

Estratégias metodológicas	117
a. Desenho como método	118
b. Mapeamento	120
c. Classificação	123
d. Entrevista	126
Análises	131
a. Primeiras aproximações	132
b. Entrevistas com artistas de rua	133
c. Levantamentos e resultados fotográficos	149
d. Mapeamentos e distribuição	153

Conclusões	173
Referências Bibliográficas	179
ANEXO I	189
ANEXO II	201
ANEXO III	221

Glossário de Abreviações

Abaixo seguem abreviações utilizadas ao longo do trabalho.

ACRJ: Associação Comercial do Rio de Janeiro

AP: Área de Planejamento

Art Rio: Feira Internacional de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro

Art Rua: Evento de arte urbana, criado para ocorrer em paralelo ao Art Rio

CDURP: Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto

CEPAC: Certificado de Potencial Adicional de Construção

DEOPS: Departamento de Ordem Política e Social

FIRJAN: Federação das Indústrias do Rio de Janeiro

INCRA: Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária

INPI: Instituto Nacional da Propriedade Industrial

INSS: Instituto Nacional de Seguro Social

INT: Instituto Nacional de Tecnologia

MOF: Meeting of Favelas

MAR: Museu de Arte do Rio

MASP: Museu de Arte de São Paulo

MoMA: Museum of Modern Art

MOS: Meeting of Styles

MuF: Museu de Favela

OI: Operação Interligada

ONG: Organização não-Governamental

OU: Operação Urbana

OUA: Operação Urbana Anhangabaú

OUC: Operação Urbana Consorciada

OUCAE: Operação Urbana Consorciada
Água Espreada

OUCPM: Operação Urbana Consorciada
Porto Maravilha

PECRJ: Plano Estratégico da Cidade do
Rio de Janeiro

PMRJ: Prefeitura Municipal do Rio de
Janeiro

PMSP: Prefeitura Municipal de São Paulo

SAGAS: SAúde, GAmboa e Santo cristo

SMH: Secretaria Municipal de Habitação

UFF: Universidade Federal Fluminense

VLT: Veículo Leve sobre Trilhos

Glossário da Arte de Rua

Assim como a grande maioria dos grupos sociais que se organizam de forma distinta – engenheiros, pilotos, skatistas, etc. – o mundo do graffiti também se organiza de forma própria e analogamente possui seus próprios termos e linguagens, expressões próprias e de significado claro dentro do grupo. Com a finalidade de facilitar a leitura do texto listou-se algumas abaixo:

Atropelar: Desenhar por cima de outro graffiti ou pixação já existente.

B-Boys: Abreviação de breakdancer boys, dançarinos de break e seguidores do hip-hop.

Beat box: Fazer sons de precursão com a boca e mãos, usado principalmente para acompanhar o RAP.

Break: Estilo de dança que acompanha o RAP, com movimentos bruscos e novas posturas.

Birro: Sinônimos de cap - bico do spray.

Bomb: Graffiti (normalmente tags) rá-

pido e ilegal, feito em lugares difíceis e muitas vezes durante a noite.

Bombing: repetir o máximo possível a própria tag ou personagem, muitas vezes sem preocupação estética e ilegalmente.

Cap: Sinônimo de birro – bico do spray.

Crew: Grupo de graffiteiros que costumam trabalhar junto.

Desenrolo: Conversa com a polícia, ou moradores , que queiram levar graffiteiros para a delegacia, ou simplesmente terminar com o trabalho deles.

DJ: Abreviação de Disc Jockey, pessoa que seleciona as músicas a serem reproduzidas, mixando-as e criando novos estilos.

EixoRio: Instituição ligada ao gabinete do prefeito responsável por discutir vitalidade urbana através da cultura de rua.

Estêncil: Técnica usada no graffiti, que deu origem primeira à arte no Brasil. Baseia-se no uso de máscaras, com desenhos recortados em papel, ou outras superfícies, sobre as quais a tinta é aplicada. Passando por entre as lacunas a imagem é gravada na parede. Possui alta replicabilidade.

Fat cap: Birro que permite traços mais grossos.

Funzine: Revista sobre graffiti informal, muitas vezes feita em casa e sem fins lucrativos. Feitas para se divertir e divulgar o trabalho individual. Muitas vezes chamada de Zine.

Graffiti: Extensão nas artes visuais do movimento hip-hop. Consistia, inicialmente, em fazer tags pela cidade, coloridas e bastante chamativas. Evoluiu e se desdobrou para um movimento mais diversificado e amplo.

Grápico: Forma de linguagem estética que mistura as técnicas de graffiti e pixação, resultando em outra manifestação de arte urbana.

Hip-hop: Movimento nascido nos bairros periféricos de Nova Iorque, tendo o break, o RAP, DJs e o graffiti como prin-

cipais manifestações.

Marcador: Caneta atômica especial que permite desenhar em diversas superfícies, dificilmente removível. Também chamados de marker.

Mural: Diz respeito a um grande graffiti com alguns artistas e diferentes estilos. Podendo, também, ser chamado de produção.

New School: Literalmente nova escola, referente àqueles artistas que estão na rua atualmente, que trabalham intensamente para aprimorar a técnica.

Old School: Referência aos primeiros a fazer graffitis, precursores na arte.

Outline: Contorno em cores que realçam o desenho, normalmente contrastantes.

Personagem: Um boneco, personagem repetido por um grafiteiro exaustivamente, culminando por marcar seu trabalho.

Pichação: Diferentemente da pixação com X, esta basicamente se trata de escrever nas ruas, contestando a política, ou com motivos humorísticos e outros. Sua leitura fácil é uma das principais diferenças para a pixação.

Pixação: Ato de vandalizar através da escrita e uso de tinta. Reprodução massiva de uma marca preestabelecida e de entendimento difícil, quase impossível.

Pixo: Sinônimo de pixação.

Posse de Hip Hop: Localidade (escola, centro cultural, etc.) que concentra interessados por Hip Hop em suas diversas manifestações, contando com atividades de educação e conscientização social.

RAP: Abreviação em inglês para ritmo e poesia, consiste em batalhas de poesia cantadas em ritmo. Muitas vezes pode ser executado sem som de fundo, mas normalmente outra pessoa faz o beat box ao fundo.

Rolê: Saída em grupo, ou só, para desenhar pela cidade.

Tag: Pseudônimo, assinatura e/ou marca do autor.

Tagging: Assinar o trabalho feito com tags.

Throw up: Tags grandes feitos rapidamente, muitas vezes sem preenchimento de cores.

Toy: Grafiteiro novato, iniciante.

Vandal: Designação de grafiteiro ou pixador (principalmente) que pixa extensivamente em prédios diversos, postes, estátuas e monumentos.

Wild Style: Tags muitas vezes incompreensíveis e feitos com grande rebuscamento. Originalmente trabalhados para assustar e intimidar outros grafiteiros.

Writer: Termo em inglês para grafiteiro ou pixador (já que fora do Brasil raros são os casos em que se distingue um do outro).

Introdução

A nova economia global gera a ideia de necessidade da inserção das grandes cidades em seus suntuosos fluxos de capital, cujo ideário é apregoado por diversos atores sociais. Essa lógica, denominada pensamento único, está inserida em uma nova ideologia guiada por preceitos de grandes forças econômicas (capital financeiro internacional) com alcance universal, tendo repercussão especialmente nas grandes cidades, as quais se portariam como os principais pontos nodais dessa economia global. Nodais por serem sedes de grandes empresas e governos, assim como por serem em si mesmos, em sua forma física, local de multiplicação desse capital, por intermédio de grandes projetos urbanos.

Dentro da lógica de inserção no mercado global, o capital internacional, necessitado de espaços para sua devida acomodação, requer cidades que atendam a quesitos bastante claros, de infraestrutura e funcionamentos “qualificados”. As cidades responderam e vêm respondendo a tal ideário de forma a se portarem como porta de entrada, instrumento de facilitação e meio de consolidação desse

enriquecimento seletivo.

Dessa forma, a atração de recursos para a solução de problemas urbanos passa pela satisfação de interesses privados, uma vez que a atração de tal capital é premente, já que os governos municipais não têm arcado com investimentos significativos sob a alegação de dificuldades orçamentárias e de arrecadação de tributos limitada. Assim, diversos projetos vêm sendo levados a cabo em diferentes cidades, visando a adequação do espaço urbano a tais investimentos. O que se percebe é que os interesses sociais, de moradores antigos, são apenas pontualmente atendidos por projetos diversos (e em especial criados sob tal ideologia), uma vez que o espaço urbano assim criado não está vocacionado, direta e exclusivamente, para tal fim.

A fim de satisfazer tais necessidades, administrações públicas lançam mão de diversos e complexos aparatos legislativos e técnico-burocráticos, legitimando a intrínseca necessidade da inserção deste modelo de projeto de desenvolvimento urbano, assim como todo um rol de mudanças necessárias. Tais características podem ser observadas facilmente em cidades pelo Brasil, em especial no Rio de Janeiro, onde a prefeitura, execu-

ta o projeto “Porto Maravilha”, através de aparato legislativo contido no Estatuto da Cidade (as Operações Urbanas Consorciadas - OUC). Para a devida condução da OUC a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto (CDURP) foi criada, sendo que toda a região contida nos limites demarcados pela OUCPM passa à sua gestão direta.

De forma sumária, o financiamento do projeto passa necessariamente por Leilões de Certificados de Potencial Adicional de Construção (CEPACs), Instrumentos criados que permitem construção adicional, e permitem, através de sua comercialização, a condução das obras desejadas. No caso carioca todas as CEPACs foram leiloadas e vendidas em leilão único, sendo a Caixa Econômica Federal a compradora única, tendo arcando com investimento de R\$ 3.5 bilhões. Tal montante deve ser reinvestido totalmente na área da OUC e a condução de todos os projetos depende da execução por parte de um consórcio contratado para tal, o Porto Novo (formado pela OAS, Odebrecht e Carioca Engenharia).

Dessa maneira a atração de recursos para sanar problemas urbanos de ordem estrutural e social, passa diretamente por interesses privados de grandes

grupos financeiros, sendo que o gestor da área passa também, a se configurar como um ente privado, com os CEPACs sendo lastreados na bolsa. O que leva à questão de como interesses sociais públicos podem, efetivamente, ser alcançados, uma vez que o espaço urbano que será criado dessa maneira, dificilmente responderá a problemas dessa natureza (já que por natureza, é terreno de especulação tanto imobiliária quanto financeira). Tais diferenciais frente à legislação vigente, e à forma habitual de administração, configuram, em parte, forte exceção à regra, conceituando uma nova lógica na construção e gestão de nossas cidades, focada na inadiabilidade das transformações, apoiada em grande flexibilização por parte do governo para facilitar tais aportes.

Por outro lado, entende-se a cidade como ponto de aglutinação de convivência de indivíduos heterogêneos e que sua identidade se reflete na própria identidade específica de cada um. Sua construção tanto física, como de espaço central da sociabilidade humana, passa invariavelmente pela identidade de seus cidadãos para com ela e pela apropriação de seus diversos rincões e características. Uma cidade sem vida e sem manifestações, embates e discussões, não poderia ser

definida e defendida como aglomerado de pessoas, uma vez que é constituída de várias identidades fragmentadas. Dessa forma a identidade da cidade, e a identidade dos cidadãos para com a cidade, se manifestam de forma a conformar o modo de vida plenamente urbano.

Movimentos sociais e também de manifestações artísticas são fortes expressões de identidade de grupos, muitas vezes excluídos, por mais que ouvidos, dos processos decisórios e decisivos sobre o futuro da cidade. Movimentos gerais e muitas vezes desarticulados, como o hip-hop, skatistas, emos, rastafaris, surfistas, ciclo-ativistas, grafiteiros, etc. podem ser entendidos como coletivos de interesses comuns, mas acima de tudo, como formas de apropriação e assimilação do mundo ao seu redor e de fortalecimento da identidade geral de cada grupo e de cada um.

Tais características podem muito bem ser observadas pela cidade, em especial na região portuária. A mesma sempre se definiu fortemente pelo seu caráter comunitário, de resistência e por diversas lutas sociais importantes, que acontecem há décadas na região. As favelas mais antigas da cidade, as primeiras associações sindicais, a revolta da va-

cina e a demolição do Cabeça de Porco ilustram parcialmente todas as lutas já ocorridas na região e que continuam, principalmente pelo processo de gentrificação eminente. Por atualmente possuir diversos edifícios abandonados e estar passando por alterações profundas, é possível afirmar que o graffiti também se manifesta de maneira importante e central em toda a discussão. Central por ser no porto onde encontrou espaço fecundo para sua multiplicação e aperfeiçoamento dos grandes artistas da cidade, como também pelo seu papel plural e multifacetado nesta virada de século, evidenciado pelas novas leis aprovadas pela prefeitura, e por incentivos diversos para sua prática.

O graffiti sempre se manifestou como um movimento periférico dos excluídos. Sua aceitação conquistada aos poucos fez com que seu caráter marginal e de contestação mudasse significativamente, sendo que muitos passaram a apreciar o mesmo e a respeitá-lo. Seu caráter de transformação do espaço urbano e de apropriação da cidade (tanto pelo artista quanto pelo transeunte) também é fundamental para que se possa entender a potencialidade que a apropriação da cidade pode conferir. Querer mudar a urbe, e realmente fazê-lo, é um dos

seus principais pontos fortes de transformação social, sendo que sua profusão na região portuária é intensa. Contudo o graffiti, por se tornar um movimento abrangente e ainda, apoiado pela prefeitura por diversas ações, pode acabar tendo um papel ambíguo.

Ambíguo no sentido de ser um movimento artístico reconhecido e em evidência, que, através do apoio municipal, através do instituto EixoRio, pode ter sua continuidade natural dificultada. Grandes incentivos a murais de artistas famosos, eventos de grande repercussão e definição de locais onde se pode grafitar ou não, podem minar o movimento, ao mesmo tempo que, possivelmente, sustentariam, no porto, uma forma de validação e reforço do processo de gentrificação e exclusão potenciais que vêm ocorrendo por causa da OUCPM. Reforçaria esse movimento, pois, muitas vezes, grandes murais de artistas renomados, que ajudariam na consolidação do turismo na região, acabariam servindo para ajudar os processos internos de expulsão e readequação nessa parte da cidade, ao passo que a prefeitura garante, por lei, a ilegalidade de se praticar graffiti em quaisquer outros muros, que não aqueles delimitados.

Nesta dissertação pretende-se não apenas discutir os processos que originam e facilitam tal conjuntura de transformação do porto carioca, como também as consequências inevitáveis, tais como a acentuação da segregação e baixo atendimento às premências sociais das populações já residentes na região. Assim, a análise do graffiti, servirá como instrumento para entendimento e demonstração da resistência frente a este modelo de urbanização, e seu papel diferenciado, uma vez que muitos artistas vêm trabalhando junto à prefeitura. As inscrições, muitas vezes coloridas, outras não, distribuídas pelo porto do Rio podem ser entendidas como um grito, não apenas chamando atenção para problemas existentes como também uma forma inovadora e poderosa de apropriação urbana do espaço público, sendo uma extensão da vida dos próprios artistas. Espaços urbanos criados conforme os preceitos acima, muitas vezes sem relação histórica com o entorno e também sem identidade clara com seus moradores, reforçam a necessidade do sujeito de se manifestar, apropriando-se do entorno, da cidade, a reinventando. Assim, enquanto o número de artistas que saem às ruas e a complexidade e elaboração dos graffitis vão aumentando, a discussão acerca do tema, assim como sua própria aceitação,

também se expande.

Dessa maneira esta pesquisa procura demonstrar como a forma de gestão urbana efetuada pela prefeitura do Rio de Janeiro poderá acentuar o distanciamento entre a cidade real e a cidade espetáculo (Porto Maravilha), através da extensa exceção às regras, apregoada pela atração desejável de capitais. O distanciamento claro dessas duas extremidades se manifesta de diversas formas e aqui será abordado sob o prisma do graffiti e manifestações artísticas desse cunho, articuladas de forma livre e organizadas pela população (dias de pintura, mutirões, etc.).

Objetivos

O presente trabalho tem por objetivo geral analisar dois movimentos principais e antagônicos, uma vez que resistentes um em relação ao outro. Por um lado, o poder público que age na área do porto através da OUCPM e, por outro, as manifestações artísticas populares que se demonstram como forma de expressão e de resistência por parte da população local.

Para tal fim se definem dois objetivos específicos, a saber:

Contextualizar à discussão acerca da cidade de exceção e como o conceito se aplica a cidade do Rio de Janeiro através do aparato técnico legal representado pela OUCPM.

Para tal fim, pretende-se analisar os graffiti feitos na região portuária, e como todo o cenário artístico e político da cidade pode alterar, reforçando ou não, o caráter de resistência dessa manifestação artística.



I. A cidade, o porto e sua consolidação

A primeira sessão geral do trabalho se debruça na discussão da região portuária do Rio de Janeiro, suas formas de construção e consolidação, jogos de poder, e processos legais que guiam seu crescimento. Sua estruturação social e histórica será contraposta com a realidade atual de planejamento urbano guiado especialmente pela exceção como modelo de planejamento e pela atração de capitais como excusa administrativa.

Disponível em < http://www.cidadeolimpica.com.br/wp-content/uploads/2013/09/1600x900_20130903_CO_POR_aereas_grande_angular_AA-1212.jpg>. Acesso em dez.2014.

CAPÍTULO 1

Cidade da exceção - OUCs e a dinâmica da resistência

As condições atuais da economia e da concorrência global geram uma espécie de euforia e grande corrida internacional pela atração de grandes investimentos. Governos nacionais se utilizam, principalmente, de grandes projetos de infraestrutura e de remodelação urbana para tais fins. A cidade dessa forma, passa a ser, através de seu espaço físico, a principal porta de entrada desses valores. O Rio de Janeiro, no que da execução das obras necessárias para receber a Copa da Mundo de 2014 e os Jogos Olímpicos e Paralímpicos de 2016, lançou mão de complexo aparato técnico-legislativo (i.e. OUCs) para facilitar e promover essas mudanças. Tal lógica vai ao encontro da tendência mundial de que tanto a necessidade de atração de capital, quanto de sua multiplicação intensa, é inegavelmente necessária, por mais que se faça às custas da vida urbana de qualidade e da identidade e aceitação dos espaço público pelos habitantes da cidade.

Sendo assim, o presente capítulo visa fornecer subsídios para a devida discussão dessa lógica de produção do espaço, especialmente nesse período da década de 2010 a 2016, representado por grandes transformações urbanas no Rio de Janeiro e pelas exceções legislativas cedidas pela gestão pública para construção desses espaços. Exceção nesse caso segundo argumentação defendida e debatida por Carlos Vainer (2011), seriam os processos pelos quais, atualmente, há uma certa flexibilização das leis urbanas, em prol do empreendedorismo da cidade-empresa, passando pela sistêmica desqualificação da política em prol de projetos específicos. A regra já não seria mais regra, dado o fato de diversas exceções e parcerias público-privadas ditarem as principais transformações correntes, fato que se observa atualmente no Rio.

O capítulo a seguir se organiza da seguinte forma para melhor abordar o assunto. Em primeiro lugar se discutirá mais a fundo as questões teóricas a partir dos termos cidade de exceção e pensamento único, onde se buscará melhor compreender os processos que regem as atuais transformações urbanas. O ponto seguinte abarcará a breve história do instrumento Operação Urbana Con-

sorciada do Estatuto da Cidade, que se entende ser o principal reflexo dessa lógica de produção de capital e de espaços urbanos no Brasil. Por fim se discutirá a relação entre as OUCs, a cidade da exceção e a capacidade desse instrumento em atender devidamente, não apenas aos interesses de seus principais investidores, como também às necessidades da população em geral.

a. Cidade de exceção e o pensamento único – Brasil em consonância com a economia global?

Esta dissertação leva a cidade de exceção como uma de suas bases teóricas, assim como toda a discussão levantada ao redor do pensamento único, não pela grande aceitação dos termos, ou mesmo pela exatidão de seus limites semânticos (ambos fatos questionáveis), mas exatamente pela possibilidade de discussão e reflexão que sua primeira impressão causa.

O termo, pensamento único, no contexto que se emprega, surge em artigo publicado pelo jornalista espanhol Ignacio

Ramonet em 1995 no periódico francês *Le Monde Diplomatique*. Segundo seu raciocínio há um deslocamento do poder existente (assim como de todo o arcabouço ideológico fruto de tal mudança), que se fortaleceu devido à globalização e à consolidação dos mercados internacionais. Este deslocamento se baseia no esvaziamento de poder e influência dos líderes do poder público, eleitos democraticamente, para um segundo eixo, no qual o poder econômico e midiático são os principais atores, fazendo surgir indagações acerca de nossos reais governantes (RAMONET, 1995). Conforme tal mudança o pensamento único orbita ao redor da onipresença e onipotência do mercado, em especial do financeiro, fora do qual nada seria possível (ou mesmo desejável) uma vez que ele seria o fator permissivo da satisfação de todas as necessidades sociais. Isso se dá com especial relevância no caso brasileiro onde a crise fiscal e de fundos para investimento é conhecida.

De forma mais direta o autor esclarece que o pensamento único é “a tradução em termos ideológicos de pretensão universal dos interesses de um conjunto de forças econômicas, particularmente as do capitalismo internacional” (RAMONET, 1995); havendo uma forte he-

gemonização do material ideológico e instrumental prático nos dias atuais, influenciando (e por que não reinventado) em escala global os campos políticos, sociais e culturais.

Neste cenário, inclusive, há a emergência de grandes agências financeiras² e corporações transnacionais de grande poder, para as quais não existem limites para sua influência e multiplicação de seu volume de capital. Essa hegemonia das forças reguladoras do mercado mundial se fortalece no cenário globalizado que vivemos, uma vez que os limites de atuação das multinacionais não se identificam com os limites geopolíticos de qualquer estado.

Devido, ainda, aos interesses que diversos governos possuem em atrair tais atores com a pretensão de atrair investimentos e o dito progresso, é possível constatar certa submissão desses governos, localizados muitas vezes numa posição desfavorável. Gozando de posição privilegiada, frente à satisfação de suas necessidades (lê-se multiplicação de seus dividendos) e sua influência sobre os governos, o capital financeiro internacional requer *loci* os mais favoráveis possíveis, a fim de permitir seus maiores rendimentos.

2. O autor aponta que em meados de 1994 os três principais fundos de pensão dos Estados Unidos (a saber: Fidelity Investments, Vanguard Group e Capital Research and Management) controlavam cerca de US\$500 bilhões.

Dada a explosão urbana e a pressão que as grandes cidades exercem tanto sobre os rumos políticos de seus países quanto no imaginário popular, assim como na concentração de aspectos propícios à reunião e multiplicação de capital, as mesmas se configuram como portas de entrada de investimentos e respondem de diversas formas frente a tamanhas mudanças ideológicas. Assim como, também, passam a se configurar como grandes instrumentos de enriquecimento dentro desse cenário de competitividade global.

Como não é possível estar contra a necessidade *sine qua non* do crescimento econômico da cidade, logo de sua competitividade, os interesses individuais seriam pasteurizados em prol de um projeto único de cidade, onde não haveria:

“divergências políticas e ideológicas, mas apenas ‘assuntos locais’, com os quais se identificam os cidadãos, que, afinal, se encontram todos irmanados e igualmente interessados na afirmação da competitividade de sua cidade.” (VAINER, 2001 p.67).

Interessante reflexão acerca desse pensamento é apresentada, para além de Vainer, por Maricato e Arantes (2002). Em contrapartida à proposta apregoada da inevitabilidade de ação frente a

esse processo de parceria com o setor privado, por parte de nossas cidades, os autores mostram falhas e inegável necessidade em se pensar e agir diferente. Parte fundamental do pensamento aqui apresentado é discutida por Otília Arantes (2002). Atualmente, as respostas dadas às nossas cidades nascem de uma convergência entre os administradores públicos, urbanistas, e o poder privado que parecem acordar, que as:

“cidades só se tornarão protagonistas privilegiadas, como a Idade da Informação lhes promete, se, e somente se, forem devidamente dotadas de um Plano Estratégico³ capaz de gerar respostas competitivas aos desafios da globalização (sempre na língua geral dos prospectos), e isto a cada oportunidade (ainda na língua dos negócios) de renovação urbana que porventura se apresente na forma de uma possível vantagem comparativa a ser criada.” (ARANTES, 2002 p.13).

Tal vantagem diferencial normalmente é alcançada através da permissividade construtiva, melhorias de infraestrutura ou diversos outros mecanismos que normalmente se dão em regiões já consolidadas das cidades, onde o investimento “premente” não seria mais necessário que em outras localidades. A cidade, para alcançar esses objetivos, dado seu caráter estratégico, que podem ser con-

3. Maior discussão sobre Planejamento Estratégico será introduzida ao longo do capítulo, com especial atenção aos escritos de Carlos Vainer, em seu texto “Cidade de Exceção: Reflexões a partir do Rio de Janeiro”.

siderado meta, passa a ser entendida e administrada como uma empresa – uma máquina de crescimento e acúmulo de capital.

Grandes empreendimentos urbanos podem ser considerados como novas formas de parceria entre antigas elites fundiárias, os empreendedores de negócios e a administração pública. Com a atração de novos investimentos, se concretizam possibilidades de renovação, embelezamento e toda uma estruturação de infraestrutura permitindo a consolidação de uma nova cidade da imagem, uma cidade do mercado. A autora a partir dessa lógica, aponta para políticas *image-making*⁴ que estão fortemente voltadas para o mercado. Trata-se na realidade de um desdobramento do processo de venda de nossas cidades, que deve ser consolidado para ampliar a atração de investimentos.

A cidade precisa ser alterada radicalmente e isso deve ser acordado entre todos. A autora vai mais longe e aponta a cultura (promoção cultural, manifestações artísticas) como um novo megaempreendimento canalizador de aceitação popular, e (por que não) de controle social (ARANTES, 2002)

Essa identidade imaginada e induzida cria, segundo a autora, uma sociedade que se identifica fortemente com o “*consumo ostensivo de estilos e lealdade a todo tipo de marca*” assim como uma forte polarização sob a forma de um “*sistema altamente concentrado dos provedores desses produtos tão intangíveis quanto fabulosamente lucrativos*”. Cria-se a necessidade e vende-se a resposta, cada vez mais caro, sob o preceito de uma nova identidade (criada) e de novos (e diferentes) usuários. Nesse processo, criam-se cidades e espaços urbanos que estão alinhados com preceitos e consumo, onde a moda, bens e gostos culturais, são ditados conforme preceitos das classes dominantes. Cidades assim criadas voltam-se não para a necessária melhora urbana e social, mas pautadas em uma identidade fraca, geram conflitos internos e criam espaços urbanos sem identidade alguma, sem história e vazias de diálogo com o cidadão, alheio a essa lógica.

No tocante à cultura, novos museus de arquitetura futurista, sistemas de transporte inovadores e novos edifícios de arquitetura arrojada, se prestam a reforçar o processo de gentrificação (também estratégica), agora institucionalizada e amplamente aceita ao redor de um projeto

4. Que seria voltada à imagem, a estética e à propaganda.

municipal de internacionalização. Essa modalidade de planejamento estratégico, pode se basear de igual maneira em megaeventos (Jogos Olímpicos, Copa ou mesmo grandes encontros religiosos) para que a celeridade desejada de consolidação dos projetos não seja comprometida e, na realidade, possa ser estimulada. O teor do evento é indiferente, o que importa é lançar a cidade ao mundo. Televisioná-la o máximo possível e, incessantemente, consolidar o ideário de sucesso. O aumento da segregação é apenas consequência à que não se pode fugir frente à necessidade de se internacionalizar a cidade.

Por uma perspectiva legal é interessante discutir o fato de que, conforme apontado por Agamben (2004), muitas vezes, frente a realidades extremas, sejam guerras ou grandes crises econômicas, países muitas vezes entram em estados de exceção, justificados muitas vezes pela necessidade de se fazer mudanças estruturais profundas, que não seriam possíveis com as conjunturas sociais habituais. Um estado que, dessa forma, institui o excepcional como regra pode, segundo o autor, ser entendido como estado de exceção. Ele vai mais longe e aponta que que exceção à regra atualmente, já pode ser considerada regra

frente à consolidação da exceção como modo de gestão pública.

“Estados de emergência permanentes” (AGAMBEN, 2004, p. 13), por mais que não declarados, seriam a forma pela qual muitos estados e cidades agiriam visando uma administração pública mais eficiente, consolidando os preceitos já expostos.

Exemplificando o processo acima cabe citar o Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro (PECRJ). Valendo-se da crise financeira que a cidade enfrentava, a prefeitura da cidade, em conjunto com a Federação das Indústrias (FIRJAN) e a Associação Comercial (ACRJ) promoveram a instauração de um consórcio para a condução, e financiamento, do Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro – PECRJ (lançado em 2009). Jordi Borja⁵, e sua empresa foram contratados para a devida condução dos trabalhos de promoção do Rio, como cidade apta a se estruturar e atrair tais investimentos. Dessa parceria nasce a primeira candidatura do Rio para sediar os Jogos Olímpicos. O mesmo grupo volta à cidade, em 2010, para ajudar no processo de submissão às Olimpíadas, pela segunda vez, e desta vez em um evento de nome emblemático: Olimpíadas e a cidade –

5. Geógrafo e urbanista catalão que discute intensivamente a transformação de cidades e sua evolução através de grandes eventos. Possui consultoria (Jordi Borja Urban Technology Consulting S.L) especializada em auxiliar cidades para se preparar para grandes transformações.

Conexão Rio-Barcelona (VAINER, 2011, p. 60).

Nesse contexto, a cidade do Rio pode ser entendida como vivendo um longo período de exceção à regra, um estado de emergência total, onde qualquer alteração às regras vigentes (muitas vezes impeditivas ao pleno desenvolvimento dos eventos, e do atendimento da cidade aos mesmos) é bem vinda. Ao lado é possível observar a figura 1, retirada do site Cidade Olímpica, que tem a intenção de informar os avanços mais recentes no que toca aos preparativos para os Jogos Olímpicos de 2016, no Rio de Janeiro.

Esse modelo apontado por Arantes teve origens diferenciadas, americanas e europeias, em especial de Barcelona, devido ao sucesso alcançado pelas Olimpíadas de 1992.

Carlos Vainer em seu “Pátria, empresa e mercadoria” (2002), discute extensivamente o papel de consultores catalães na promoção do planejamento estratégico nesse novo período da lógica do planejamento urbano. Novo porque, se por um lado no passado a discussão girava em torno do “*crescimento desordenado, reprodução da força de trabalho, equipamentos de consumo coletivo, movimen-*



tos sociais urbanos, racionalização do uso do solo”, (VAINER, 2002, p.76) entre outros, na atualidade a discussão prima, sobremaneira, pela eficiência e aprofundamento da competitividade (nacional e internacional).

Dado esse contexto onde a cidade é redescoberta como um novo e inédito produto deve-se, sim, explorá-la e vendê-la da forma mais lucrativa possível. Seria assim a única forma de planejamento e Jordi Borja pode ser considerado um dos disseminadores mais expoentes desse pensamento. A fim de promover a cidade ao mercado internacional é necessário atrair investimentos assim como grandes empresas e isso se dá com um leque de equipamentos muito específicos, a saber: centros de convenção, parques tecnológicos, torres modernas, segurança, transporte, dentre outros (VAINER,

Figura 1: Cidade maravilhosa e olímpica.

Fonte: Portal da Cidade Olímpica⁶.

6. Disponível em: <<http://www.cidadeolimpica.com.br/>>. Acesso em: mai. de 2013.



Figura 2: Usuários de Crack no centro de São Paulo.

Fonte: Blog do Jornal o Estado de São Paulo⁷.

7. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/olhar-sobre-o-mundo/cracolandia-traffic-solto/>> Acesso em: dez. de 2014.

2002). Borja e Castells (1997), em trabalho que visava a promoção de um manual teórico acerca de cidades no novo cenário de competição, aponta para a invariável necessidade de aeroportos modernos, habitantes que falem inglês, empresas e consultorias com conhecimento regional, segurança adequada, mão de obra qualificada, dentre outros aspectos mandatórios. Com isso há a promoção de uma cidade, muitas vezes, irreal e in-

variavelmente não representativa da totalidade da urbe. Ilhas são criadas. Ilhas globais e sem identidade, uma vez que o que o mercado almeja é igual, onde quer que se encontre no mundo.

Muitos apontam que o sucesso alcançado em Barcelona orbitou em volta de alguns fatores, que seriam necessários para preparar o terreno de quaisquer cidades a tais mudanças. Primeiramente a 1) consciência disseminada de crise urbana, 2) a geração de lideranças locais 3) e a vontade disseminada e conjunta de melhorias (sociais, econômicas, culturais e físicas) (VAINER, 2002 p 91). Centros degradados, ausência de empregos, transporte público de baixa eficiência, problemas com dependentes químicos e o tráfico, assim como a congestão da cidade de forma deletéria são realidades em diversas cidades e usadas como escusa e facilitadores para tais mudanças.

A figura 2 mostra o centro da cidade de São Paulo (bairro da Luz), numa região conhecida por Cracolândia, onde perambulam centenas de dependentes químicos que ocupam as ruas já degradadas pelas alterações estruturais do centro e, conseqüentemente, aumentam a sensação de abandono. O Projeto Nova Luz de 2005, sumariamente baseado em cessão

de terreno urbano para melhorias (e futura exploração comercial) realizadas pela iniciativa privada surgiu como resposta a tais problemas, contudo ainda não saiu do papel, tendo sido arquivado pela gestão do prefeito Fernando Haddad.

A realidade, construída, de iminente colapso urbano comove e facilita a articulação entre atores os mais variados e de interesses os mais diversos em prol da cidade. Junto à construção desse cenário acompanha, segundo Vainer (2002), um sentimento de patriotismo urbano, municipal, e de pertencimento fortalecido pela lógica indissociável de competição. A articulação de agentes diversos é facilitada e praticamente unânime frente a um futuro que “não se pode ser contra”.

Como esses planos estratégicos levam anos para serem concluídos, ultrapassando mandatos, ele não pode ser politizado, pois isso “atrapalha os negócios”. Vainer em seu texto vai mais longe e se aprofunda na discussão sobre a cidade vazia que se está construindo, despolitizada em sua essência e de patriotismo cívico forçado/instaurado onde a discussão política não é possível ou mesmo desejável.

Considerações são necessárias para

se entender a distância que se está formando entre a Pólis grega e a City do futuro (conceitos apresentados por Vainer, 2002), local de pura criação de necessidades, apropriação privada da terra e consumo desenfreado baseado na venda da cultura vazia/produzida. Em contraposição à cidade inspirada nas discussões de rua, na vida pública e nos debates engajados pelo espaço comum do homem.

Ainda, é essencial mostrar o conceito de flexibilidade apresentado por Castells (1990) e discutido por Vainer (2011):

“a flexibilidade, globalização e a complexidade da nova economia mundial exigem o desenvolvimento do planejamento estratégico, capaz de introduzir uma metodologia coerente e adaptativa na multiplicidade de significados e sinais da nova estrutura de produção e gerência” (CASTELLS, 1990).

No Brasil muitas estão sendo as formas de apropriação privada do espaço público assim como de planejamento de longo prazo visando à melhoria do espaço para futura exploração qualificada. Conforme já exposto acima, é nesse contexto que a flexibilização do governo se consolida, pois permite facilidades que poderiam ser consideradas ilegais, não fosse aparato técnico e burocrático criado espe-

cificamente para a consolidação de tais entraves. Aqui discutiremos o papel das OUCs e algumas de suas implicações, uma vez que se configuram como o principal instrumento viabilizador de projetos dessa natureza no cenário nacional, não apenas pela extensão e abrangência dos projetos, como pela criação de diversos parâmetros aplicáveis somente na área delimitada pelo projeto, evidenciando a exceção discutida.

b. Operações Urbanas Consorciadas e sua breve história

As atuais OUCs se consolidam como o resultado proveniente da construção histórica de diversos instrumentos subsequentes, assim como de sua aplicação em diferentes contextos históricos. A atual formatação, conforme exposto em maior detalhe abaixo, se baseia no Estatuto da Cidade (BRASIL, 2001) assim como é fundamentada, fortemente, em experiências pretéritas, em parte nas diversas operações realizadas pela cidade de São Paulo.

Ao não se discutir legislação de zoneamento e índices urbanísticos, foi dada

preferência pela discussão da aplicação, *per se*, das Operações já realizadas. Como a formatação atual só foi consolidada a partir de 2001 se estudará as Operações Urbanas (OU) das gestões paulistanas municipais anteriores a tal data⁸, Sendo as primeiras delas da gestão Mario Covas (prefeito da cidade de São Paulo entre 1983 e 1985).

O prefeito institui em 1985, a Parceria Público-Privada frente às limitações financeiras do município em realizar reformas urbanísticas de grande vulto. Com o interesse expresso de se acelerar a produção de habitação popular, infraestrutura e equipamentos coletivos em regiões periféricas da cidade. O então prefeito propõe mais de 30 OUs em regiões, sobremaneira, pobres (NOBRE, 2009). No plano diretor da cidade era possível observar as intenções do plano, pois se manifesta que as OUs:

“são entendidas como conjuntos integrados de intervenções desenvolvidas em áreas determinadas da cidade, sob coordenação do Poder Público, visando (...) viabilizar a produção de imóveis (notadamente habitação popular), infraestrutura, equipamentos coletivos e espaços públicos, de difícil consecução nas condições correntes do processo imobiliário e da ação pública” (sic) (PMSF, 1985:196 apud MARICATO E FERREIRA, 2002)

8. Assim sendo serão discutidas as Operações das Gestões: Mário Covas (83-85), Jânio Quadros (85-89); Luiza Erundina (89-93), Paulo Maluf (93-97) e Celso Pitta (97-01).

Aqui é possível observar o caráter mais social das OUs propostas, não apenas pela delimitação estrutural delas, como também pela localização das mesmas, caráter bastante diferente do observado nas Operações propostas subsequentemente. Apesar de interessantes sob o ponto de vista social, nenhuma das Operações da gestão Covas veio a se concretizar devido à falta de interesse do poder privado.

Na gestão de Jânio Quadros há a constituição de novo aparato legal sob a forma de Operações Interligadas (OIs - criada pela lei municipal 10.209/1986 e alterada pela lei 11.773/1995). Segundo essa lei a prefeitura possibilitava a doação, por parte da iniciativa privada, de um dado número de habitações sociais em troca de alterações de índices urbanísticos e de categorias de uso do solo em seus terrenos. A grande maioria das 115 propostas encaminhadas por parte da iniciativa privada ao poder público local foram realizadas em áreas de concentração de maior renda. Contudo, há casos de transações positivas, como no caso do Shopping West Plaza que permitiu construção de 700 moradias sociais e de uma passarela sem aporte de recursos públicos (MARICATO e FERREIRA, 2002).

	Operações Propostas	Valor (US\$)	Área Adicional (mil m ²)
Gestão J. Quadros	5	5,4	117,5
Gestão L. Erundina	49	26,5	188,9
Gestão P. Maluf	61	26,4	160,2
TOTAL	115	58,3	466,6

Suspensas desde 1998 devido a acusações de inconstitucionalidade por parte do Ministério Público Estadual (MARICATO e FERREIRA, 2002) as OIs resultaram cerca de US\$ 60 milhões em contrapartida para a prefeitura em troca de 466.658 m² de área construtiva adicional. É possível observar breve tabulação das OIs criadas à época, conforme Wilderode (1997), na tabla 1.

Além das 49 Operações Interligadas criadas na gestão da prefeita Luiza Erundina houve a criação da OU Anhangabaú (OUA), a primeira que se assemelha às atuais OUCs. A OUA foi definida pela lei municipal 11.090/91 e objetivava a “melhoria e valorização ambiental da área de influência imediata do Vale do Anhangabaú” (PMSP, 1991) assim como o melhor

Tabela 1: Operações Propostas antes de 2001 ~ em milhões de dólares (WILDERODE, 1997).

aproveitamento dos imóveis vagos e subutilizados e o incentivo à preservação do patrimônio histórico e ao maior uso residencial da região central da cidade (PMSP, 1991).

Conforme Eduardo Nobre a OUA previa a aplicação de mecanismos como:

“exceções à legislação de parcelamento, uso e ocupação do solo e do código de edificações mediante outorga onerosa, regularização de construções e reformas em desacordo com a legislação, transferência de potencial construtivo de edifícios históricos e cessão onerosa de espaços públicos aéreos e subterrâneos para a criação de passagens e galerias” (grifo nosso) (NOBRE, 2009).

Mesmo prevendo outorga de mais de 150.000 m² de adicional construtivo a OUA recebeu apenas 7 propostas esgotando cerca de 13% do total de metragem construtiva adicional prevista (NOBRE, 2009). Fato que demonstra que mesmo exceções significativas por parte do poder público, podem não configurar, por si só, benefícios suficientes para atrair investimentos para a região (que na época se configurava fora da área de maior interesse de investimentos localizada no dito vetor sudoeste – área de maior concentração de renda de São Paulo) (IGLECIAS, 2002).

Estreitamento entre a prefeitura e o poder privado são fundamentais para o planejamento, efetivação e condução das OUCs como as conhecemos hoje. Abaixo se descortina essa discussão.

c. OUCs – Uma mudança para quem?

Em tentativa de munir administradores pelo Brasil de arcabouço técnico legal assim como de se adequar o espaço urbano, foi criada em 2001 a Lei Federal nº 10.257 definindo as premissas e instrumentos do Estatuto da Cidade. Tendo completado mais de dez anos, poucos de seus instrumentos foram utilizados na íntegra e muitos deles continuam sendo explorados de maneira limitada nas cidades brasileiras. Em suma, poucos foram os casos de aplicação de outorga onerosa, IPTU progressivo, transferência do direito de construir e também das OUCs.

Dentre esse rol de instrumentos pouco utilizados, as OUCs se destacam, pelas mudanças estruturais no tecido urbano que vêm causando em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e alguns outros casos (em diversos estágios de desen-

volvimento) pelo Brasil. As mesmas são vistas como viabilizadoras de mudanças estruturais no espaço urbano e conforme o estatuto:

“considera-se operação urbana consorciada o conjunto de intervenções e medidas coordenadas pelo Poder Público municipal, com a participação dos proprietários, moradores, usuários permanentes e investidores privados, com o objetivo de alcançar em uma área transformações urbanísticas estruturais, melhorias sociais e a valorização ambiental” (BRASIL, 2001).

Tais mudanças são facilitadas por um rol de medidas possíveis previstas pelo instrumento, como por exemplo:

“a modificação de índices e características de parcelamento, uso e ocupação do solo e subsolo, bem como alterações das normas edilícias, considerado o impacto ambiental delas decorrente” (BRASIL, 2001).

No parágrafo 1º do 33º artigo fica claro a obrigatoriedade de investimentos na própria área impactada, tanto para melhorias ambientais quanto sociais. A saber: *“Os recursos obtidos pelo Poder Público municipal (...) serão aplicados exclusivamente na própria operação urbana consorciada”* (BRASIL, 2001).

Cada OUC depende de aprovação de

legislação e plano urbanístico específico, em conjunto com adesão do setor imobiliário, sem o qual o caminhar da operação não seria possível. A possível adesão é atestada por extensos estudos de viabilidade econômica. Contudo, a aplicação da legislação vai ao encontro dos interesses do mercado imobiliário e depende da forma que forem desenvolvidas e detalhadas nos Planos Diretores municipais. Em suma, projetos sociais, e de melhora urbana, normalmente só conseguem ser conduzidos em regiões onde o mercado imobiliário vê interesse em investir, espaços esses que se configuram, normalmente, como bairros já bem estruturados e valorizados.

Voltando à discussão específica das Operações falaremos das 4 OUC que foram implantadas aos moldes específicos do Estatuto da Cidade em São Paulo. Mesmo que algumas sejam anteriores ao Estatuto, possuem a mesma configuração. Todas elas foram criadas entre as gestões Maluf e Pitta e são as seguintes:

OUC Faria Lima (11.732/1995)

OUC Água Branca (77.774/1995)

OUC Centro (12.349/1997)

OUC Água Espraiada (13.260/2001)

Ao longo dos anos foi possível observar que as OUCs tendem a obter maior sucesso de arrecadação em áreas de maior interesse do mercado imobiliário, a OUC Centro, por exemplo, suscitou pouco interesse, caso demonstrado pelo fato de que das 101 propostas apresentadas em 11 anos apenas 33 eram relativas à compra de adicional construtivo tendo apenas 18 delas sido aprovadas. (NOBRE, 2009 p. 225). Por outro lado a OUC Faria Lima arrecadou cerca de R\$2 bilhões desde sua criação devido a diversos leilões de Certificados de Potencial Adicional de Construção (CEPACs) (SÃO PAULO URBANISMO, 2013a). Assim como a OUC Água Espraiada (OUCAE), que arrecadou cerca de R\$3.4 bilhões (SÃO PAULO URBANISMO, 2013b).

Instrumento fundamental para a capitalização e devido desenvolvimento das OUC são os CEPACs. Esses certificados se baseiam no princípio de recuperação de mais-valias fundiárias urbanas. O CEPAC não consta como um instrumento específico das OUCs no Estatuto da Cidade, contudo é utilizado na grande maioria dos projetos dessa natureza que vêm sendo conduzidos pelo Brasil.

Foi criado em 1995 para ajudar no financiamento da ampliação da Av. Faria Lima em São Paulo (SANDRONI, 2001). Basicamente, os empreendedores adquirentes desses certificados poderiam construir acima do limite estipulado na lei de zoneamento vigente. Ao mesmo tempo o CEPAC se configura como um título imobiliário de livre circulação, concedido de forma onerosa pela prefeitura, com a intenção exclusiva de financiar OUCs. Importante característica deles é a impossibilidade de se resgatar o valor do CEPAC em espécie, sendo sua conversão unicamente possível em área edificada, exclusivamente na área de abrangência da OUC. Os certificados podem entrar em mercado por alguns dispositivos, como leilões, através dos quais o município tem controle de quanto em área edificada a região em questão poderá se acrescer, como em permutas visando, por exemplo, desapropriações necessárias à condução do projeto (BACELLAR, 2012 p 34).

A vantagem da utilização dos CEPAC nas OUC é a antecipação da arrecadação das contrapartidas decorrentes da concessão de aumento de índices de edificação (MARICATO e FERREIRA, 2002). Como a arrecadação da verba caminha independentemente das obras es-

pecíficas da OUC, o poder público recebe o montante antes de qualquer entrega concreta, fato que requer tanto confiança por parte do mercado, como credibilidade pelo lado do governo. Contudo, apesar desse claro benefício do instrumento, há um problema inerente ao caráter de papel comercializável, a retenção especulativa, que muitas vezes leva o empreendedor a segurar os papéis (certificados) visando sua valorização. Criando assim, uma forte “*especulação imobiliária financeirizada*” (sic) (BACELLAR, 2012 p 34). Tal fato se torna mais evidente, pelo fato de que um CEPAC não é vinculado a um terreno específico, sendo seu portador apto a utilizá-lo em qualquer obra dentro do perímetro estipulado pela lei específica de cada OUC.

Mesmo com arrecadações significativas as duas últimas OUCs não tiveram praticamente nenhum retorno social relativo a moradias populares, especialmente no tocante à OUCAE, uma vez que apenas 1,8% do arrecadado foi revertido efetivamente para tal fim (SÃO PAULO URBANISMO, 2013b). Vale ressaltar que a OUC Água Branca vem passando por diversas revisões e ainda não foi aplicada, sem ao menos contar com leilões de CEPACs.

O que se tem visto é a aplicação de tais instrumentos em prol da especulação imobiliária em áreas onde o intensivo investimento de capital oriundo de diversas fontes não se justificaria, devido à existência de problemas muito mais graves em outras localidades. Claro exemplo disso é OUCAE localizada em São Paulo (na região da Av. Berrini e da Av. Jornalista Roberto Marinho), que pode ser encarada como um reforço da centralidade já existente na região. Na qual a consolidação de uma “*ilha de primeiro mundo*” se dá em contraposição à paupérrima qualidade de vida nas extremidades da cidade. Locais esses de investimento e melhoras prementes (MARICATO e WHITAKER, 2002).

Ermínia Maricato e João Whitaker Ferreira apontam ainda que a urbanização brasileira e construção de novas centralidades no Brasil se encaminha invariavelmente para uma acentuação da segregação posta ao redor de “*signos de distinção*”. O mesmo pode ser observado na já discutida OUCAE, fato que pode ser observado na figura 3, onde se vê tanto a ponte estaiada quanto edifícios sede de grandes multinacionais atuantes no país.

Ainda, no tocante às experiências pelo



Figura 3: Região da Marginal Pinheiros, São Paulo.

Fonte: Portal do Wikipedia⁹.

Brasil, vale ressaltar outros casos recentes com OUCs. Cavalcanti (2014) em interessante artigo sobre os resultados de análises sobre OUCs estuda operações concluídas, em estudo e em andamento na cidade de Fortaleza. Como demonstrado para a cidade de São Paulo, a capital cearense também conduziu suas operações com participação popular bastante limitada e, como apontado pelo autor, a falta de critérios para a escolha de áreas muitas vezes apenas serviu para aumentar a segregação social, valorizar áreas já valorizadas e desrespeitar o exposto na apresentação do instrumento ao longo do Estatuto da Cidade, que em seu Art. 32 explica que as OUCs têm como *“objetivo (...) alcançar em uma área transformações urbanísticas estruturais, melhorias sociais e a valorização ambiental”* (BRASIL, 2001).

Por outro lado, no caso do Rio de Janeiro, deve-se discutir a OUCPM, que se encontra, em 2015, com construções e obras a pleno vapor. Tendo realizado leilão do pacote integral de CEPACs, os quais foram comprados totalmente pela Caixa Econômica Federal, rendendo ao município do Rio R\$3.508.013.490,00 para obras exclusivamente na região contemplada pelo plano da OUC (CDURP, 2011). Tendo isso em mente é

plausível se questionar sobre qual cidade será construída em região tão nobre da capital fluminense. A OUCPM será apresentada detalhadamente mais abaixo na próxima parte do trabalho. Vale ressaltar mais uma vez, que um instrumento urbanístico não é por natureza benéfico ou deletério para cada ou todos os casos, mas a forma como é conduzido pode sim deixar claro o projeto de poder que está em jogo, assim como preferências claras dos atores envolvidos e da exceção continuamente consolidada em nossas cidades. Dar-se-á mais atenção agora ao desenvolvimento histórico do porto, para que assim, possamos voltar à discussão das OUCs e dos projetos de poder em pauta.

9. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Paulo_%28cidade%29>. Acesso em: out. de 2014.



Disponível em: < <http://portomaravilha.com.br/web/fotos/futuro.aspx>>. Acesso em jan. 2015.

CAPÍTULO 2

Região do porto, agora também Maravilhoso

A escolha da região portuária como área de estudo se dá por diversos fatores chave, não apenas devido às diversas transformações que vêm acontecendo recentemente devido à condução da OU-CPM, mas também pelo forte histórico de intervenções ocorridas no passado, assim como pelos longos processos de resistência e embate que vêm acontecendo por pelo menos 150 anos.

O presente capítulo, dessa forma, visa fornecer subsídio para o entendimento acerca da escolha da região de estudo, tanto por sua rica história de transformações quanto relativo aos acontecimentos recentes que visam transformar sobremaneira a natureza de todas as relações na região através da OUCPM.

Assim, este capítulo se dividirá conforme a seguinte estrutura geral: Entendimento de como o porto surgiu através de subsequentes aterros, demolições e sobreposições de grandes projetos visando



Figura 4: Área de estudo, onde o verde é aproximadamente a área continental original, e o marrom aterros do século XX.

Fonte: Elaborado pelo autor sobre imagem da Google.

colocar o Rio numa posição de destaque no cenário portuário nacional, e as consequências de tais processos. Em seguida toda a discussão correrá em torno do que vem acontecendo devido ao projeto da OUCPM, dentro de um cenário de fortes transformações urbanas impulsionadas pelo acontecimento da Copa do Mundo e dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos na cidade (nos anos de 2014 e 2016, respectivamente).

a. Morros, praias, trapiches e o surgimento do porto

A região compreendida pelos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo é uma das áreas mais antigas da cidade, e como tal é daquelas que mais vêm sofrendo impacto devido às grandes obras e grandes projetos urbanísticos que vêm sendo levados a cabo na cidade do Rio de Janeiro principalmente ao longo dos últimos dois séculos. Como será evidenciado ao longo do presente capítulo, poucos foram os momentos em que a região ficou alguns anos sem ser alvo de projetos de remodelação urbana, caracterizando-a atualmente como um grande tecido remendado onde é possível se observar diferentes exemplares arquitetônicos de diversos momentos históricos da cidade, assim como tecidos urbanos bastante distintos entre si. Tais mudanças de grande impacto ocasionaram bruscas e intensas transformações tanto na vida social dos frequentadores dos bairros, como também de toda a cidade, por serem bairros estratégicos para o abastecimento e circulação na vida cotidiana. Assim é de se esperar que fortes, marcantes e emblemáticas resistências tenham ocorrido na região, caracterizando-a como um local

de lutas históricas e de embates políticos fervorosos. Aqui discorreremos brevemente sobre o pano de fundo geral das principais transformações ocorridas nos últimos séculos, assim como os desdobramentos em torno dos mesmos.

Abstendo-se das discussões referentes às fortes transformações ocorridas no centro da cidade e regiões adjacentes nos restringiremos às alterações compreendidas na região portuária, apresentada na figura 4.

A área em verde é a área original dos bairros portuários, sendo que o restante, na cor marrom, é aquela que viria a ser aterrada ao longo de diversos processos, visando prover a cidade de um porto moderno apto a atender às necessidades internacionais, o qual veio a ser concluído em 1911.

Entretanto, é necessário voltarmos às primeiras transformações, focando nas principais, para que se possa compreender o cenário atual. Dessa forma se recorreu a alguns textos históricos, principalmente ao livro *História dos Bairros: Saúde, Gamboa e Santo Cristo* redigido por Elizabeth Cardoso et alli (1987). Desde o século XVII a região vem sendo ocupada, inicialmente graças à presen-



ça dos padres beneditinos no atual Morro de São Bento e dos Franciscanos que construíram a Igreja de São Francisco da Prainha, no Morro da Conceição. Toda essa região, compreendida por grandes avenidas e populada por galpões abandonados no início do século XXI, era mar nessa época e gradativamente, as poucas regiões secas e planas ao redor das praias e morros foram sendo habitadas, em decorrência do pioneirismo dos padres em se estabelecer na região. Entretanto, toda a ocupação na região, até aproximadamente a virada do século XVIII para o XIX, era bastante esparsa, não se configurando sobremaneira como contígua à área urbanizada. Desse modo os morros, praias e sacos que configuravam a região eram bastante desocu-

Figura 5: Ocupação da região portuária no início do séc. XIX.

Fonte: CARDOSO, et al. 1987, p 38.

pados, sendo em sua maioria chácaras e sítios de alguns poucos proprietários, fato que pode ser observado na figura 5 (CARDOSO, et al. 1987, p 18).

Tal caracterização só veio a se alterar na segunda metade do século XVIII, devido principalmente a dois fatores fortemente interligados entre si, e que muito contribuíram para o desenvolvimento urbano do Rio, a saber: a abertura do caminho novo que ligava a cidade à região aurífera de Minas Gerais, e a transferência da Capital da colônia de Salvador para o Rio, em 1763. Tais fatores foram decisivos para o desenvolvimento portuário da cidade e principalmente da região de estudo (CARDOSO, et al. 1987, p 27-29). Antes da abertura do Caminho novo, a maioria da exportação do ouro mineiro era realizada pelo caminho que passava por Taubaté e terminava em Paraty. Com a abertura do caminho novo, a cidade passou a se conectar diretamente com Ouro Preto e todo o comércio com a metrópole se intensificou. Muito embora o ouro fosse o produto de maior destaque, muitas outras mercadorias eram transportadas tornando o tráfego bastante intenso. Não apenas o comércio interoceânico, como muitos caminhos ligavam as cidades do fundo da baía de Guanabara ao interior do país, a cidade

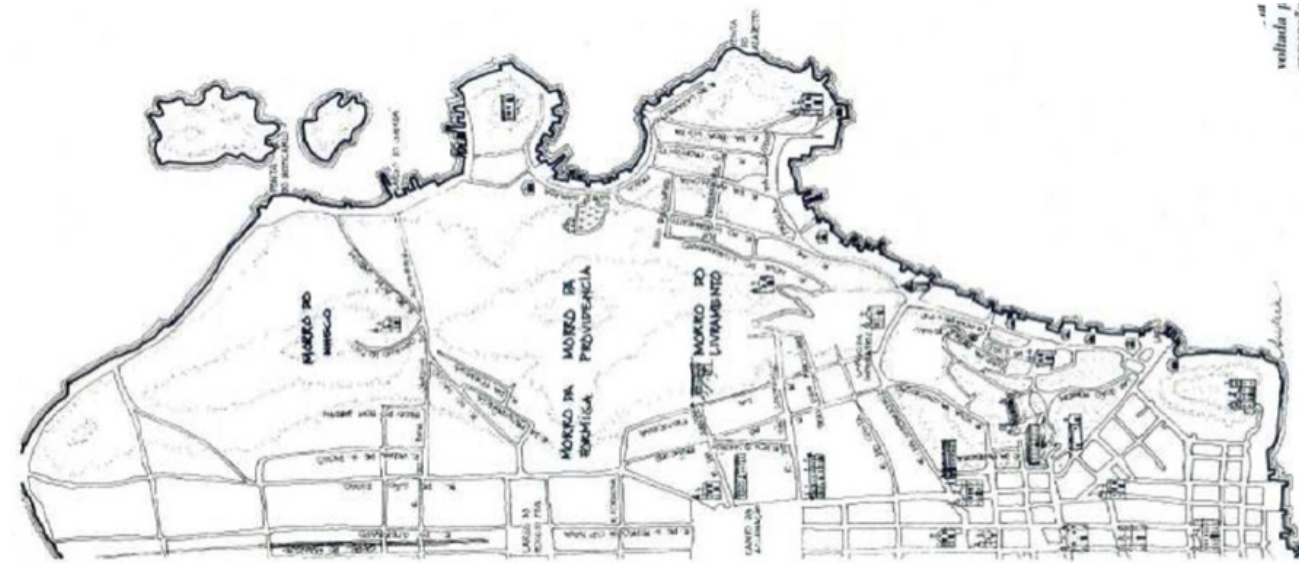
mantinha forte conexão marítima com, p. ex. Magé, Mauá e Niterói.

Tal mudança, fez com que ocorresse uma separação geográfica e qualitativa nas regiões portuárias da cidade, enquanto os trapiches localizados na atual praça XV se voltaram para o comércio interoceânico, a região do Valongo e da Prainha (atual praça Mauá), se consolidaram em áreas de forte comércio com as outras cidades da baía, sendo ponto central no abastecimento geral da cidade. Sendo que essa época é caracterizada pelo grande aumento de edificações na região, assim como pelo início da consolidação de seu caráter portuário. Ademais vale ressaltar que a região mais ao oeste da cidade, do Morro da Conceição (Saúde, Gamboa e Santo Cristo), era praticamente inacessível a essa altura, devido ao fato de que a região que hoje é cortada pela Av. Presidente Vargas, ter sido um charco de grandes proporções (Mangal de São Diogo), que impedia o desenvolvimento geral da cidade nessa direção e forçou a ida das atividades portuárias para as áreas de melhor acesso na região, o próprio Valongo e a Prainha.

Posteriormente, com a vinda da capital para cidade o vice-rei Marquês do Lavradio operou diversas obras de aterra-

mento de alguns charcos, assim como a transferência do mercado de escravos para a região do Valongo, que logo se tornou o mais ativo mercado dessa natureza em território Brasileiro (BEHRENDT, 1999). Com esse advento um amplo sistema de mercados especializados paralelos e dependente do mercado de negros se desenvolveu e ligou a região novamente a diversos outros bairros e regiões da cidade e da baía, tornando toda essa região um grande entreposto comercial e de transporte, tanto de mercadoria, quanto de pessoas (CARDOSO, et al. 1987, p 40).

Ademais, com o advento da vinda da família real, e a conversão da cidade na capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, uma série de importantes melhorias foram impostas à cidade pelo então imperador D. João VI. Não apenas melhorias urbanísticas, educacionais e econômicas foram de central importância, a abertura dos portos às nações amigas de Portugal foi fundamental para consolidar o papel de central importância dos Bairros portuários como centro de comércio e abastecimento da capital do império. Sendo que nessa época, a ida da residência real para a Quinta da Boa Vista, forçou o aterramento de parte da região atual da Cidade Nova possibili-



tando o desenvolvimento e ocupação de toda a região mais a oeste do Valongo (FILHO, A, 2010). Dessa forma toda a região da Saúde e Gamboa rapidamente foi ocupada por dezenas de galpões, armazéns e trapiches, transformando rapidamente a natureza, ainda levemente bucólica da área, em uma profusão de mercados, estivadores e toda sorte de ocupações envolvidas nessas atividades. Tais mudanças podem ser observadas na figura 6.

Assim, já em meados do século XIX toda a região, ainda não aterrada, era não apenas caracterizada pela forte natureza comercial e portuária de suas áreas mais baixas, como pelas diversas residências que se espalham pelas encos-

Figura 6: Ocupação da região portuária em meados do séc. XIX.

Fonte: CARDOSO, et al. 1987, p 39.

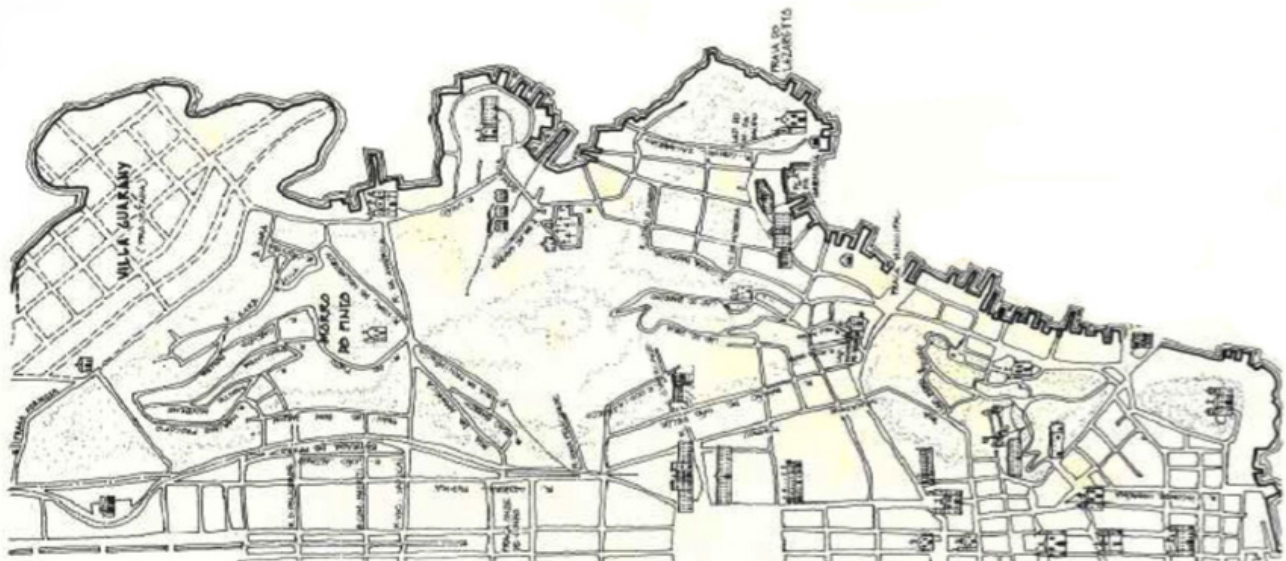


Figura 7: Ocupação da região portuária no final do séc. XIX.

Fonte: CARDOSO, et al. 1987, p 39.

tas e regiões mais altas dos diversos morros da região (Gamboa, Saúde, Livramento, Conceição, Providência, do Pinto e de São Diogo). Desse mesmo período é também a intensa exploração de rochas dos morros da região, tal fato ainda pode ser observado nas faces Sul tanto do Morro da Providência quanto de São Diogo¹⁰ por marcar fortemente a geografia da região (CARDOSO, et al. 1987, 70-71). Logo, na segunda metade do século XIX, toda a região já era marcada por intensa heterogeneidade de seus habitantes, geografia e ocupações. Ilhas, morros, planícies e charcos eram frequentados tanto por estivadores, donos de galpões, comerciantes e prostitutas que faziam desses bairros os mais movimentados e dinâmicos de toda

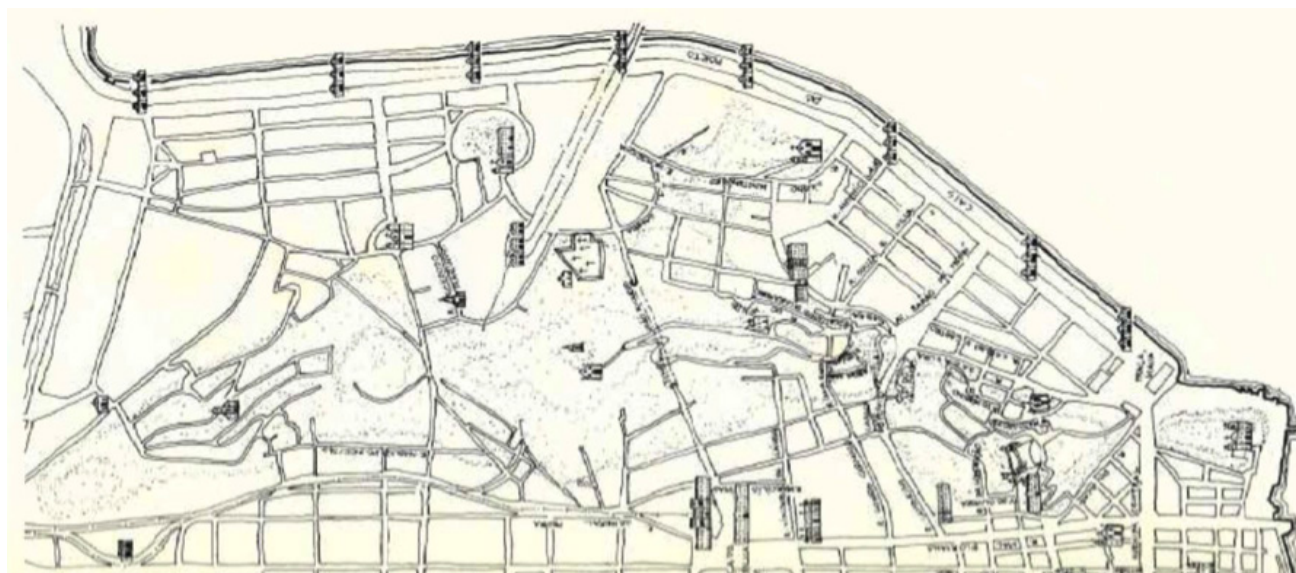
10. Reduzido a poucas rochas restantes após décadas de exploração. O morro fica próximo aos viaduto dos Marinheiros e ainda pode ser observado hoje. Sua exploração comercial teve fim devido a sua aquisição pela Estrada de Ferro D. Pedro II, que pretendia instalar uma estação em suas cercanias.

a capital.

Todavia, com o extenso crescimento que a cidade, e o país, passaram nesse período e, principalmente, após a proclamação da independência em 1822, o crescimento do comércio cafeeiro impôs um grande problema. A essa altura o porto era considerado um dos 15 mais movimentados do globo, contudo não dispunha de uma mínima infraestrutura voltada para o atendimento às grandes cargas, sequer aos navios de passageiros. Navios que chegassem ou estivessem de partida eram obrigados a atracar na baía e todo o traslado de bens era efetuado por diversos barcos menores que podiam atracar nos trapiches existentes, de forma que a transformação da região, para a recepção de um porto efetivo, especializado e distinguido do resto da cidade se fazia inadiável (CARDOSO, et al. 1987, p 109-110). Na figura 7 é possível observar como se encontrava a região em período exatamente anterior à instalação do porto, atenção deve ser dada à Vila Guarany, à oeste, que era como um dos principais projetos residências da época.

No final desse século houve a instalação da Estrada de Ferro D. Pedro II com suas estações, linhas de ferro e galpões

de manutenção. Essas linhas cortavam a cidade e de certa forma impulsionaram a pressão pela premente instalação do porto. Contudo, a instalação das linhas férreas não agradou a todos, muitos perderam terras e tiveram seus imóveis demolidos, sendo que, ainda, serviram para a segregação das populações residentes ao norte da linha de ferro (a saber, região da Gamboa, Providência e morros do Pinto e de São Diogo)¹¹. A essa altura, no findar do século XIX, a instalação do porto já se fazia uma obrigação e diversos estudos, principalmente os levados a cabo pelo engenheiro André Rebouças, indicaram que a instalação seria mais adequada, caso feita, entre a atual praça Mauá, e a atual rodoviária do Novo Rio. Contudo, tal feito só seria possível através de uma grande obra de aterramento de uma extensa área e da grande transformação da região. Muitos dos comerciantes, e donos de estaleiros e píeres, não teriam mais acesso ao mar e toda a paisagem dos bairros mudaria drasticamente, uma vez que uma área de mais de 175.000m² seria aterrada. As obras do novo porto do Rio se iniciaram em 1903 tendo sido totalmente entregues em 1911, um ano após a inauguração do mesmo. Na figura 8 é possível identificar as alterações marcantes definidas pelo aterro do porto, e de todas as transfor-



mações conjunturais que sucederam a tão impactante obra.

Possivelmente, as primeiras décadas do século XX tenham sido as mais atribuladas na história do porto, consolidando sua natureza de embates e importantes disputas. Nesse período importantes reformas estavam sendo levadas a cabo e grandes transformações urbanas, de ainda maior impacto que a construção do porto, mudariam a trajetória da cidade. Não apenas a abertura da avenida central (atual Rio Branco), como a revolta da vacina, a abertura do túnel atrás da central do Brasil (e subsequente demolição do famigerado cabeça de porco), a inauguração do Jardim do Valongo e o crescimento substancial da população

Figura 8: Ocupação da região portuária no início do séc. XX.

Fonte: CARDOSO, et al. 1987, p 103.

11. Tal isolamento já existia devido ao relevo acidentado da região, e viria a se acentuar com a instalação da Avenida Presidente Vargas.

morando em favelas nessa região da cidade marcou esse período (CARDOSO, et al. 1987, p 109-110).

A absorção de grande parte da mão de obra residente na região pelo recém-inaugurado porto teve bastante importância nesse período. Tal pano de fundo dá subsídios para que nascessem as primeiras organizações sindicais da cidade¹² e dá importante subsídio para a organização geral da população local, que se definiria pelo forte caráter de resistência e de defesa de seus ideais, fato demonstrado por dois acontecimentos que merecem maior destaque: sendo esses a história do desmanche do cabeça de porco e da revolta da vacina.

No término do século XIX, o tom republicano na então recém-proclamada capital federal era de rearranjo estrutural em diversas esferas da administração pública, desde a modernização da infraestrutura, até saneamento, higiene e reformas políticas. Nesse cenário a cidade passou por intenso crescimento populacional e déficit habitacional, propiciando o surgimento de grandes cortiços por toda a região central. Um desses cortiços era o cabeça de porco, que se localizava aos pés do Morro da Providência, nas proximidades de onde se encontra atualmente o

mercado popular Leonel Brizola (PMRJ, 2002). Tinha esse nome devido a detalhes do pórtico de entrada do mesmo e por suas dimensões, pois era considerado um dos maiores cortiços da cidade. Há relatos de que se configurava por ser um emaranhado de diversos sobrados e edifícios, ao mesmo tempo que poderia ter abrigado cerca de 4.000 moradores (CARDOSO, et al. 1987 p, 94). Contudo o cabeça de porco não era o único cortiço, muitos deles se espalhavam pela cidade e as condições de insalubridade e superlotação preocupavam o governo, que considerava suas demolições como indispensáveis.

No dia 26 de janeiro de 1893, o então prefeito da cidade, Barata Ribeiro, ordenou a demolição do cortiço, que foi conduzida e o botou abaixo em menos de dois dias. Um grande contingente de homens, policiais, bombeiros, membros da cavalaria e agentes de saúde davam suporte à operação, que se caracterizava pelo derradeiro dia do cabeça de porco. Derradeiro, especialmente devido ao fato de que durante o império inúmeras foram as tentativas, infrutíferas, de demolição do mesmo (CARDOSO, et al. 1987 p, 95).

Após sua demolição muitos dos mora-

12. Fato que se desdobrou em diversos enfrentamentos entre trabalhadores e o poder local. Diz-se que houveram barricadas, greves, comícios e mesmo cenário de guerra na praça dos estivadores, para que o sindicato dos portuários pudesse ser fundado (CARDOSO, et al. 1987 p 126). Ainda, entidades como a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café e a União dos Operários Estivadores podem ser citados como importantes centros de resistência dessa época (TOLEDO, 2012 p 51).

dores, recém-despejados, iniciaram uma ocupação no Morro da Providência (então conhecido como Morro da Favela), sendo para muitos a única opção de moradia. É possível inclusive dizer, que a demolição do cabeça de porco, somada ao descaso público em prover moradias populares naquela época deu início ao processo de favelização de alguns morros da região central, e futuramente de diversos pontos da cidade. Fato que viria a se consolidar mais tarde com o retorno dos soldados da Guerra de Canudos, os quais, por não receberem seus soldos devidamente e por não possuírem moradia acabaram se instalando em massa no Morro da Providência, dando origem à primeira grande favela da cidade (CARDOSO, et al. 1987 p 122-123).

Por outro lado temos a revolta da vacina que contou com grande adesão popular. É importante ressaltar que as primeiras décadas da república contaram com diversas manifestações populares e essa, na então capital federal, teve especial destaque pelos acontecimentos que se desdobraram na região central e portuária da cidade. No início do século XX o panorama de geral insatisfação na cidade era intenso, a capital ultrapassara 1 milhão de habitantes e enfrentava diversos problemas, como transporte,

saneamento, segurança e constantes epidemias – o que a tornou conhecida internacionalmente pela sua sujeira e insalubridade. O então prefeito, Francisco Pereira Passos, iniciou um mandato profícuo em obras de grande impacto, demolições e reestruturações urbanas em prol de uma cidade mais limpa, organizada, salubre e bela. Uma série de obras, como a abertura da Avenida Central (atual Rio Branco) e alargamentos de vias consideradas deletérias na região central deixou grande contingente populacional sem casa, sendo visto com grande descontentamento por parte das camadas populares. Esse período foi conhecido como “*bota-abaixo*” (sic) (CARDOSO, et al. 1987 p, 130).

Especialmente no ano de 1904, com deflagradas epidemias de varíola, e cólera, o governo decidiu tornar obrigatória a vacinação. Por mais que tivesse um resultado positivo sobre a saúde do povo, as vacinas eram aplicadas à revelia dos pacientes, muitas vezes com casas sendo invadidas, confirmando o caráter autoritário do governo da época. Por outro lado, opositores do sistema (sanitarista) vigente conclamavam a população a se revoltar contra o governo, fato que foi facilmente conduzido, dada a infelicidade geral. Há quem diga que a revolta beirou

um golpe militar, uma vez que foi apoiada pelos militares da Escola Militar da Praia Vermelha. Estudantes, militares e as camadas da população estavam revoltados com a situação política e social da cidade e a vacinação contra a varíola acabou tomando proporções inimagináveis (CARDOSO, et al.1987 p, 130).

Entre os dias 10 e 16 de novembro desse mesmo ano a cidade praticamente entrou em estado de guerra civil, trilhos haviam sido arrancados, bondes virados, postes quebrados e os manifestantes jogavam pedras e lutavam contra os policiais com o que possuíam às mãos. Um foco de resistência se sobressaiu em meio a tal revolta, o bairro da saúde. Trincheiras chegaram a ser erguidas na região com os materiais que se tinham à mão e os morros do Livramento e da Saúde também haviam sido fortificados, assim como eram defendidos (trincheiras e fortificações) por homens armados de dinamites e armas de fogo. Eventualmente, após ataques por terra e mar por parte do governo, muitos morreram, diversos foram presos e outros ainda deportados para territórios distantes, como o Acre - o reduto revoltoso foi derrubado (CARDOSO, et al. 1987 p, 130).

Após esse longo período de intensas

transformações e embates na região portuária, passaram-se algumas décadas ao longo das quais o principal processo observável era a consolidação das atividades portuárias e o crescimento de grandes edifícios na região da Praça Mauá, assim como das favelas, em especial a da Providência. Todavia, ao longo dos anos 1890, o porto em si se mostrava ultrapassado por alguns motivos: sua estrutura geral estava desatualizada ao não contar com sistemas propícios ao uso de containers; sua localização, próxima ao centro de comércio da cidade era indesejada, uma vez que causava grandes dificuldades de circulação tanto de bens quanto da população em geral, além do fato de atividades comerciais e residenciais serem incompatíveis com as exigências estruturais de um porto (CARDOSO, et al. 1987 p, 147-148).

Assim, acompanhada de uma reestruturação no sistema portuário, a região veio novamente a sofrer intensas transformações, as principais operações portuárias do estado se voltaram para Itaguaí e para o bairro do Caju, deixando o porto em questão em estado de abandono. O esvaziamento de galpões de fábricas e do próprio porto deram, por diversos anos, um ar de desleixo à região que passou a se caracterizar por espaços sem uso e

por alguns bairros com uma população de classes populares. No período da virada para o século XXI, os olhos do interesse privado, especialmente do mercado imobiliário, voltaram-se novamente para a região, ao tentar compreender o que poderia se passar. Muitos interesses convergiam para a mesma localidade que, dada à grande proximidade do centro e à existência de grandes artérias de transporte é bastante privilegiada.

Levando, ainda, em consideração que os grandes eventos de 2014 e 2016 ocorreriam na cidade, o governo em conjunto com a iniciativa privada, num grande amálgama de diferentes atores, nacionais e estrangeiros, operacionalizou diversos projetos urbanísticos pela cidade, período esse que muito lembra o de Pereira Passos, tanto na quantidade das intervenções, como em seu impacto por grande extensão da cidade e o curto período de execução das mesmas. É nesse cenário que um grande projeto de remodelação urbana volta a atingir a região portuária, a OUCPM.

b. Início do século XXI

Com a finalidade de se compreender o contexto no qual tais transformações estão inseridas, é fundamental entender um pouco mais a fundo as condições gerais sob as quais a região portuária se encontra no princípio do século XXI, sejam demográficas, econômicas, sociais ou políticas. Assim faz-se interessante citar Rabha Pinheiro (2004), uma vez que:

“o porto está estreitamente relacionado ao desenvolvimento econômico, social e cultural do país, em particular com as atividades comerciais de importação e exportação de mercadorias. Falar no Porto do Rio de Janeiro é relacionar essa história de construção e ampliação do porto principalmente ao ciclo do café, mas também aos projetos arquitetônicos, à engenharia, ao turismo, ao urbanismo...” (PINHEIRO; RABHA, 2004, p.11).

Dessa forma Rabha evidencia a central importância do porto do Rio não apenas pela sua história que muito se confunde com a da própria cidade em diversos pontos (conforme demonstrado no capítulo anterior), como também a importância que essa região ainda possui. Não apenas por se encontrar próxima ao

	1991	2000	2010
Município do Rio de Janeiro	5.480.768	5.857.904	6.320.446
AP 1	306.867	268.280	297.976
Região Portuária	44.085	39.973	48.664

Tabela 2: Evolução demográfica comparativa da região portuária do Rio.

Fonte: Armazém de dados da prefeitura (PMRJ, 2015).

centro da cidade, mas também por de- ter diversas atividades e por estar pas- sando atualmente por grande processo de renovação, sendo, assim, um reflexo dos acontecimentos na cidade como um todo.

Nessa virada de século toda a região do porto, principalmente as planas, prove- nientes dos subseqüentes aterros, se ca- racteriza por uma forte presença comer- cial. Mesmo que as indústrias tenham migrado de lá e o porto tenha perdido importância no cenário nacional e global para outros portos pelo país, toda a área ainda preserva grande vitalidade e pos- sui forte valor histórico, arquitetônico e imaterial. A rodoviária é um grande polo de movimento e trabalho, assim como os galpões de escolas de samba espalha- dos pela Gamboa. Contudo, ainda sim, a

região é marcada por ser principalmen- te, uma região de passagem, especial- mente por ser margeada por grandes artérias de trânsito. As avenidas Pre- sidente Vargas, Francisco Bicalho, Rio Branco e Perimetral¹³, servem como vias de estruturação municipal e metropolita- na. Ademais, é marcadamente erma se comparada com outros bairros da cida- de, galpões abandonados e ruas vazias marcam seu território, especialmente em horários não comerciais.

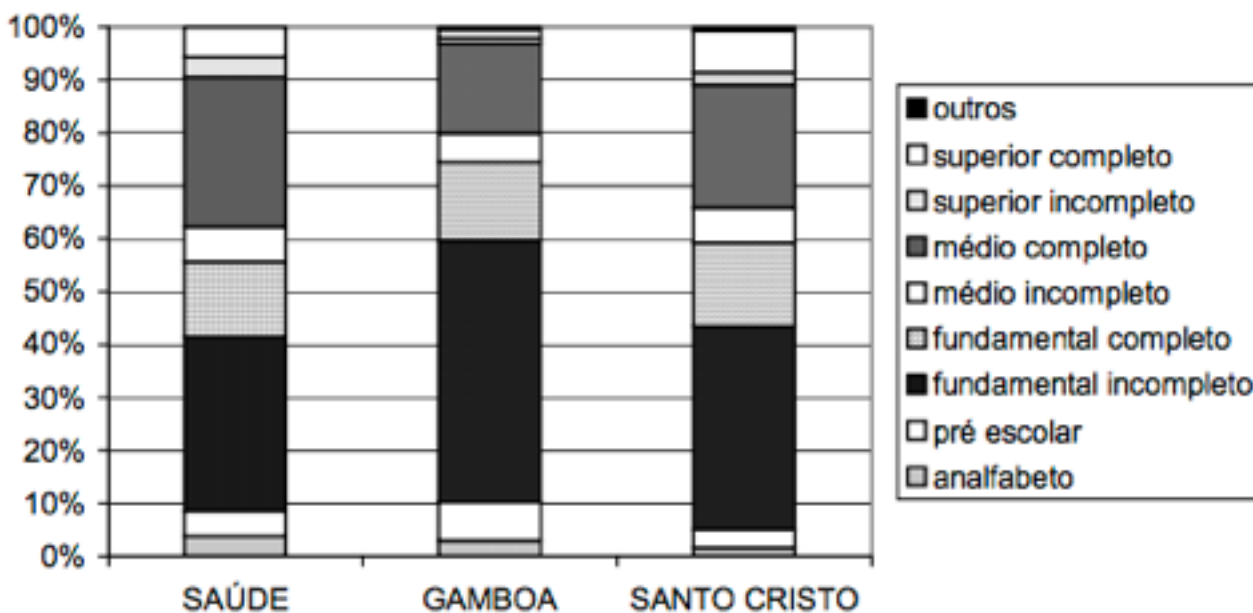
Vale aqui citar Mariana Toledo (2012) que em seus estudos levantou a evolu- ção histórica da população local desde 1991. É possível notar, conforme a tabe- la 2, que apesar do constante acréscimo populacional observado tanto na cidade como na AP1 (aqui entre 200 e 2010 ape- nas), a região portuária chegou a sofrer redução de cerca de 10% em nove anos, acompanhado de acréscimo significativo até 2010 (21%). A Autora aponta que tais mudanças poderiam ter ocorrido em vis- ta de 3 grandes ocupações que aconte- ceram nesse meio tempo. Os edifícios do INCRA, do INSS e da Companhia Docas do Rio de Janeiro foram invadidos nos respectivos anos de 2004, 2005 e 2006. Atualmente eles contam, respectivamen- te, com as ocupações Chiquinha Gonza- ga, Zumbi dos Palmares e Quilombo das

¹³ O elevado da Perimetral estava em funcionamento duran- te o início deste estudo e foi sendo demolido ao longo de 2013 e 2014. Sendo que no início de 2015 pouco restara do mesmo. A Avenida do Binário já estava completamente concluída no dia da entrega do presente trabalho.

Guerreiras (TOLEDO, 2012, p 48). Todas de grandes dimensões.

Faz-se, dessa forma, interessante observar esses números acompanhados das informações sobre as ocupações correntes. Tal esvaziamento condiz com o observado abandono da zona portuária que está ocorrendo desde a década de 80 devido à diminuição das atividades comerciais e portuárias, assim como a falta de interesse do governo em transformações, tanto em permanecer na região (evidenciado pelos prédios abandonados) quanto em projetos de habitação inexistentes, evidenciados pelas ocupações supracitadas. Assim, por mais que haja acréscimo populacional, ele só foi possível devido à desqualificação do tecido urbano local.

Sua grande ocupação durante o dia se evidencia pela existência de diversas grandes empresas e algumas instituições do governo como: o INT, INPI, INEA, a sede da Polícia Federal, diversas escolas públicas e a Vila Olímpica da Gamboa. Assim como algumas grandes empresas privadas como a Light, Embratel, Xerox, Bunge e a central das Lojas Americanas (TOLEDO, 2012, p 47). Fatos esses que evidenciam sua ocupação populacional e comercial intensa, por mais que sejam



mais limitadas que em outras áreas da cidade.

Por outro lado, se faz necessário entender as questões demográficas da região, tanto ligadas à educação quanto à renda. Conforme as figuras 9 e 10, é possível observar diversos fatores importantes sobre a região. No tocante à escolaridade, a prefeitura aponta para a baixa escolaridade local, como na Gamboa, onde cerca de 80% dos residentes não chegou a completar o ensino médio, ou mesmo o Santo Cristo, onde aproximadamente 40% da população não completou o ensino fundamental. O número de

Figura 9: Escolaridade média dos moradores da zona portuária.

Fonte: Coleção Estudos Cariocas (PMRJ, 2003a).

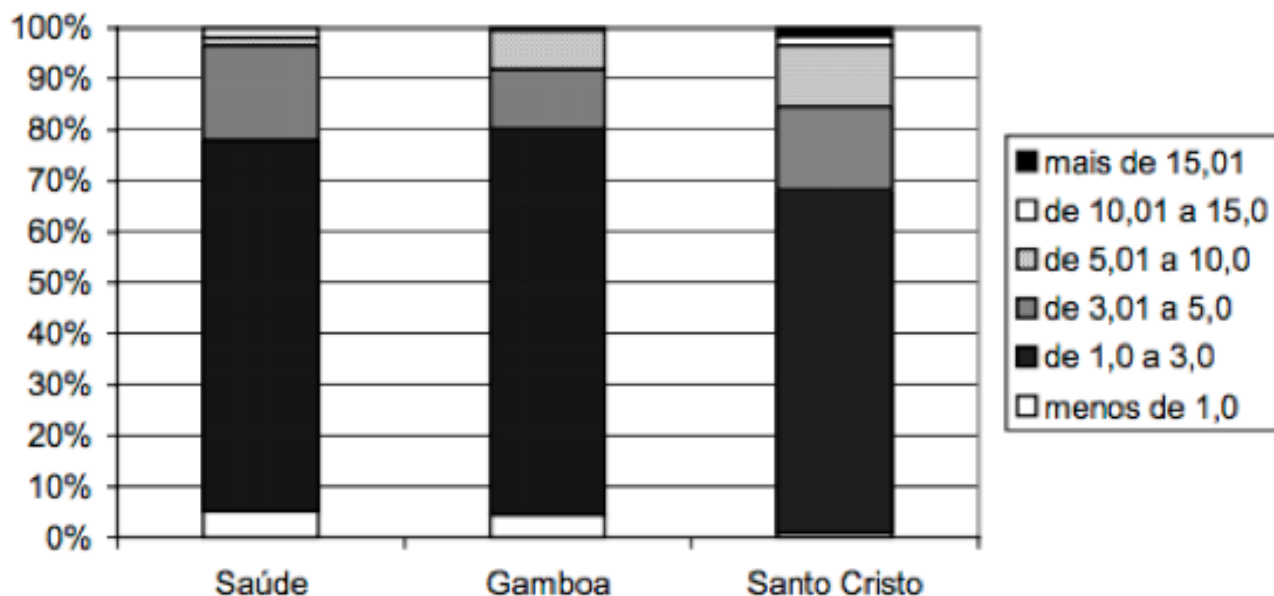


Figura 10: Renda média dos moradores da zona portuária.

Fonte: Coleção Estudos Cariocas (PMRJ, 2003a).

residentes com nível superior completo na região portuária ficam em torno dos 5%, dependendo do bairro (Gamboa, por exemplo, praticamente não conta com moradores de formação superior).

Por outro lado, no tocante à renda, é importante notar os baixos salários da população, fato que coincide com a baixa escolaridade apresentada. Mais uma vez a Gamboa demonstra os piores números, tendo mais de 80% de seus residentes recebendo entre 0 e 3 salários mínimos (bastante próximo ao observado na Saúde), sendo que, para todos bairros, quase não há moradores que ganhem mais de 5 salários mínimos. Além disso

vale citar que a própria prefeitura estima que 45% dos moradores locais morem em favela, fato que representa aproximadamente 17.500 pessoas.

É interessante notar, ainda, que, em levantamento realizado pela prefeitura, a região conta com rede de articulação e forte organização local, evidenciada pela presença de nove associações de moradores ao longo da condução dos estudos, sendo que muitas não apenas conhecem os planos da prefeitura para o local, como demandam ações urgentes, como saneamento e atividades culturais (PMRJ, 2003a). A organização da população, assim como sua devida articulação com os principais atores do poder municipal é evidente, angariando diversos resultados positivos nos anos atuais, relativos a algumas desapropriações e ganhos para a comunidade. Todavia, novas formas de resistência e de embate políticos serão debatidos ao longo do trabalho, especialmente os relativos às expressões da arte urbana.

É interessante notar, ainda, que, em levantamento realizado pela prefeitura, a região conta com rede de articulação e forte organização local, evidenciada pela presença de nove associações de moradores ao longo da condução dos estudos,

dos, sendo que muitas não apenas conhecem os planos da prefeitura para o local, como demandam ações urgentes, como saneamento e atividades culturais (PMRJ, 2003a).

Outra interessante observação acerca da zona portuária do Rio, conforme demonstrado por Maria Lobo (2010) é a característica solidária dos bairros. Tal fato pode ser demonstrado, segundo a mesma, devido a diversos eventos ao longo da história da região, especialmente pela intensa recepção de imigrantes no passado, lutas sindicais, a revolta da vacina e por abrigar uma rede de proteção social que vem se renovando até os dias atuais. Ademais, é importante citar a existência de diversas ONGs e agentes culturais que existem há várias décadas na região, como o Bloco afro Filhos de Gandhi (de 1951); o Bloco Escravos da Mauá (1988); a Casa do Pequeno Jornaleiro que foi fundada em 1940, e; o Instituto Central do Povo, que desde 1906 se encontra instalada no Morro da Providência.

Por outro lado, em contraponto às intensas demolições observadas ao longo do século XX, a região passou a ser entendida como de grande importância devido a seu patrimônio histórico, cultural e ar-

quitetônico, fato que levou a prefeitura a criar o projeto SAGAS¹⁴,

“Em consequência desse projeto, foi baixado um decreto, em 1985, considerando grande parte dos bairros da Saúde, da Gamboa e do Santo Cristo de interesse para fins de proteção ambiental, preservando cerca de 1.100 edificações na área. No ano seguinte, outro decreto tomba definitivamente 23 edificações (...)” (CARDOSO, et al. 1987).

Esse processo de tombamento, juntamente com o esforço do governo em transferir e criar equipamentos culturais e de lazer na região acabaram por deixar a região dotada de interessantes pontos turísticos, assim como com um acervo arquitetônico preservado muito rico. Na redação deste estudo a região portuária contava com mais de 1.100 imóveis preservados e cerca de 50 tombados.

Ademais, com ações crescentes da prefeitura na área, diversas obras e intervenções foram conduzidas, merecendo destaque o planejamento para a década de 2010, conferindo, especialmente, fomento necessário para a criação da OUCPM. Entre estas obras e intenções o Instituto Pereira Passos preparou estudos sobre obras e ações necessárias. Entre elas é possível citar, a drenagem e o esgotamento sanitário da região; reur-

14. O nome do projeto deriva diretamente das iniciais dos bairros da região. Saúde, Gamboa e Santo Cristo.



Figura 11: Perímetro da OUCPM.

Fonte: Elaborado pelo autor.

banização de algumas ruas e avenidas locais; reforma dos primeiros seis armazéns do porto para que pudessem receber eventos culturais; reforma de diversos edifícios públicos; construção de um complexo cultural ao redor do Píer Mauá; reestruturação geral do sistema de transporte (individual ou coletivo, público ou não) da região; despoluição do Canal do Mangue e do Canal da Avenida Francisco Bicalho. Contudo algumas obras previstas já haviam sido realizadas, como o Favela-Bairro na Providência; a construção da Cidade do Samba; Vila Olímpica da Gamboa; Reurbanização das ruas da

Gamboa, Santo Cristo e do túnel da Providência (PMRJ, 2003).

Dessa forma espera-se ter conceituado toda a região do porto, demonstrando seus problemas sociais, e principais características geográficas. Entende-se que por ser uma área, de certa forma, abandonada, com grande terrenos vazios, largas vias de circulação, localização central e população majoritariamente moradora de favelas, tenha tido sua escolha facilitada para o recebimento da OUCPM, que será detalhada a seguir.

c. A maravilha do porto

No que tange as intenções da OUCPM vale a pena levantar algumas características amplas da área para situá-la dentro de possíveis interesses econômicos. A área compreendida dentro do projeto possui cerca de 5 milhões de metros quadrados e tem uma localização extremamente privilegiada dentro de todo o contexto metropolitano carioca. Fato que se comprova pela bela vista da baía de Guanabara; grande facilidade de transportes para toda a cidade, e municípios vizinhos, comprovados pela Rodoviária Novo Rio,



Figura 13: Sistema de mobilidade proposto pela OUCPM.

Fonte: Portal da CDURP¹⁶.

Como dito, as alterações do sistema viário e de transporte público na região serão bastante significativas, o que, somado às alterações do gabarito construtivo, perfarão transformações substanciais na região. Fora o recapeamento asfáltico e renovação dos passeios públicos, as principais alterações no traçado viário e nas obras gerais de mobilidade são:

Demolição do Viaduto da Perimetral.

Abertura de nova via expressa, onde se encontrava a Av. Rodrigues Alves. Esta via, em substituição ao fluxo da

Perimetral, permitirá o acesso entre a Praça XV e a ponte Rio-Niterói.

Abertura da via Binário do Porto, avenida estruturante no interior da região Portuária, que foi entregue concomitantemente à demolição da Perimetral, concedendo alternativa à população que utilizava a primeira.

Ciclovias interligando a região portuária, da Rodoviária Novo Rio, à Praça Mauá. Tal incentivo ao transporte não motorizado tem grande potencial nas áreas planas da região.

Teleférico da Providência, conectando o alto do morro à Gamboa (próximo à cidade do samba) por um lado, e à central do Brasil por outro.

Passeios públicos próximos à orla, interligando a pça. XV até as proximidades da Cidade do Samba.

Dois túneis bastante extensos, um que servirá de continuação à via expressa, desde a Praça Quinze até as proximidades da Cidade do Samba, e outro que estruturará a via Binário do porto, das proximidades da Candelária, até o Moinho Fluminense (já entregue na conclusão deste trabalho, chamado

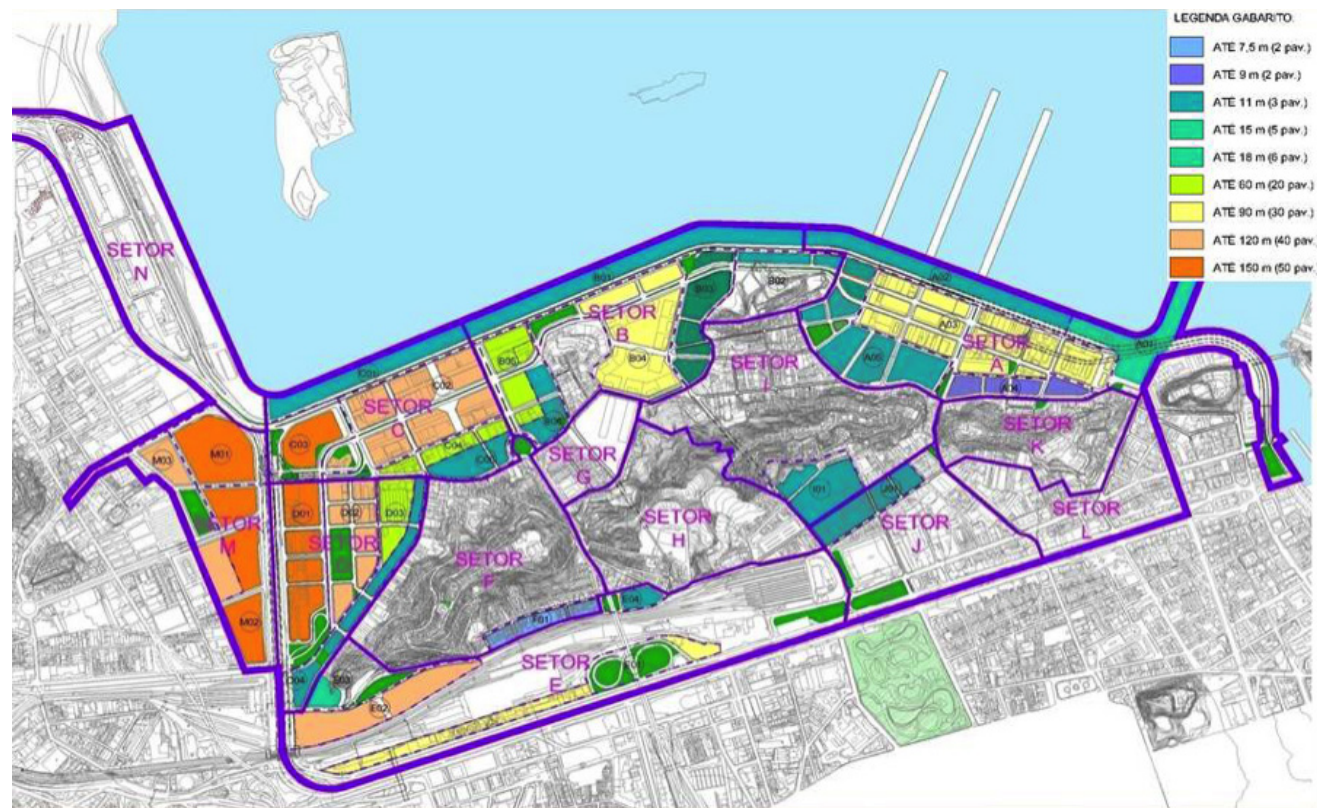
16. Disponível em: < <http://portomaravilha.com.br/materias/mobilidade-urbana/m-u.aspx>>. Acesso em: dez. de 2014.

túnel 450 anos).

Implantação de algumas linhas de VLT, interligando diversos pontos da região portuária e do centro da cidade. O VLT possui tamanho potencial transformador, e estruturador do sistema de transportes públicos da cidade que sua análise merece atenção. Suas linhas interligarão de maneira, imagina-se, rápida os principais pontos nodais de transporte da cidade, não apenas consolidando o papel agregador do centro, mas permitindo translaços mais eficientes ao transformar toda a região em um grande nó de transporte. Espera-se conectar de maneira rápida o Aeroporto, rodoviária, metrô, trens, barcas, navios turísticos e teleféricos, tornando a mobilidade um dos preceitos centrais do projeto.

As alterações citadas acima, encontram-se na figura 13 onde podem ser analisadas com mais cuidado.

Outra alteração de central importância na discussão que se conduz aqui diz respeito às alterações no potencial construtivo de diversas áreas da região. Conforme explicitado, todas as obras são conduzidas com investimentos do setor privado que, no caso de OUCs, se concretizam



através da comercialização de CEPACs, baseadas em alterações do potencial construtivo de vários lotes. A nova tipologia arquitetônica proposta para a região alterará consideravelmente a paisagem urbana local, com variações diversas de gabarito, a construção de edifícios de até 50 pavimentos será possível próximo à orla, tampando toda a visibilidade marítima. A figura 14 mostra os novos gabaritos permitidos através da OUCPM.

É importante notar a nova composição

Figura 14: Mapa de gabarito proposto por quadra para a OUCPM.

Fonte: Portal da CDURP¹⁷.

17. Disponível em: < <http://portomaravilha.com.br/web/sup/OperUrbanaApresent.aspx>>. Acesso em: dez. de 2014.



Figura 15: Pichações do governo demarcando demolições pretendidas.

Fonte: Fotografia do autor.

18. SMH - Sigla para Secretaria Municipal de Habitação. Nesse período de diversas obras pelas quais a cidade do Rio de Janeiro vem passando é comum que se visite locais de futuras obras (sejam para dar lugar ao BRT, estádios, teleféricos ou edifícios quaisquer) e se encontre residências com a inscrição SMH acompanhada de alguns números. Essa marcação significa que aquela casa terá que ser demolida para dar lugar ao moderno, às obras para transformar a cidade. Demonstrando, que aqueles que ali moram, terão que se retirar, em prol do avanço. Fatos já evidenciados no decorrer da história da cidade. Maiores discussões sobre essas marcações e sobre o papel da SMH serão conduzidas ao longo do trabalho.

da paisagem, principalmente, na Avenida Francisco Bicalho, que será (conforme planejado), inteiramente tomada por grandes edifícios de até 150m de altura (ou 50 pavimentos). Tais alterações, abstendo-se da discussão acerca do próprio mecanismo legal, evidenciam a grande exceção administrativa pela qual toda a região portuária vem passando, colocando-a entre as mais importantes áreas de interesse privado da cidade. Ainda, conforme Bacellar (2012, p. 105), a preservação do aspecto histórico da região também passa a estar fortemente comprometida, uma vez que apenas alguns edifícios tombados serão preservados. Toda ambiência da localidade será perdida *“uma vez que não foram adotadas medidas preservacionistas, aos moldes do projeto Corredor Cultural ou do projeto SAGAS”* (BACELLAR, 2012, p. 105).

O enfoque cultural e a revitalização urbana em moldes externos ao do local, e, ainda, internacionais, são fortes marcas do projeto. O Morro da Providência, por exemplo, passa por diversas descaracterizações e investimentos de certa monta. Pelo lado da acessibilidade ao morro algumas obras estão sendo construídas, como um plano inclinado que estará ao lado da atual escada que leva ao topo do morro, ligando a Ladeira do Barroso até

a Praça da Igreja do Cruzeiro. Ao redor da praça está prevista a construção de aparatos de lazer e esporte, na intenção de tornar o local um atrativo turístico. Ademais, há a construção do teleférico, ligando o bairro da Gamboa à Central do Brasil, passando pelo morro. À altura da conclusão desta dissertação o teleférico já estava pronto, e para a construção da estação providência, o único campo de futebol da comunidade teve de ser destruído. Ambas obras levaram e levarão diversas famílias à desapropriação, demonstrada pelas inúmeras marcas SMH¹⁸ espelhadas pelas casas da região, conforme demonstrado na figura 15.

Ademais, como não poderia deixar de ser, conforme esperado pelos preceitos de Borja e Castells (BORJA, 1995; BORJA & CATELLS, 1997) a região será tomada por grandes museus, não só atrativos culturais, mas importantes símbolos do novo, projetados por renomados arquitetos internacionais. É o caso do Museu do Amanhã, assinado por Santiago Calatrava, e do Museu de Arte do Rio (MAR), projeto marcante dos escritórios Bernardes + Jacobsen Arquitetura. Ambos projetos ocupam 4 imóveis na região do pier Mauá e servirão de porta de entrada àqueles ingressando na cidade

por via marítima, além de servirem como imponente marco à cidade ao definir um novo porto, um novo centro pretendido.

Adiantando parte da discussão que será feita no próximo capítulo, vale ressaltar o papel da cultura como definidora de espaços públicos, e da relação que as forças dominantes têm com o cidadão comum. A cultura dessa forma, muitas vezes construída ao revés dos interesses dos que habitam aquela região, muitas vezes impositiva, visa criar uma imagem do que é a cultura, enquanto forma de manifestação válida e aceita pelo grande público, pela grande mídia. Formas assim, de cultura construída e de fachada (com grandes imponentes vitrais, de arquitetura nada trivial), criam certamente distinção e admiração, fato esperado pelo governo, contudo a questão que se espera suscitar é o caráter de identidade local, a especulação imobiliária e uma dita gentrificação estratégica estimulada pelo governo em prol de um projeto urbano ufano. Características essas que Otilia Arantes discursa em seu texto *Uma Estratégia Fatal* (ARANTES, 2002).

Assim, espera-se não apenas ter traçado um breve histórico sobre a região portuária da cidade, como também uma

caracterização mais a fundo da mesma, e, sobretudo, delimitação dos projetos esperados para a região. A seguir se discutirá a história do graffiti e o papel da cultura na formação da cidade e do cidadão.



II. Sobre a arte, a rua e o humano

“A arte sempre será o reflexo social de um povo”

Ivan Sudbreck

Visando clarear, e estimular, nova abordagem sobre a vida urbana e na rua, a presente seção do trabalho ergue a arte urbana e a discute enquanto transformadora da cidade, assim como evidencia o papel da cultura descentralizada na construção de uma cidade menos apartada e socialmente inclusiva.

Imagem do autor.

CAPÍTULO 3

Graffiti. Arte urbana e de rua

Parte fundamental de toda a argumentação do trabalho e que ao mesmo dá nome, o graffiti, para melhor ser entendido e estudado merece conceituação espacial e temporal. O recorte da cidade do Rio confere limites claros de estudo e como a prática tem história recente no Brasil, sua abordagem mais completa se faz possível. Dessa forma as páginas seguintes abordarão o graffiti tanto pelo ponto de vista de sua formação, quanto relativo a seus desdobramentos atuais no Brasil, levando em consideração a identidade do indivíduo urbano e da própria cidade.

Thompson, em seu *American Graffiti* (2009) diz ser possível traçar a história do graffiti até as cavernas de Lascaux, passando por Roma, Pompéia e mesmo pelo vale dos reis na antiga Tebas, às margens do Nilo. Diversos foram os anônimos que deixaram suas marcas pelas cidades ao longo de nossa história, e ainda de forma geral, sua estética

característica sempre permitiu que fossem avaliadas, como desenhos, escritos riscados rapidamente, repassando histórias, eternizando opiniões e sentimentos. Tal discussão sobre a origem da arte urbana pode ser entendida de forma ampla e, sem dúvida, abrangente, contudo cairemos em discussões infundáveis. Aqui o foco será dado à gênese da arte no Brasil e como as diversas referências nacionais e internacionais ajudaram a formatar a linguagem atual dessa arte.

O capítulo será iniciado com uma discussão fundamental para a construção da identidade do graffiti, do sujeito¹⁹ e de sua relação com o meio circundante. Serão abordadas questões de identidade e de apropriação do espaço público através da arte, natureza primeira do graffiti e de sua relação direta com a cidade. Assim, a arte passa a ser tanto uma ferramenta para discussão política e de resistência, como também ferramenta de construção da cidadania e da ideia de pertencimento à cidade. A segunda parte da discussão terá como foco a diferenciação entre o graffiti e a pichação enquanto formas de expressão que muito se assemelham no método, muitas vezes ilegal, e que por outro lado muito se distinguem pela relação que vêm tomando com seu entorno, não apenas pela relação estética que

toma como pela sua diferente aceitação (ou mesmo estímulo por agentes diversos). Em terceiro lugar se explicará todo o histórico nacional da intervenção urbana, como começou na cidade de São Paulo sob forte influência do Hip Hop, e como seu desdobramento chegou ao Rio de Janeiro e vem se consolidando na cidade com uma escola toda própria, com aceitação da população e, muitas vezes, suporte público para sua prática, ensino e divulgação. Por último se discutirá a relação atual do graffiti com a cidade do Rio, sua ida para as galerias de arte e museus, e também com a discussão sobre o decreto n° 38.307 de 18/02/14, que dispõe sobre “*a limpeza e a manutenção dos bens públicos da Cidade do Rio de Janeiro e a relação entre os Órgãos e Entidades Municipais e as atividades de GRAFFITI, STREET ART, com as respectivas ocupações urbanas*” (RIO DE JANEIRO, 2014).

19. Enquanto ser pensante e cidadão. Que influencia e é influenciado pelo entorno, vivendo sempre um forte sentido de transformação em mão dupla.

a. O sujeito e o sentido de lugar.

A discussão sobre o graffiti *per se* é conduzida visando responder algumas perguntas importantes e centrais nessa discussão do indivíduo e da cidade que o circunda. Perguntas como o que leva alguém a se tornar um grafiteiro; em que contexto ele sai às ruas e faz sua arte; como e porque hoje em dia esse movimento tem ganhado tanta força, e; em que sentido essa criação de significado no espaço urbano cria novas realidades, logo novas cidades.

Nesse sentido acredita-se ser importante citar o trabalho de um pixador paulista dos anos 80, que trabalhava juntamente com Juneca (assíduo pixador), e suas pixações que se baseavam em escrever “*sou pipou*” pela cidade, ver figura 16. *Pipou* do inglês *people* (pessoa) expressa de maneira forte, clara e criativa o grito da cidade, o grito da necessidade de pertencimento e de reconhecimento. *Sou pipou*, podendo ser entendido como sou gente, e ainda simplesmente como existo. Escrever nas paredes, talhar sua

existência no concreto inóspito de nossas cidades demonstrar sua existência, e ainda, achar necessário expor sua vida levanta diversas questões sociológicas, que de certa forma inspiraram o curso deste trabalho. Questões como a diferença entre classes sociais brasileiras, a exclusão, a pobreza extrema e a falta de perspectiva de milhões frente à sociedade dura que se sobrepõe a elas. *Sou pipou* é apenas um entre muitos gritos existentes na cidade, ele foi apenas claro para que pudéssemos lê-lo, mas qual é o papel inicial de toda a manifestação artística, especialmente a de rua, se não questionar, e principalmente, questionar nossa própria existência social e as formas como essa existência se desdobra?

No seu “A dialética do esclarecimento” Theodor Adorno se mune de diversos argumentos contra a lógica iluminista, devido ao fato de que em seu fim, acabou por se converter num grande engodo contra seus princípios iniciais. Segundo ele a razão esclarecida, especialmente



Figura 16: Muro com pixação *sou pipou*, que se encontra acima de outras inscrições.

Fonte: Fotolog Urbano 02²⁰.

20. Disponível em: < http://www.fotolog.com/urbanos_02/11979031/ >. Acesso em: abril. 2014.

cartesiana, levaria a uma instrumentalização do próprio conhecimento tornando o homem senhor e escavo de si mesmo, levando-o a sua própria dominação. O conhecimento construído dessa forma não teria barreiras nem limites, moldando tanto o ser pensante como escravizando todos os demais. Conforme o filósofo “*o saber que é poder não conhece nenhuma barreira, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo*” (ADORNO, T, p.20). Ainda segundo o autor, conforme essa nova lógica esclarecida o conhecimento seria burocratizado e o reflexo de toda essa situação afetaria não só a reprodução do saber, como as manifestações artísticas e culturais. Dessa forma os indivíduos dotados dessa lógica mecanicista viriam a ter seu modo de vida padronizado e passariam a ser simples receptores e consumidores de repetições diárias do que Adorno chamou de “indústria cultural”.

A cidade contemporânea nos aborda constantemente através de inúmeros apetrechos sociais e culturais, nos quais nos apoiamos, não apenas para afirmar nossa identidade, como também para afirmar à cumplicidade em relação à multidão e à tudo que nos cerca. Contudo, levados pela supracitada indústria cultu-

ral, os indivíduos são levados a reafirmar diversos aspectos da sociedade do consumo e da realidade posta, sofrendo tentativas de padronização e de domesticação de seus fluxos, principalmente pelos mecanismos de comunicação presentes na sociedade.

Especialmente dentro de uma sociedade urbana levada à padronização do consumo e das necessidades pelos mecanismos de comunicação hegemônicos, a questão da identidade individual toma novas proporções especialmente pelo fato de que toda essa lógica de padronização passa essencialmente pela também transformação do espaço da cidade. Grandes centros de consumo são construídos por onde se anda, e toda a cultura passa a ser medida, definida e peneirada para estar dentro dos moldes mais gerais do consumo de massa. Sendo a cultura dessa forma eleita e divulgada pela mídia, cabe ao resto das manifestações, periféricas e populares, a exclusão e constante não aceitação pelos meios majoritários de comunicação, e com elas surgem grupos e comunidades inteiras que passam a não ser representados, não apenas pela cultura geral disseminada sobremaneira pela televisão, como também grupos que passam a não se identificar com a cidade como um todo,

seja na sua forma construída, seja pelo mercado de consumo, ou mesma pela representatividade que o governo lhe permite.

Assim como aponta Heraclito de Éfeso no seu princípio *panta rhei*, ninguém entra num mesmo rio duas vezes, e o mesmo se passa com o transeunte urbano. Deixamos marcas na cidade, e ela nos molda a cada caminhar pelas ruas. A cidade que deixa marcas em todos nós altera fortemente o sentido de subjetividade e de identidade frente ao cidadão, porém o potencial de produção de sentido na cidade e a heterogeneidade do espaço que surge naturalmente nas cidades, são constantemente retidos pela apropriação do capital privado. Espaços heterogêneos que deveriam ser usados com a finalidade de provocar a interação entre os habitantes e promover a heterogeneidade acabam por ser mercantilizados, e segundo a lógica imperante são usados em prol da cidade produto, perpetuando pois o esquema exposto anteriormente por Vainer, Maricato e tantos outros. A exceção se manifesta inclusive na cultura da cidade, que passa ditar gostos e preferências, subliminarmente construídas.

Essa mesma qualificação seletiva do es-

paço, sob os moldes da indústria cultural, acaba por segregar e excluir grande montante da população, que detém recursos financeiros mais limitados para consumir o imposto, o que perfaz um modelo de reprodução extremamente injusto, pois restringe parte da população de bens produzidos pela coletividade, ao capitalizar o território em prol de uma minoria privilegiada. Milton Santos deixa esse processo claro ao citar a valorização seletiva da cidade, que passa por diversas camadas de áreas mais ou menos equipadas, desde as mais modernas até as mais insólitas e periféricas onde as técnicas menos elaboradas são exercidas (SANTOS, M 1994, p.125).

A cidade muitas vezes impele o cidadão a inserir-se na cidade-produto mercantilizada e culturalmente segregante ao permitir a ascensão de uma ou outra manifestação artística, desdobramento importante da própria natureza humana. Muitas vezes os que não podem pagar pelo consumo esperado, trabalham para a manutenção do sistema, e como diria Canevecci (2008), da Disney World²¹. Esses espaços urbanos, que não apenas são representados por shopping centers, recebem os cidadãos com frieza e esparsos estímulos onde a interação e a troca são possíveis. Ao passar

21. Disney World em referência às cidades como centros de consumo fantasiosos e absurdos, que não apenas fogem à realidade da maioria da população como também simula ambientes controlados reforçando a ideia de domínio.

por lojas e bulevares mais requintados o transeunte absorve toda a sorte de estímulos sensoriais, estabelecendo afetos artificiais entre sujeito e espaço. Como tudo está pronto e se basta, o convívio e a interação é nula, bastando ao cidadão o consumo e a compra de souvenirs. A heterogeneidade social, resultado da vivência livre e aberta entre as pessoas na paisagem urbana é transmutada em segregação entre aqueles que podem ou não pagar pelo consumo da cidade, e a questão de identidade com o meio circundante não apenas mina toda a riqueza social, como gera diversos problemas sociais de primeira ordem. Dessa forma a própria cultura passa a ser um fator chave da gentrificação existente.

Ainda, como apontado por Luiz Fernando Janot (2015) essa forte necessidade, presente na lógica consumista atual, de renovação constantemente dos objetos, marcos e símbolos ao nosso redor, já extrapolou a barreira dos produtos e bens culturais e está alcançado a questão do planejamento. Aponta ainda para o surgimento provável de cidades, em futuro próximo, destituídas de quaisquer referências históricas ou mesmo identidade. Um exemplo seria Dubai, que por ser naturalmente genérica, não se destina às funções primeiras de uma cidade, mas

se define sim como um grande centro de negócios, podendo ser comparado a um complexo hoteleiro, ou um enorme shopping center. O autor aponta ainda a necessidade de se quebrar tal lógica moldada pela:

“(...) hegemonia do pensamento único que vê as sociedades seguindo os rumos de um determinismo financeiro que prevalece acima de qualquer coisa” (JANOT, 2015).

Felizmente, muitos ainda não absorveram essa forma de consumir a cidade e por muitas vezes fogem do estilo monotonal imposto pela cidade-indústria aos sujeitos e à paisagem. Cotidianamente o cidadão tem possibilidade de re-significar suas ações com a finalidade não apenas de se identificar com o meio, como também torná-lo mais pertinente para sua própria vivência. Em seu livro “A invenção do cotidiano”, Michel de Certeau (1998) lembra da importância do estudo contínuo dos hábitos da massa anônima, ao apontar questões que destituem a massa urbana do puro conformismo, através de consumo de bens materiais e simbólicos que vão contra o hegemônico, elucida que sempre podem haver momentos e re-significações imprevisíveis e capazes de alterar a lógica posta. Ao reinventarem caminhos, e ao

darem novas utilidades a utensílios usados cria-se toda uma apropriação do entorno, dando significados simbólicos ao mesmo, e tornando-o parte constituinte da identidade pessoal. Aqui nasce não apenas a invenção da identidade, através da negação ao posto, como também a reinvenção da cidade. O autor aponta que essas situações de reinvenções e apropriação do espaço, da cidade, se configuram claramente como importantes mecanismos descentralizados de resistência e de oposição à opressão imposta pela lógica dominante.

Por outro ponto de vista se faz fundamental estudar Massimo Canevacci (2008) e sua teoria das cidades polifônicas, muitas vezes considerando que caminham no sentido oposto da alienação. Para ele há tempos, passamos, no mundo ocidental e especialmente no Brasil, por uma forte transição urbana de um período da cidade da produção, da cidade industrial para o que ele chama de cidade comunicacional. Enquanto antropólogo ele analisa as formas de convivência na cidade, e discute as mudanças ocorridas por essa transição. Antigamente na cidade industrial, a fábrica e a produção tinham importância total para a vida urbana, não apenas devido ao fato de que grande parcela populacional estava dire-

tamente empregada no chão de fábrica, como também pelas indústrias serem o cerne da discussão e da vida política urbana. As fábricas eram o principal conflito daquela época. Haja vista a criação de sindicatos e toda a política trabalhista que nasceu desse período. Logo, essa lógica de produção ditou o que acontecia no âmbito não apenas político e econômico, como cultural e de consumo, influenciando a própria conformação das cidades ao longo dos últimos séculos.

Contudo, passamos por uma intensa transformação nas últimas décadas que fez com que tal centralidade das fábricas no cenário urbano viesse a se tornar um policentrismo diferenciado, como se elas (as cidades) tivessem mais de um motivo central para sua organização e estruturação geral. Por policentrismo Canevacci quer dizer que o consumo, a cultura e a comunicação passam a ter importância muitas vezes maior e mais marcante que a própria produção industrial, ditando as formas como os cidadãos se comportam e interagem entre si. O consumo atualmente, influenciado fortemente pelos meios de comunicação e pelas tecnologias, tornam o cidadão muito mais plural, e também performático, no sentido de interagir com o que está consumindo, e não apenas a pagar apenas por um pro-

duto específico, as cidades (e sua cultura específica, seus ambientes próprios) se tornam consumíveis de igual maneira. O autor ainda aponta que de certo modo os *shoppings centers* têm um papel semelhante ao das indústrias no passado, congregando sujeitos, e definindo padrões de comportamento.

Outro fator de central importância na construção do sentido contemporâneo de habitar a cidade polifônica, para Canevacci, passa obrigatoriamente pela compreensão do papel da era digital na construção do indivíduo, de sua identidade, cidadania e de sua vida política, cultural, de consumo e de produção. Vive-se hoje como nunca antes vivemos, com tempos e espaços completamente distorcidos. Conforme exposto longamente também por Giddens (1991) as novas condições de espaço e do tempo vividos e percebidos atualmente por nós trouxe novos impactos à vida do cidadão em todas suas manifestações, sejam políticas, sociais ou culturais. Canevacci aponta que devido às novas tecnologias, a cultura na vida do cidadão passará a ser fator constitutivo da vida urbana. Assim como a forte interação que a internet possibilita às diversas esferas da vida geral do cidadão, seja pela possibilidade de subir vídeos no *youtube*, abrir uma

empresa, ou mesmo fazer compras sem a necessidade de se deslocar, o próprio (cidadão) passa a se acostumar com o fator interatividade na sua vida, assim como se acostuma com a possibilidade de mudança e de alteração frente ao que está posto (principalmente diante do que não o agrada).

Ainda nesse contexto é importante analisar que a pluralidade de sentidos e de interações manifestadas pelos indivíduos os tornam muito mais plurais enquanto identidades uma vez que podem manifestar seus diversos interesses de forma muito mais fluida e diversa como nunca antes. Canevacci aponta ainda para o surgimento de um público, uma massa de indivíduos que passam a se diferenciar por não serem mais apenas receptores de informação, passam a ser espectadores (sic) da vida social, espectadores da cidade, podendo manifestar-se muito mais claramente frente ao grande conflito com a grande sociedade. Aqui nasce uma nova familiaridade, que segundo Mike Featherstone, é:

“Uma familiaridade crescente com o outro, seja através de relações face a face, seja através de imagens ou representações de visão do mundo do outro” (FEATHERSTONE, 1997, p.129).

Dentro desse contexto é indispensável repassar o fato de que as cidades (como o próprio governo em suas diversas esferas) ainda não se adaptaram a essa nova realidade, muito menos a esses novos cidadãos que exigem uma maior relação com a cidade, principalmente por não serem representados por instância alguma. Evidenciado, por exemplo, pelos frios muros cinzas dos espaços vazios existentes nas cidades brasileiras. Assim nasce um novo tipo de cidadão, não apenas propositivo e indagador enquanto cyber-cidadão, como também enquanto cidadão nas ruas, pois a forma mais eficiente de se manifestar, e de se expressar enquanto cidadão em uma realidade interativa é transpor toda essa realidade para fora da internet, visando e vivendo as ruas.

Indo além vale ressaltar o apontado por Marta Traquino em seu livro “A construção do lugar pela arte contemporânea” (2010), ao longo do qual esclarece que o sentido de lugar, assim como sua identidade, nasce da partilha de uma cultura local, na qual os habitantes do entorno e frequentadores do local, participam de sua criação. Especialmente quando essas manifestações persistem ao longo do tempo, criando rituais e símbolos próprios do lugar é possível se identificar

um sentido de lugar muito mais forte, reforçado pelo sentido de passado comum.

Dessa forma entende-se fortemente que o graffiti, enquanto manifestação artística ousada, por ser efetuada a céu aberto, e muitas vezes à revelia, é entendido sim, como forte instrumento de apropriação do espaço público, e por que não de toda a cidade. Ao mesmo tempo que re-significa a paisagem ao seu redor e leva outros a indagarem o mesmo, questiona uma série de fatores, da mesma forma que leva outros a refletirem sobre a possibilidade de mudanças. Sendo não apenas uma forma de apropriação do espaço pelo artístico, como também uma forma de levar toda uma população a indagar o posto e resistir às principais mudanças e preceitos impostos. O graffiti, assim, detém forte potencial de resistência e indagação, fato que muito conflui com sua própria natureza e história, fato destrinchado nas próximas páginas.

b. Graffiti e Pixação. Irmanadas até onde?

Tanto o graffiti quanto a pixação são movimentos de ruas que apesar de terem suas origens em diferentes momentos e por aspirações diversas, são extremamente parecidas entre si quanto ao estímulo primeiro de ir às ruas e de se fazer conhecido, de alterar a realidade posta. Uma se baseia mais fortemente na expressão através da leitura gráfica, por desenhos, que é o caso do graffiti e, por sua vez, a pixação tem suas origens na escrita. Ao longo desse item as semelhanças e diferenças entre ambas serão apresentadas e discutidas, contudo se dará atenção inicialmente à pixação, seus métodos de produção e sua história. Num segundo momento as diferenças entre elas serão esclarecidas, levando sempre em consideração a tênue linha, não estética, que as distingue.

i. Do picho ao pixo

A história da intervenção urbana, manifestação popular e apropriação do espaço público muito tem a ver com a da pixação. É possível citar a revolta estudantil parisiense de Maio de 1968 como, não apenas de grandes proporções e importantes desdobramentos, possivelmente o início da manifestação popular e individual através de inscrições contra o governo nos muros das cidades. Dado ao cenário de forte repressão em diversos países do mundo, esse movimento generalizado na capital francesa foi importante por ter se desencadeado de forma ampla, sem apresentação direta e por superar barreiras étnicas, de idade e de classe. Contudo, sob a ótica do presente estudo, foi de central importância devido ao fato de ter se apoiado na cidade, e em seus muros, para afirmar a resistência. Grandes e numerosas inscrições foram feitas na cidade, incitando o povo e o conclamando às ruas. Imagens da época se divulgaram amplamente instigando jovens por todo o mundo.

Já no cenário brasileiro, fica clara a

grande presença, desde os anos 50, de pichações pelas cidades, que por muito tempo se consolidaram de maneira a passar mensagens bastantes claras, muitas vezes políticas, conforme influência primeira francesa. Fato tal que, como veremos, foi se transformando, dando novas noções estéticas e semânticas para as pichações nas décadas seguintes. Aqui se tomou a liberdade de usar, conscientemente os termos pichação e pixação (com grafias diferentes uma com CH e a segunda com X) para distinguir suas intenções, técnicas e históricas. A primeira, piChação, está ligada à simples manifestação, inscrição e mesmo subversão do espaço público por iniciativa política, com a finalidade de manifestar indignação, fazer brincadeiras e piadas, ou mesmo de se auto promover, contudo sem a sofisticação estética das piXações atuais espalhadas pela cidade, mais destinadas à autoafirmação de indivíduos, e demarcação de território. Sem necessariamente o apelo político da outra, a pixação é mais voltada aos seus praticantes, muitas vezes não mantendo diálogo claro com a cidade (uma vez que são cifradas, codificadas e com letras muito estilizadas). Obviamente, pode-se discutir que ir às ruas, escalar um prédio e pixá-lo em todos seus andares é um ato político de primeira importância, de

diálogo direto com a cidade, assim como um forte grito por atenção, contudo é necessário diferenciá-las, principalmente pela metodologia aplicada pela pixação, desenhos feitos em praticamente todo espaço livre da cidade; letras grandes, muitas vezes ininteligíveis, e a disputa por melhores lugares para se pixar (topos de edifícios, prédios históricos, etc). Na imagem 17 é possível identificar claramente a diferença entre ambos tipos de pixação.

Gitahy (2012, p. 20) nos esclarece a semântica do termo ao listar diversos de seus significados: escrever em muros; falar mal; sujar com piche; entre outros. Desse último nasce o próprio termo, pichar em última instância, significa escrever, sujar, manifestar-se com piche. Assim é interessante analisar que durante a ditadura muitas eram as formas de pichação contra o regime militar e as mesmas foram se diversificando em estilo, mensagem e criatividade. Expressões



Figura 17: Muro com exemplares de cada tipo de pixação nos muros do aeroporto de Congonhas.

Fonte: Blog CEDUC 03 1oE²².

22. Disponível em: < <http://ceduc31e.blogspot.com.br/p/arte.html> >. Acesso em: abril. 2014.



Figura 18: Pichação contra a ditadura.

Fonte: Portal da Wikipidea²³.

23. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Ditadura_militar_no_Brasil_%281964-1985%29>. Acesso em: out. 2014.

dessa natureza ocorriam pelo Brasil e foram estudadas principalmente em São Paulo, conforme exposto na dissertação de Arthur Lara (1996). Segundo o autor foram identificados três tipos distintos de pichadores pela cidade, e que seriam diferentes sobremaneira, inclusive no risco que corriam, devido ao rechaço possível dos órgãos de controle. O primeiro (1) seria de autores, em sua maioria universitários, que escreviam copiosamente

“abaixo a ditadura” e palavras de ordem contra o regime político imposto; outros (2) que possuíam sua distribuição mais concentrada nos bairros da Lapa e do Alto de Pinheiros, escreviam frases de humor e muitas vezes incógnitas como, por exemplo, “gonha mó breu” que o fariam por motivos distintos à manifestação política, e os últimos que o faziam por publicidade, como o famoso “Cão fila km 26” (que divulgava seu canil). Sendo que nesse caso os pichadores de maior risco seriam os primeiros, uma vez que iam diretamente de encontro ao sistema posto, contestando-o. Sérgio Franco (2009, p. 32), em sua dissertação de mestrado, aponta que apesar do duro período em que se encontravam, nenhum artista que havia sido entrevistado citou qualquer problema relativo à repressão durante esse período, o que é surpreendente.

Até esse momento, aplicou-se a grafia com CH para esse tipo de manifestação, pelo fato de que a outra ainda não havia surgido no país e as pichações contra o regime militar serem precursoras de todo o movimento posterior, distinguindo-se pela falta de trabalho estético das letras, assim como falta de competição entre seus autores. A figura 18 ilustra uma pichação da época da ditadura militar.

Dessa forma podemos distribuir os pichadores do primeiro momento como sendo mais políticos, onde o interesse era a manifestação, sendo que a mensagem é mais importante que a estética, dessa forma todas as mensagens são claras o suficiente para que qualquer alfabetizado pudesse ler. Sua principal distinção em relação ao segundo momento seria, assim, o diálogo mantido com a cidade, por mais que com mensagens incógnitas. É possível dizer que a evolução da pichação se daria de forma poética e também



humorística, onde mensagens ainda legíveis eram distribuídas, caso no qual o Cão Fila k26 (figura 19) se encaixa. Ademais, Antenor (responsável pelo Cão Fila) acabou por inaugurar, de certa forma, novas práticas para a pichação que viriam a influenciar todo o movimento nacional de arte de rua, a repetição exaustiva de seus escritos. Em seguida, e sob influência de todos esses fazeres, tem início novo movimento de rua, a pichação.

Por sua vez a pichação com X é muito diferente da simples manifestação, por mais que poética, política ou lúdica. É forma de apropriação extrema do espaço

público e de divulgação pessoal. Como apontado por Djan no documentário Pixo há várias categorias de pixadores: os que trabalham apenas em muros, só janelas, outros que fazem topos de prédio e mesmo em prédios inteiros, contudo uma das características fundamentais de qualquer pixador é a quantidade enorme de pixos. Além disso, aponta que ela não se trata de uma forma aberta de comunicação, muito pelo contrário, fecha-se e dialoga consigo mesma, de pixador para pixador. Na realidade seu diálogo não é para a cidade, é uma afronta, uma agressão, feita para que os excluídos sejam vistos, para lembrar incessantemente

Figura 19: Antenor de Lara Campos Filho, Tozinho. Autor do Cão Fila k26.

Fonte: Portal da Folha de São Paulo²⁴.

22. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/41062-pichou-cao-fila-k26-pelo-pais.shtml>>. Acesso em: set. 2014.



Figura 20: Nome da banda Iron Maiden.

Fonte: Página oficial da banda²⁵.

que há algo errado na sociedade (PIXO, 2010). Em sua grande maioria é praticada por moradores de periferias afastadas dos grandes centros e que, por não se identificarem com a cidade, a agridem.

Como as cidades brasileiras são muito verticalizadas a pixação encontrou amplas condições para sua proliferação. A cidade em si serve como um grande caderno de caligrafia, sendo suporte generalizado para os pixadores. Assim, nos anos 80 quando surge o movimento, ligado inclusive ao movimento punk, muitos pixadores inspirados por capas de discos de bandas de heavy metal e punk rock, apropriam-se de sua caligrafia específica, muitas vezes originadas nas runas anglo-saxônicas antigas, como o caso do Iron Maiden (figura 20) e, ao

adaptá-las, utilizam-nas para divulgação de seus nomes na rua. Assim é possível dizer que a cultura bárbara dos antigos habitantes da Europa, acabou por preencher as ruas brasileiras pelos povos bárbaros da atualidade, os pixadores (PIXO, 2010).

O movimento se desdobrou, mas suas características gerais continuam. Tanto em relação ao grande número de pixações que cada pixador possui como a dificuldade crescente de trabalhos em lugares mais ousados e a forte competição em se conseguir os edifícios mais notórios. Fato que levou Tchentcho a pixar o edifício Itália em São Paulo (tendo sido noticiado na Folha de São Paulo) e fez com que Binho e Neto pixassem o próprio cristo redentor em 1991, primeira vez que isso ocorreu. A pixação do cristo pode ser vista na figura 21.

Celso Gitahy aponta para 4 fases de evolução e distinção da pixação, sendo que não se constituem como excludentes, uma vez que todas ainda são praticadas atualmente. A primeira fase seria aquela na qual todo pixador age como que carimbando seu nome por toda a cidade, por prédios, casas, muros e em diversos bairros, saindo do anonimato. O segundo momento se caracteriza pela competição

25. Disponível em: <www.ironmaiden.com>. Acesso em: set. 2014.

pelo espaço, cada grupo ou pixador cria uma assinatura própria e espalha pela cidade, Gitahy aponta que esse momento se caracteriza pela completa “*exaustão do espaço físico da cidade*” (sic). A competição e glória alcançados pelo pixo mais complexo mostra a cara da terceira fase, Cristo Redentor, MASP, Catedral da Sé, Hotel Glória, Congresso Nacional e tanto outros não fugiram ao apetite dos pixadores. Por último a importância estava dada à repercussão que seria dada à pixação, dificuldade e visibilidade eram importantes, mas aparecer na mídia colocaria o pixador em nível mais elevado, identificando assim uma quarta faceta da pixação (GITAHY, 2012, p. 27 e 28).

Em ultimo lugar vale ressaltar que a própria técnica do graffiti e do pixo tiveram momentos em comum, sendo que diversos adeptos Brasil afora praticam ambas. Desse interesse conjunto nasce o que muitos chamam de grapixo, técnica que mistura traços de ambas manifestações. Letras estilizadas e coloridas, com maior refinamento técnico, podem ser observadas por todo o Brasil. Um exemplo de grapixo está na figura 22. A seguir se discutirá não apenas as características centrais do graffiti, mas sua relação estreita com a pixação.



ii. Graffiti, concorrente ou semelhante?

Após descrição minuciosa sobre singularidades, e mesmo histórico, de cada uma das duas principais formas de manifestação urbana do *street art* diversas diferenças, assim como semelhanças, poderão ser analisadas. Desde o princípio deve-se lembrar que ambas carregam considerável teor de transgressão, o que por si só as faz possível apenas em socie-

Figura 21: Pixação no cristo redentor em 1991, de Binho e Neto.

Fonte: Blog VaLiteratura²⁶.

26. Disponível em: < <http://valiteratura.blogspot.com.br/2011/01/pichacao-pixacao-ou-pixo.html> >. Acesso em: set. 2014.



Figura 22: Exemplo de grapixo de Kovardes.

Fonte: Portal Beside Colors²⁷.

dades razoavelmente abertas, contudo se apontará outras características ao longo do texto definindo de maneira mais sólida o que separa o graffiti da pixação.

Por um lado as duas fazem uso de suportes físicos providos primeiramente pela arquitetura; prédios, escadas, postes, janelas, viadutos, portas, etc. Sendo que toda superfície presente na cidade é passível de ser apropriada e comumente o é, contudo a diferença mais profunda não está aqui, se localiza na sua forma estética e na repercussão e, principalmente, no entendimento que a sociedade urbana dá a eles.

A linguagem das duas é bastante diferente. Enquanto uma se baseia na caligrafia (pixo), a outra se manifesta através dos desdobramentos do desenho e da pintura (graffiti). Ambas são refinadas no sentido de terem trabalho estético não usual e por serem continuamente aperfeiçoadas por seus praticantes. Enquanto a pixação nasce como uma forma de afronta à sociedade, uma agressão para que indivíduos menos notados se façam visíveis (em toda esquina na realidade) o graffiti tem suas origens por aspirações semelhantes, mas se distingue nesse sentido também. Deixando de lado a ofensa direta (e também o anonimato, uma vez que poucos conseguem decifrar as escritas) passa a oferecer mensagens mais diretas e diversificadas, podendo ser lúdicas, políticas ou mesmo puramente abstratas, deixando as intenções de cada grafiteiro abertas para os estilos de cada um. O desenho estético as faz diferente, mas sua linguagem (formas, mensagens, ícones) repercute sobre os diversos entenderes da população formando relacionamentos diferentes, fato que está ligado diretamente à apropriação e discussão do espaço público.

É inegável dizer que esteticamente as duas principais formas de arte urbana são diferentes e que causam sentimen-

27. Disponível em: < <http://valiteratura.blogspot.com.br/2011/01/pichacao-pixacao-ou-pixo.html> >. Acesso em: set. 2014.

tos diversos na população geral. Usam a cidade, nela se reproduzem e através dela se multiplicam e impactam a todos, de forma diferente e muitas vezes oposta. Através dos entenderes urbanos é que seu desenho, posto que suportado pela cidade em si, se faz compreendido, e até mesmo possível e completo. Completo aqui, ainda em relação a ambos, pois por um lado cria dois atores, um primeiro que se expressa através da linguagem mais adequada, e outro que observa e interage com a cidade, que se deixa impactar por simplesmente sair às ruas. A arte urbana nunca se encerra em si, mas sua existência vem, inclusive e principalmente, das respostas suscitadas no outro. Pode-se até mesmo dizer que o graffiti e a pixação ajudam a construir o próprio espírito da cidade, instância máxima da vida social e política atual. Sendo que sua própria existência pode ser considerada e estudada como desdobramentos da intensa vida política ativa nos centros urbanos, fato que define ambas expressões, como potentes manifestações culturais e, principalmente, políticas de diversas vozes de nossa sociedade. No entender urbano é que ambas nascem e se fazem completas enquanto manifestação artística (com feitores e espectatores), contudo também é onde mais se distanciam.

Sim, seria equívoco distingui-los de maneira a não se encontrar pontos de contato e intercâmbio entre eles, todavia as diferenças são claras. Como exposto anteriormente, suas estéticas conversam com a cidade. Uma ofende a todos, a outra não, por mais que o graffiti busque dialogar com a população e até mesmo ofender e criticar certos grupos, a agressão não se faz onipresente. Na pixação sim, por mais que permeada por questões identitárias. Representam, pois, interesses diferentes oriundos de grupos e entenderes sociais distintos. Mundos que existem e muitas vezes se distinguem de tal maneira, que não se compreendem quanto sociedade, formam atores tão diferentes que se apropriam do espaço urbano de maneira muito distinta, porém válida e autêntica, uma vez que reprodutora de um ideal de mundo distinto.

A generalização seria errada e limitada, uma vez que vários grafiteiros começaram pixando e pixadores grafitando. Os dois universos se misturam, contudo o entender e a mensagem proferida para a cidade se distingue e é clara quanto ao aceitar o entorno e até mesmo de se sentir parte ou não, realçando ou dene-grindo-o. Essa diferença, por mais que contendo origem comum, faz uma ser entendida como arte e assim validada

pela sociedade e a outra não - pixo é visto como ato de vandalismo e criticado. Como mostrado no Rio a legislação já os distingue legalizando a prática do graffiti e caracterizando-o como *street art*, como exposto no decreto municipal 38.307/14, fato que não se aplica ao pixo.

Sobre essa distinção se faz interessante estudar, mais uma vez, o texto de Gitahy (2012). Nele a discussão sobre as diferenças entre a pixação e o graffiti é feita de forma muito parcial, sendo que o graffiti é uma forma de arte, expressão natural que evolui, na qual o artista busca um refinamento técnico, visando a primazia ao se definir enquanto artista por ter uma linguagem estética própria. O graffiti veio, conforme ele, para democratizar a arte (p. 13), sendo que um dia esperava ter a cidade caracterizada por ser uma grande galeria a céu aberto (p. 79). Por outro lado a pixação para ele, seria mero vandalismo, contudo pixadores poderiam vir a se tornar grafiteiros (artistas) e o caminho da entrada poderia se dar através do grapixo. Visão que coloca, claramente, uma hierarquização entre as manifestações.

Assim é interessante observar as discussões propostas por David Souza (2007), sociólogo que analisa as pixações e gra-

ffitis do Rio, e sua relação com a formação de grupos sociais da cidade. Para ele o desenvolvimento estético dos grafiteiros é irrefutável e preza pelo embelezamento da cidade, sendo que, por outro lado, a lógica regente no ato de pixar se baseia na busca de reconhecimento pela repetição volumosa de trabalhos padronizados espalhados pela cidade. Vai mais longe e os diferencia quanto à palatabilidade social de cada um, sendo que, para ele, grafiteiros buscam o reconhecimento através do primor técnico, sendo muitas vezes incentivados a trabalharem, por se entender que graffiti embelezam o espaço público. Por outro lado a pixação se satisfaria na lógica de reconhecimento interno ao grupo de quem pixa, sendo que são indiferentes à aceitação dos alheios ao tema (SOUZA, 2007, p. 30).

Outros autores as definem de maneira mais próxima, devido à sua origem e motivação, como Pereira (2005). O autor demonstra através de extensa análise do surgimento de ambos, que os primeiros *tags* surgidos em Nova Iorque, estariam muito mais próximos da pixação paulista do que do graffiti atual, fato contestado, conforme exposto, por Gitahy. Pereira demonstra sua discussão com as primeiras letras de TAKI 183 pelas ruas da ci-

dade americana, que muito se assemelham às pixações atuais, figura 23.

Taki, que é um apelido para Demétrius, imigrante grego em Nova Iorque que começou a escrever na cidade após ver seu vizinho e também filho de imigrantes “Julio 204” fazer o mesmo pelo bairro onde moravam. Contudo Taki passou a trabalhar como entregador, e desenhava sua assinatura onde quer que fosse e já em 1971 havia aumentado sua área de influência, tendo sido referência artística inovadora e um dos grandes nomes nesse período de consolidação do graffiti (BISSOLI, 2011 p.40). Vale aqui citar que fora do Brasil, sobretudo, não se faz distinção entre graffiti e pixação, fato que facilita sua crítica.

Alguns autores, como Baudrillard, chegam a datar precisamente a explosão do graffiti de Nova Iorque. O ano de 1972, é designado por ele como a insurreição dos signos, quando houve uma invasão de graffiti na cidade de Nova Iorque:

“[...] grafismos rudimentares ou sofisticados cujo conteúdo não é político nem pornográfico, compondo-se apenas de nomes, sobrenomes retirados de gibis underground: DUKE, SPRIT, SUPERKOOL, KOOLKILLER, ACE, VIPERE, SPEDER, EDDIE, KOLA etc. seguidos do número de sua rua: EDDIE 135,

WOODIE 110, SHADOW 137 etc., ou de um número em algarismos romanos, indicando filiação ou dinastia: SNAKE I, SNAKE II, SNAKE III etc., até cinquenta, com o aumento do número de grafiteiros que tomavam o nome, a designação totêmica (BAUDRILLARD, 1996, p. 99)”.

Por mais que alheio à realidade brasileira, pode-se dizer que Taki foi um dos originadores tanto do graffiti quanto da pixação nos Estados Unidos, e interessante “elo perdido” para análise e caracterização geral dos diversos momentos da pixação e, principalmente, do graffiti. Sendo assim, aborda-se tanto o graffiti quanto a pixação como importantes ferramentas artísticas de discussão política urbana, cada qual com seu nível de interação, transformação e aceitação. Por mais que a pixação seja vândala e não considere questões como propriedade sendo importantes, seu papel contestador, dada especialmente a natureza apartada da sociedade brasileira, continua sendo válida e indagadora, especialmente no que concerne à dificuldade de discussão e construção coletiva de nossas cidades. Vale dizer que a questão de exclusão possui a dimensão da cidade, e sua solução é do tamanho de seus habitantes, de seus interesses. Assim, ambas são consideradas formas autênticas de discussão, por mais que se dê, aqui,



Figura 23: TAKI 183 e seu tag. Conhecido como o primeiro grafiteiro de Nova Iorque.

Fonte: Portal do artista²⁸.

28. Disponível em: < <http://taki183.net/>>. Acesso em: set. 2014.

enfoque ao graffiti, dado não só à sua palatabilidade social, como pela assimilação que o mesmo vem tendo nas mais diversas esferas da sociedade.

c. Histórico brasileiro e início do graffiti em terras cariocas

A fim de descrever com a precisão necessária a formação do movimento do graffiti no Brasil, a história da arte urbana teve de ser traçada a partir de momentos que remetem ao golpe militar de 64 até os dias atuais. Para facilitar a compreensão serão apontados dois períodos de uma dita incubação da arte urbana nacional (terminando, cada um, com forte abertura e discussão), passando para um terceiro que seria a atualidade, no qual o graffiti se encontra mais polêmico e discutido do que nunca.

Entretanto, antes de tal abordagem, faz-se importante apresentar a importância do surgimento do movimento muralista no México. Diversos pintores de renome como Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros executaram diversos murais pela cidade, com grandes extensões, muitos com mais de dez metros de comprimento, partindo da dis-

cussão sobre a necessidade inerente de se tornar a arte pública e escancarada, “*uma arte capaz de falar às multidões*” (GITAHY, 2012 p. 15). Arte de Diego Rivera se encontra na imagem 24. Portinari, Di Cavalcanti e Paulo Werneck de certa forma foram também, expoentes da produção mural no Brasil ao longo da década de 50 e iniciaram por aqui essa discussão, mais ligada à arte, em diversos edifícios pelo Brasil (haja vista o acervo arquitetônico da Pampulha e de diversos prédios modernistas Brasil afora).

Ademais, vale ressaltar como observação, dada as diversas formas e estilos apresentados neste capítulo, que toda:

“manifestação artística representa a situação histórica em que a mesma ocorre, não por que necessariamente toda arte deva ser engajada, mas porque é realizada pelo sujeito histórico dentro de um contexto histórico-social e econômico” (GITAHY, 2012, p.17).

i. Ditadura militar e primeira incubação

Antes de se considerar o Graffiti como uma forma de expressão por si, como uma prática urbana consolidada, com seus rituais, moldes, regras e ritos ele não



se faz de uma maneira única e específica, pois se concretizava através do trabalho de diversos atores, muitas vezes independentes, ou mesmo atuando em parceria. Ao longo deste capítulo se dará grande ênfase ao caso paulista, por ser considerado o berço e local de maior proeminência desse tipo de arte no Brasil. Para tal chamaremos o tipo de intervenção praticada simplesmente de arte urbana, uma vez que seus desdobramentos futuros e linguagem diferenciada darão voz ao que virá a ser conhecido como graffiti.

Em primeiro lugar se faz necessário elucidar que quaisquer que sejam as abordagens que possam ser levantadas, nunca será possível apontar com precisão para

os primeiros riscos feitos nas cidades brasileiras, e sequer quem foram seus mais profícuos reprodutores, muitos atuam na surdina, e com a diversidade de trabalhos e linguagens, podem ter tido seus trabalhos simplesmente ignorados. Dessa forma se arriscará aqui, através da delimitação mais fidedigna possível, esclarecer como se deu o processo de surgimento, desenvolvimento e maturação dessa prática corrente ainda hoje em dia. Logo é preciso retornar ao início que dista cerca de 60 anos. Em anos precedentes ao golpe militar brasileiro, alguns países na América do Sul estavam passando por ditaduras e palavras de ordem eram grafadas por todas as grandes cidades, afrontando o sistema

Figura 24: Mural sobre a Unidade Pan Americana de Diego Rivera no City College of San Francisco.

Fonte: Portal do Wikiart²⁹.

29. Disponível em: < <http://www.wikiart.org/en/diego-rivera/pan-american-unity-1940> >. Acesso em: fev. 2015.

e indo de encontro, de maneira exposta e escancarada, ao autoritarismo estatal. Por serem escritas, normalmente com piche (material de composição do asfalto), passaram a ser tratadas no país por pichação, nome que, como é sabido, se popularizou (GITAHY, 2012, p. 20). Ainda há artistas que usam o piche, devido a sua permanência e forte cor negra.

Contudo, não focando na conjuntura política do Brasil nessa época, após período em que a prática de pichação era, por mais que mesmo não valorizada, comum, o país passou por um longo período no qual, por razões diversas, essa forma de manifestação não pode se desenvolver plenamente. Durante os anos mais duros do regime militar a pichação, assim como qualquer ato que pudesse ser configurado como subversivo era severamente reprimido e punido. A expressão cultural de maior repercussão ao longo dos anos de ferro da ditadura militar, sem dúvida foi a música, deixando espaço secundário para outros movimentos. Contudo, em momentos posteriores, a arte urbana viria a retomar seu papel promotor e questionador. Assim como a Tropicália fazia no sentido musical e revolucionário (Tropicália, 2012), diversos artistas de outras áreas mudaram seus trabalhos e, sabiamente evoluíram a lin-

guagem ao limite da inteligência e ousadia.

Durante o período no qual a ditadura ainda vigorava, era possível apontar Alex Vallauri, como principal precursor da arte urbana no país, também tendo atuado majoritariamente em São Paulo. Mais do que assíduo desenhista, artista realmente de seu tempo e precursor do graffiti no país, é considerado um dos maiores nomes do momento pop da arte brasileira. Nascido na Etiópia e de nacionalidade italiana, chega ao Brasil em 65 (aos 16 anos de idade) e foi premiado em diversas exposições, bienais e salões internacionais, estudou em Nova Iorque, de onde buscou referências e contatos profissionais, principalmente com Warhol, Basquiat e Keith Haring, tendo os dois últimos influenciado diversos artistas brasileiros e o movimento de rua de forma mais intensa. Contudo seu trabalho nas ruas (de Vallauri) é o que chama a atenção, pela forte intensidade de suas obras, revolucionárias, e a quantidade de seus trabalhos espalhados pelas ruas (ROTA-ROSSI, 2013).

Conforme descrito em seu livro Vallauri: da gravura ao graffiti (2013), Beatriz Rota-Rossi aponta que Alex se consolidou como o grande nome do estêncil de sua

época, reproduzindo seus trabalhos por toda a cidade, deixando suas marcas por bairros inteiros e principalmente detalhes singelos em grandes edifícios. Sua intervenção mais conhecida e reproduzida foi a Bota Preta (figura 25), reproduzida em diversas esquinas e, posteriormente, grafadas em inúmeros cartões postais que eram enviados a conhecidos do artista. Outra manifestação que tomou as ruas, era a Rainha do Frango Assado, que acabou em destaque na 18a bienal de arte de São Paulo, em 1985 (ROTA-ROSSI, 2013).

O artista veio a morrer de AIDS em 27 de março de 1987, e no mesmo dia diversos artistas saíram às ruas grafitando a capital paulista, especialmente o túnel no final da Av. Paulista, o que levou a marcar o dia como dia nacional do graffiti.

Apesar de seu estrondoso sucesso e reconhecimento na época, muitos outros artistas também se fizeram conhecidos nesse período, tendo muitas vezes trabalhado em conjunto, ajudando a formatar esse período de consolidação e reconhecimento da arte urbana paulista. Conforme Juliana Monachesi (2003), boa parte dos grupos de ativismo atuais seriam influenciados majoritariamente pelos grupos que teriam surgido nas

décadas de 60/70. Entre eles a autora cita o grupo Tupi-não-dá, que no início dos anos 80 cresceu e se popularizou através de diversas formas de atuação (MONACHESI, 2003), tendo Zé Carratú como um de seus idealizadores, chegou a reunir diversos artistas, como Rui Amaral e outros. Seus trabalhos inicialmente não tinham a conotação propriamente semelhante à do graffiti, manifestando-se mais através de grandes instalações públicas, contudo transpassaram rapidamente em caminho ao graffiti, tendo estado em galerias de arte, e possuindo trabalhos por várias cidades do país (figura 26). É possível dizer, como exposto por Celso Gitahy (2012, p.72) que poucos coletivos de arte urbana levaram a intervenção urbana a níveis tão extremos quanto o Tupi-não-dá.

Hudnilson Junior, autor da frase “Ah Ah Beije-me”, ao lado de Mário Ramiro e Rafael França formou um influente grupo da época, o 3nós3, que propunha novas formas de experimentação da cidade, com graffitis grandes e intervenções artísticas pela cidade. Desse período de transição, entre as décadas de 70 e 80 outros nomes também se popularizaram pelo Brasil, como Ivan Sudbreck, Celso Gitahy e Jorge Tavares, todos ainda ativos no cenário nacional durante a redação des-



Figura 25: Principal desenho reproduzido por Vallauri em São Paulo

Fonte: Rota-Rossi, 2013.



Figura 26: Graffiti do grupo Tupi-não-dá na Av. 23 de Maio em São Paulo

Fonte: Porta ArtBr³⁰.

te trabalho, sendo que Gitahy veio a se tornar também estudioso de sua prática no âmbito artístico. Na página seguinte é possível observar painéis desenvolvidos por Gitahy e Jorge Tavares, ambos fortes expoentes da arte urbana e do movimento pop nacional (nas figuras 27 e 28 respectivamente).

Ivxan Sudbreck, como um dos principais e mais profícuos artistas de rua da década de 80 em São Paulo chegou a criar a “Associação Paulista de Graffiti e Pixação”, nome que quase sempre colocava em sua obras. A Associação nunca existiu efetivamente, mas serviu como forma de fomento e de discussão à prática, que dava seus primeiros passos em São Paulo. Em paralelo ao estêncil e outra técnicas de rápida reprodução, como aquelas usadas pelos artistas apresentados até aqui, muitos artista começaram a utilizar látex e tintas em spray, entre elas a colorgin, sendo ela a mais utilizada até a entrada de marcas especializadas em graffiti, nas últimas décadas. Entre eles está John Howard, que tendo iniciado seus trabalhos em São Francisco, (EUA) baseou-se no Brasil e trabalhou proficuamente na capital paulista a partir dos anos 70. Entre seus trabalhos mais numerosos estão os postes de luz pintados coloridamente no início dos anos 80,

conforme mostra a figura 29 (MANCO, 2005, p. 14).

O artista, em entrevista à Julia Tami (Entrevista com John Howard, 2010), demonstra seu interesse especial pelos postes públicos, devido ao material (concreto) que permite intervenções mais interessantes que aqueles dos Estados Unidos, feitos de madeira. Demonstra também em seu trabalho grande interesse pela oportunidade que a arte urbana (incluindo aqui a pixação, enquanto movimento em formação) traz na divulgação gratuita da arte, assim como também pela apropriação do espaço público por parte de seus praticantes. Pintar, segundo ele, possibilita uma maior compreensão e sensação de pertencimento à cidade, fator que faz da arte urbana um grande e importante mecanismo de inclusão social.

De período concomitante, e tendo trabalhado muitas vezes em parceria com John Howard, não se pode deixar de citar Rui Amaral, que mesmo sendo artista bastante reconhecido pela sua obra, assim como por ter extenso número de trabalhos distribuídos pelo Brasil, entra nesse histórico principalmente pela sua forte ligação com o movimento do Graffiti atual, sendo considerado um dos

30. Disponível em: < www.artbr.com.br/ruiamaral/ >. Acesso em: set. 2014.



Figura 27: Graffiti de Gitahy

Fonte: Flickr do artista³¹.

principais embaixadores dessa vertente artística, atuando muitas vezes como interlocutor entre artistas e autoridades. Amaral foi muito influenciado por Keith Haring, tendo trabalhado juntos algumas vezes (MANCO, 2005, p.15). A figura 30 apresenta arte de Amaral em túnel no final da Avenida Paulista em São Paulo, nela vemos seu personagem bicudo, e detalhes de desenhos em alusão à Keith Haring (pequenos personagens pretos).



Figura 28: Graffiti por Jorge Tavares em São Caetano do Sul.

Fonte: Tumblr Diversifique-se³².

Ozeas Duarte, na intenção de intensificar ainda mais a discussão do papel da arte, quanto formadora do cidadão e do mesmo com o espaço urbano, propôs e executou interessante projeto chamado “Museu de Rua” no qual questionava a inacessibilidade dos consagrados espaços de arte e espalhou suas releituras de clássicos da arte pela periferia da cidade. Pintou Van Gogh, Ismael Néri, Di Cavalcanti e Anita Malfatti pela cidade inteira.

Como demonstrado, muitos artistas estavam ativamente envolvidos na produção artística urbana ao longo desses anos,

31. Disponível em: < <https://www.flickr.com/photos/celsogitahy/>>. Acesso em: set. 2014.

32. Disponível em: < <http://diversifique-se.tumblr.com/page/2>>. Acesso em: set. 2014.



Figura 29: Poste de John Howard em São Paulo, década de 80.

Fonte: Portal do Graffiti³³.

33. Disponível em: <http://www.graffiti.org/sao/saopaulo_1.html>. Acesso em: set. 2014.

inclusive durante anos de repressão intensa durante a ditadura militar. Ao evidenciar tal fato, somado a uma, mesmo breve, análise estética e de linguagem de seus trabalhos, é possível dizer que os trabalhos desses artistas do primeiro momento muito se distinguem dos observados pelas ruas hoje em dia. Isso se dá por diversos fatores como isolamento nacional e forte auto-referência, como também limitações de materiais disponíveis no mercado brasileiro.

Conforme mostrado por Neil Schlecht (1994) até então a mídia apontava para esse tipo de manifestação de forma bastante variada, não apenas era possível identificar uma abordagem midiática mais crítica, enquadrando todos os trabalhos como forma audaciosa de vandalismo, como outras nos quais a discussão sobre seu papel enquanto arte se dava de forma mais intensa. Nesse seu artigo Schlecht aponta claramente para a transição que o graffiti passou, de uma cultura marginal para o outro extremo, arte aclamada. A mídia serviu, como em diversas outras áreas, como facilitador da admissão de tais ideias, especialmente promovendo-as como forma democrática de participação popular, especialmente no final da ditadura militar. Exemplo atual do papel importante da mídia se

dá, por exemplo, em matéria de Renata Monti (2014) em caderno especial do jornal o Globo. Nele é mostrado um grande roteiro de graffiti espalhados pela cidade do Rio de Janeiro, dando ênfase ao belo trabalho estético aplicado nas ruas e vielas de vários pontos da cidade.

Dessa forma, aponta-se para esse importante momento de inversão de percepção quanto, não apenas à qualidade estética do graffiti, como também pela mudança de percepção que se atribuía à arte urbana e sua prática. Vale ressaltar que conforme exposto, todo o processo artístico e criativo que girava em torno da rua era nascido dentro do Brasil. Por mais que houvessem artistas estrangeiros e mesmo brasileiros que tenham estudado e vivido fora, nenhuma grande influência externa se demonstrou de tal modo intensa, a ponto de marcar claramente uma geração. É possível dizer que a arte urbana do Brasil tinha passado pelo seu primeiro momento de incubação e alcançado notoriedade nacional, com alguns poucos expoentes internacionais.

Estava-se maturando não apenas os passos para a democracia no âmbito político, mas também para a criação do graffiti como o entendemos hoje, uma vez que se aproximava do grande divisor

de águas desse período: a chegada do movimento hip-hop ao Brasil e toda sua forte influência relativa ao graffiti.

ii. Movimento hip-hop e o amadurecimento nacional

Será feita uma breve conceituação sobre o surgimento do Hip-Hop nos EUA, contudo se dará maior foco às suas consequências no Brasil, especialmente ao se abordar a questão urbana e seus desdobramentos para a criação do Graffiti como o conhecemos hoje.

Interessante abordagem a esse período é feita por Bruno Giovannetti Neto (2011, p. 89) que discute como a conjuntura econômica nacional no meio dos anos 80 influenciou toda uma nova forma de abordagem da arte urbana. Após longo período de ditadura militar, anos de inflação elevada e moeda desvalorizada a situação melhorara; por mais que limitadamente, parcela da população passa a ter mais condições de consumir produtos estrangeiros, também de viajar e passam dessa forma a ter maior contato com países pelo mundo, em especial com cidades norte americanas, suas revistas, livros e cultura de modo geral.



Figura 30: Arte de Rui Amaral na av. Paulista.

Fonte: Portal Viagem em Pauta³⁴.

34. Disponível em: < <http://viagemempauta.com.br/2014/09/08/roteiro-mapeia-arte-de-rua-em-sao-paulo/>>. Acesso em: set. 2014.

Nesse processo de importação cultural acentuada chega ao país o movimento Hip-Hop, através de uma miríade de frentes: músicas, revistas, todo o vestuário característico, danças e o próprio graffiti. Todo o movimento causou grande interesse e, tendo sido apropriado pelos brasileiros, se reproduziu em terras nacionais, construindo uma linguagem e formas de manifestação próprias.

Muitas podem ser as interpretações possíveis, contudo o apontado por Bastos (2008) enumera e define muito bem essa situação de consolidação inicial do movimento. Sendo considerado um movimento periférico dos excluídos americanos, o Hip Hop concentra diversas linguagens e artes, que nasceram independentemente e confluem para o grande guarda-chuva do Hip Hop. Skate, B-Boys, grafiteiros, DJs e rappers passam a continuar as manifestações artísticas de um dos elementos mais fortes da cultura negra contemporânea. Muitos autores consideram que o Hip Hop nasce como desdobramento da grande diáspora africana iniciada com a escravidão, daí sua forte aceitação, especialmente onde a mesma foi intensa em períodos coloniais (SANTOS, 2002).

Pablo Bastos de maneira bem interes-

sante demonstra que o próprio Hip Hop teve sua origem bastante descentralizada e dispersa. De maneira geral segue diversos elementos da cultura africana vista de maneira abrangente, por exemplo, a forte presença rítmica serviu de inspiração para o surgimento do RAP. Na Jamaica, ainda nos anos 60 Clive Campbell, conhecido como Kool Herc, começou a fazer músicas como DJ e migrou para os EUA influenciando diversos artistas, inclusive Afrika Bambaataa (líder da banda Zulu Nation e mostrado na figura 31), conhecido como o responsável pelo surgimento do Rap no mundo (BASTOS, 2002 p. 82). A música e a dança estão intrinsecamente ligadas no movimento e são desdobramentos de expressões da cultura de matriz africana, fato demonstrado por diversos estilos bastante africanos e com rítmica marcante, como o blues, o soul e funk nos EUA e o Samba, Jongo, Congada e a Capoeira no Brasil. Contudo, a origem primeira das mixagens conhecidas se dá principalmente na Jamaica com Kool Herc.

Ao mesmo tempo, o próprio movimento sempre teve por característica primeira a execução de suas vertentes em espaços públicos, abertos e agregadores. Agregadores no sentido de servir como ferramenta de inclusão social e fortalecimento

de uma cultura segregada e vista como negativa e desqualificada pela elite branca. Usar da rua e ter a cidade como pano de fundo exerce papel primordial não apenas na questão da apropriação do espaço público e autoestima, mas principalmente no caráter de pertencimento e de capacidade de transformação da realidade circundante, característica política fortemente presente no movimento Hip Hop.

Ainda citando Bastos (2008 p.83) e se baseando em sua rica discussão se vai ao Break, estilo de dança também criado em Nova Iorque e originário do fato de que muitos jovens não conseguem nem poderem imitar os mais velhos dançando funk e soul, logo passaram a inventar seus próprios passos, ao som do novo estilo que surgia. Kool Herc (figura 32) tem papel especial aqui por iniciar e consagrar esse tipo de dança denominando seus dançarinos de b-boys e b-girls (vindo da palavra break, beat ou mesmo Bronx, todas aceitas).

Segundo Baqueta³⁶, membro e pesquisador da Zulu Nation Brasil, o Break possui diversas características próprias entre elas seus três principais momentos: Top Rock, Footwork e o Freeze. O Top Rock se trata do momento de entrada do b-boy

na roda, passes de apresentação que mostram seu estilo e intenções. Footwork se trata do momento em que realiza danças apenas com os pés, mostrando sua destreza e também realizando alguns saltos. Já o Freeze se trata do movimento de saída onde o dançarino congela por alguns segundos. Hoje em dia muitos dançarinos focam muito na questão dos passes complicados e até mesmo acrobáticos (conhecidos como Move ou Power move) fato que faz dançarinos antigos e mais novos entrarem em constantes debates. James Brown como pai do Funk e do Soul também se influenciou na rua e agregou o break ao seu próprio estilo, inspirando grandes nomes brasileiros, como o Nelson Triunfo e King Nino Brown (considerados embaixadores do Hip Hop nacional) (BASTOS, 2008 p 83 e 84).

Contudo, ao se focar no graffiti e sua ligação com o Hip Hop podemos dizer, logo ao primeiro olhar, que ao contrário da dança e da música, o graffiti não está intrinsecamente ligado estética e cultural-



Figura 31: Afrika Bambaataa em studio.

Fonte: Portal do Wikipedia³⁵.

35. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Afrika_Bambaataa>. Acesso em: set. 2014.

36. As informações de Baqueta estão no site da Zulu Nation Brasil – www.zulunationbrasil.com.br.



Figura 32: Kool Herc.

Fonte: Portal da revista Up Town³⁷.

mente à raiz africana. Não se construiu devido a sua ligação com a África, mas sim com a característica mais forte do Hip Hop que seria a resistência e o embate político. Ele possui história própria e sua trajetória se construiu de modo paralelo ao próprio Hip Hop através das intervenções de diversos artistas e escritores urbanos, que vinham desenvolvendo sua técnica como, no caso estadunidense, Jean Michel Basquiat (Bastos 2008. p.86). Outras características importantes do Hip Hop e do graffiti são os encontros periódicos e disputas que ocorrem em todas suas formas de manifestação. Sprays tintas e materiais são custosos e cada trabalho em uma parede é caro, fazendo com que os artistas precisem ser inventivos para economizar e se diferenciar no cenário urbano.

Logo, indo conforme o movimento Hip Hop, o graffiti surgiu como uma forma de expressão das minorias e sua estética inicial está fortemente caracterizada pela estilização das letras, demarcadoras de territórios e cores intensas, sendo que muitos artistas frequentavam círculos de Rap e de Break. Marcados em seu berço (i.e. EUA) pela prática por negros, latinos, pobres e todos os cidadãos sem voz pelos meios tradicionais. Como forma de autoafirmação e divulgação de

sua linguagem, de sua arte. Anos antes de sua consolidação contudo, muitas eram as pessoas que escreviam pela cidade. Inscrições simples como apelidos, nomes e endereços marcavam o cenário urbano da cidade, essas inscrições passaram por evolução com o Hip Hop dando origem aos *Tags* assim como os *Bombings* (figura 33) e, posteriormente *Tags* feitos em *Wild Style* (figura 34).

Pablo Bastos (2008, p. 49) apresenta interessante panorama geral da história e importância do movimento Hip Hop no Brasil, nos entornos periféricos da cidade de São Paulo, em especial relativos à sua forte característica negra, juvenil e excluída dos principais circuitos, particularidades ainda fortes nos dias de hoje em todo o movimento. O autor avalia que a discussão em torno do sentido do Hip Hop como movimento social ou cultural passa por várias análises possíveis, sendo uma das mais importantes sua ligação com a discussão histórica do movimento negro brasileiro. Segundo ele, é inegável a matriz afro-brasileira do Movimento Hip Hop e sua relação com a diáspora africana e suas repercussões históricas, políticas, ideológicas e culturais; e também o fato de seus agentes sociais serem, eminentemente, jovens (BASTOS, 2008 p. 49).

37. Disponível em: < <http://uptownmagazine.com/2011/02/kool-herc-hip-hop-healthcare/2/> >. Acesso em: set. 2014.

Fechando a importância estadunidense na construção do que viria a ser conhecido como movimento Hip Hop não se pode deixar de comentar a importância política de Afrika Bambaataa. No final de 1972, a fim de reverter o processo de violência instalado na periferia nova-iorquina, Bambaataa passa a reunir e integrar jovens em torno de ensinamentos pacifistas. Como sua imagem era forte entre os jovens seu trabalho teve grande repercussão, ele unia as diversas vertentes do Hip Hop (break, graffiti, rap, DJs, graffiti etc.) em centros culturais ao mesmo tempo que promovia diversas aulas sobre matemática, astronomia, e outras disciplinas. Funda assim a primeira posse de Hip Hop conhecida como Zulu Nation, que pode ser descrita como um centro de divulgação, pesquisa e aprofundamento, dos preceitos da cultura Hip Hop assim como centro cultural de apoio social e fortalecimento da cultura negra, servindo como forte centro e resistência e de consolidação da cultura desses jovens excluídos. Na imagem 35 está a imagem de comemoração de 40 anos do aniversário da Zulu Nation.

De maneira a consolidar a importância do próprio graffiti, enquanto subdivisão artística e imagética do grande universo de resistência social levantado pelo

Hip Hop, o mesmo passou a ganhar espaço no setor mais fechado e restrito da arte. Dessa forma duas grandes exposições podem ser apontadas como importantes nesse processo de aceitação intelectual do graffiti pelas elites da crítica artística mundial: 1) em 1975, Peter Schejldahl organizou a primeira grande mostra de arte de rua no ArtistSpace em Nova Iorque, contudo não alcançou grande repercussão, já; 2) em 1981 a mostra New York/New Wave de Diego Cortez (realizada no MoMA PS1) consagrou o graffiti e sua aceitação como forma radical e forte de arte. Todavia, ao sul do equador os passos eram outros...

Primeiro precisa-se definir o processo e origem de formatos e de consolidação do Hip Hop no Brasil. Os encontros de Break e Rap que aconteciam semanalmente na estação de metrô São Bento no centro de São Paulo tiveram importância basal, sendo considerado o grande berço dessa cultura no Brasil, DJ Hum,



Figura 33: Exemplo de bombing.

Fonte: Blog GraffitiPorto³⁸.



Figura 34: Graffiti feito em Wild Style

Fonte: Portal Pinterest³⁹.

38. Disponível em: < http://graffitiporto.blogspot.com.br/2010_04_01_archive.html >. Acesso em: set. 2014.

39. Disponível em: < <https://www.pinterest.com/kmfbird15/graffiti-street-art/> >. Acesso em: set. 2014.



Figura 35: Cartaz de comemoração da Zulu Nation.

Fonte: Portal Zulu Nation⁴⁰.

Thaíde e Nelson Triunfo (figura 36) são apenas poucos dos grandes nomes que passaram por lá. De lá muitos artistas se formaram e foram migrando de dançarinos e cantores (breakers e rappers) para artistas de ruas (grafiteiros). Nomes famosos como Os Gemeos e Vitché eram breakers antes de pintarem pelas ruas, outros tantos também frequentavam a São Bento, como: Speto, Tinho, Binho, Onesto e outros (MANCO, 2005, p. 16). O Hip Hop, enquanto movimento de origem americana, nasceu primeiramente, conforme demonstrado, em bairros pobres e excluídos de Nova Iorque, fato que contribuiu para que encontrasse terreno fértil para sua difusão no Brasil. Periferias pobres, miscigenação racial e étnica, problemas sociais diversos

serviram como principal fio condutor da estruturação primeira do Hip Hop, e de sua escola de graffiti, no Brasil. O graffiti advindo dessa origem é conhecido como estilo americano, o qual realmente passou a ser realizado em grande escala a partir de 1989. Os Gemeos editavam, inclusive, uma revista chamada *Fiz Graffiti Attack*, que estudava e apontava os principais novos grafites dessa linha feitos na cidade.

Em distinção ao momento anterior, marcado por estudiosos de arte que iam às ruas, artistas que iam a galerias pela Europa, o segundo momento do graffiti no país foi marcado por dois principais traços: 1) a tentativa de se assemelhar ao estilo estadunidense, configurando uma nova expressão, já que tanto o material quanto o pano de fundo cultural eram diferentes, e; 2) a origem artística de cada um, uma vez que agora, significativa parte dos artistas surgiu pelo movimento Hip Hop e buscavam, muitas vezes, forma de expressão, meios de serem ouvidos, não tendo, via de regra, formação artística alguma e sendo muitas vezes, de origem social mais pobre.

Esses artistas frequentavam os mesmos locais que artistas dos momentos anteriores e o intercâmbio era claro, contu-

40. Disponível em: < <http://www.zulunation.com/>>. Acesso em: set. 2014.

do a aceitação também se deu de forma diversa, enquanto os artistas do primeiro período estavam se tornando consagrados e tinham uma linguagem estética bastante diferente e conhecida, os novos artistas precisaram se portar de maneira diferente e serem inventivos, uma vez que sprays de qualidade faltavam, os preços de revistas internacionais ainda eram proibitivos e sua linguagem estética, ainda era vista como marginal.

Enquanto todos tentavam aperfeiçoar seus traços e técnicas, alguns artistas começaram a despontar no cenário nacional. São Paulo receberia nessa época uma visita bastante importante, cujos frutos de sua viagem iriam colocar o país na rota internacional do graffiti, tornando sua aceitação ainda mais profunda. Em 1993 Barry McGee (conhecido como Twist), artista de São Francisco bastante versátil que continha trabalhos tanto na rua, como em galerias, se mudou temporariamente para São Paulo com a finalidade de fazer residência artística e viajou pelo país, de onde obteve muita inspiração para seus trabalhos desse momento em diante. Até hoje, muitos artistas o citam como grande influência não apenas pelo seu estilo, fomentado pela arte e cultura nacional, como pelo seus contatos feitos com outros grafiteiros. A imagem 37 mostra al-



guns de seus trabalhos.

Contudo seu maior legado se deu devido ao contato feito com Os Gêmeos. Além de terem feitos trabalhos em conjunto pela cidade, McGee aproximou a dupla paulista da realidade na qual vivia nos EUA, mostrando revistas, mostras e galerias onde tinha trabalhado em conjunto. Até então os artistas de rua nacionais, principalmente da segunda fase, não eram reconhecidos nacionalmente pelo seu trabalho, assim como não possuíam qualquer espaço dentro de galerias. Antes de voltar aos EUA, McGee expôs no museu Lasar Segall em São Paulo e certamente levou consigo muito da influência brasileira (MANCO, 2005, p. 18).

Figura 36: Nelson triunfo.

Fonte: Portal brasileiro da revista Rolling Stone⁴¹.

41. Disponível em: < <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-82/nelson-triunfo-dono-do-suingue#imagem0> >. Acesso em: abr. 2015.

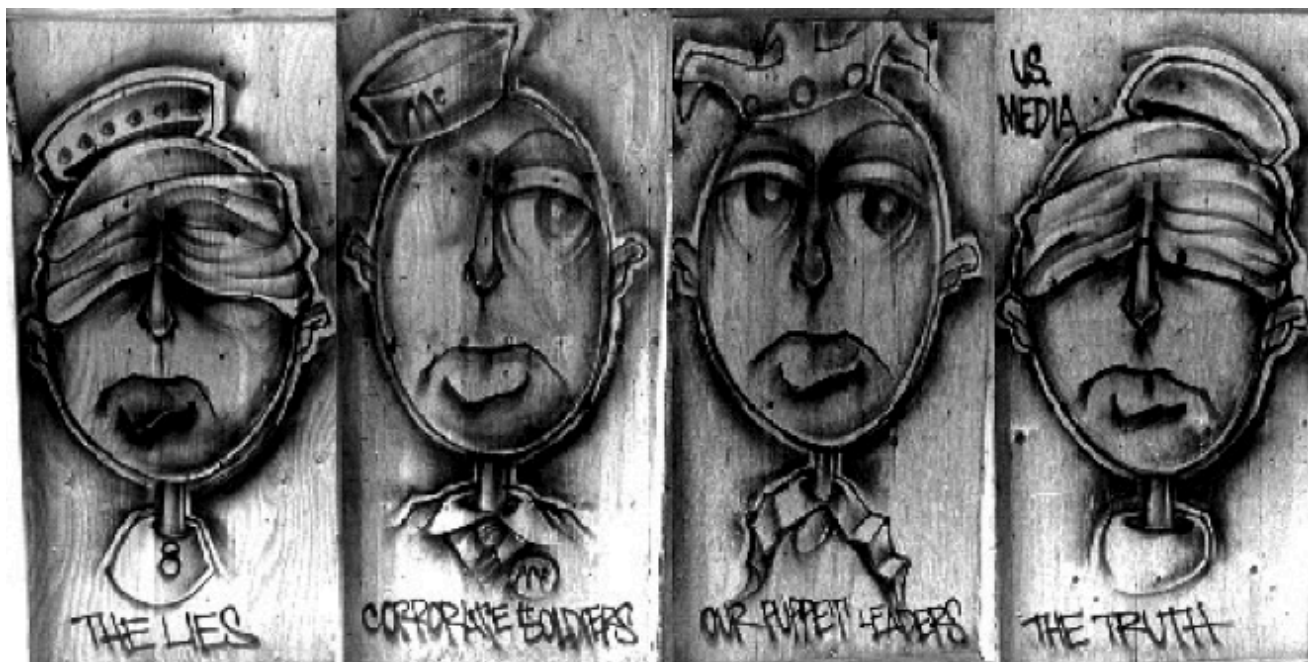


Figura 37: Trabalho de rua de McGee

Fonte: Portal FoundSF⁴².

42. Disponível em: < <http://foundsf.org/images/3/3e/Twist-4-heads.jpg> >. Acesso em: set 2014.

43. Os Gêmeos são uma dupla de grafiteiro paulistas irmão gêmeos, cujos nomes reais são Otávio e Gustavo Pandolfo. Podem ser considerados os maiores expoentes do graffiti contemporâneo paulista e Brasileiro.

Nesse período, compreendido entre o meio e final dos anos 90 o país ainda era consideravelmente fechado em relação a sua arte e poucos conheciam o que acontecia mundo afora, no se tratar do graffiti. Contudo o cenário nacional muito havia evoluído, contando com publicações nacionais, importantes eventos e grande volume de trabalhos pelas ruas. Isso permitiu que o graffiti evoluísse ainda mais, e de forma bastante independente do resto mundo, consolidando não apenas artistas reconhecidos nacionalmente, como uma linguagem e práxis completamente distinta da que vinha sendo praticada pelo mundo.

No ano de 1997 sob consulta de McGee os editores da revista de arte 12 Oz Prophet viajaram ao Brasil para conhecer Os Gêmeos, resultando numa edição histórica da revista (6ª e última edição em forma física), expondo o cenário inovador, avançado e desconhecido do país para artistas e interessados internacionais, sendo considerada a grande revista sobre *street art* do mundo, lançou Os Gêmeos para além dos Estados Unidos (12OZPROHPET, 1998). Pode-se dizer que nesse momento o país estava definitivamente no mapa do cenário internacional do graffiti. Intercâmbios culturais e residências artísticas se tornaram mais comuns e diversas parcerias foram firmadas. Uma dessas importantes parcerias pode ser vista no filme Cidade Cinza de 2013 - em 2001 os artistas Loomit, Daim e Tasek (Alemanha) e Nina, Herbert Baglione, Vitché e Os Gêmeos do Brasil fizeram um grande mural (maior do Brasil na época) na Av. Radial Leste. Este mesmo mural, considerado uma das primeiras grandes parcerias não só entre artistas internacionais, mas entre artistas e o poder público, viria a ser apagado pela prefeitura em 2008, fato alegado como descuido. O muro tinha mais de 700 m² e foi refeito em nova parceria em dezembro do mesmo ano, fato discutido no filme Cidade Cinza (CIDADE CINZA,

2013). Ambos painéis podem ser vistos nas figuras 38 e 39.

Outra grande contribuição internacional com grande participação de artistas nacionais, já em anos mais atuais, se deu pela execução de grandes graffitis na fachada do centro cultural Tate Modern, em Londres, devido à exposição Street Art (2008) pelos Gêmeos e Nunca do Brasil; o grupo Faile, de Nova York; JR, de Paris; Blu, da Itália; e Sixeart, de Barcelona. O mural pode ser visto na figura 40.

Devido ao crescimento massivo do graffiti (de ambas fases) assim como da pichação, é promulgada em 98 legislação específica de nível nacional sobre crimes ambientais, que em seu artigo de número 65 prescreve que qualquer forma de pichação ou graffiti (indistintamente) poderá render a seu feitor de 3 meses a 1 ano de reclusão mais multa (BRASIL, 1998). Lei essa que se somava ao artigo 163 do Código Penal, que já tratava dos danos ao patrimônio público, no qual também não havia essa distinção, sendo os infratores considerados criminosos, sendo fichados e autuados, e muitas vezes só liberados depois de pagamento de fiança, encarceramento e retenção do material.



Figura 38: Parte do graffiti apagado em 2008.

Fonte: Blog du Black⁴⁴.

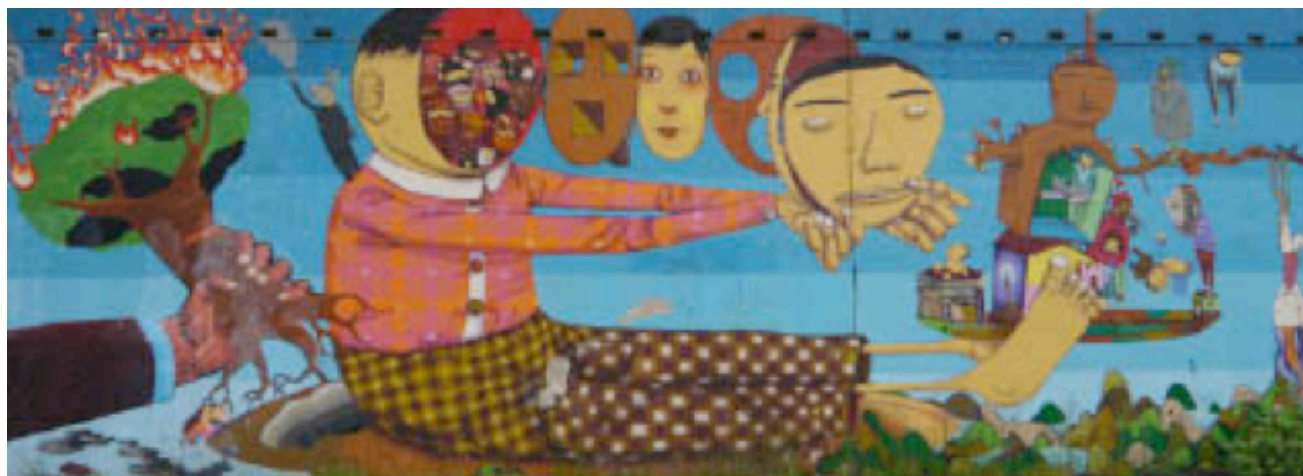


Figura 39: Parte do graffiti refeito no mesmo ano.

Fonte: Portal dos Gêmeos⁴⁵.

Tem-se evoluído em relação à percepção do graffiti de forma ampla, contudo deve-se observar o real impacto dessa legislação, uma vez que criminaliza artistas indistintamente de sua prática sob qualquer situação. Tal legislação foi alterada em 2011 distinguindo, sob o pon-

44. Disponível em: < <http://blogdublack.blogspot.com.br/2010/03/proteto-contra-o-cinza-de-kassab.html> >. Acesso em: set. 2014.

45. Disponível em: < osgemeos.com.br >. Acesso em: set. 2014.



Figura 40: Exposição sobre Arte Urbana no Tate Modern em Londres.

Fonte: Portal Street Art Scene⁴⁶.

to de vista jurídico o graffiti da pixação, uma vez que o primeiro é descriminalizado (BRASIL, 2011). Outro caso que merece atenção é o caso do Rio, que em fevereiro de 2014 legalizou a prática do graffiti em seus muros e postes (RIO DE JANEIRO, 2014).

Assim se conclui a discussão acerca do segundo momento de maturação do graffiti, o qual, surgindo do hip-hop, culmina na maior aceitação da arte, tanto na esfera nacional quanto internacional, assim como numa maior polêmica sobre o que se pretende com a arte urbana e suas diversas estéticas e linguagens. Em suma, podemos dividir essa arte em algumas diferentes frentes, sendo elas:

Estilo americano: baseado no uso de

spray e muitos tags realizados por artistas. Fortemente ligado ao movimento Hip Hop no qual teve sua origem.

Estilo das máscaras: de origem no uso de estêncil e máscaras. Fortemente baseado na origem paulista de Alex Vallauri

Estilo à mão livre: Baseado no trabalho, principalmente, de Keith Haring e Jean Michel Basquiat, com o uso de pinceis e materiais diversos.

De maneira geral o que encontramos no universo imagético do graffiti nas cidades brasileiras de hoje se divide entre essas principais escolas de trabalhos. Outras surgem e surgirão, contudo partiu-se da discussão das páginas anterior-

46. Disponível em: < <https://streetartscene.wordpress.com/2010/12/15/how-os-gemeos-legitimized-street-art-in-brazil/> >. Acesso em: set. 2014.

res, e dos diversos artistas apresentados, para construir tal entendimento de graffiti, enquanto arte e enquanto movimento social diverso, plural e rico, na sua linguagem estética, política e social. Por último vale citar, de modo sumário e retomando o já exposto, as grandes escolas que influenciaram de modo bastante intenso o graffiti nacional: por um lado a escola francesa em um primeiro momento, ao longo das décadas de 60 e 70, que incitou os jovens a irem para a rua e inicialmente exporem seus ideais políticos, através de escritas e de uma nova forma de utilização do espaço público, e por outro lado; a escola americana, que, com a invenção do movimento Hip Hop, transformou a arte de rua em uma nova forma de expressão, com estética própria, em tom de autoafirmação dos excluídos.

Tais subsídios nos permitem construir o cenário atual do graffiti no Brasil e em especial no Rio de Janeiro, dado o caráter diferenciado pelo qual o assunto é tratado na cidade.

iii. Hoje!

Análise atual do graffiti e da pixação nos permite entender melhor como os processos desencadeados, tanto pela maior penetração do graffiti para o público geral, como sua menor repressão, subsidiada por revisão de legislação federal, nos permite entender que a situação caminhou para uma realidade mais confortável para os praticantes e apreciadores dessa arte.

Hoje em dia é grande o número de artistas consagrados que surgiram das ruas e que estão em intercâmbio constante entre as galerias e os murais nas ruas, e ainda maior o universo de outros grafiteiros anônimos que permeiam as cidades trabalhando no espaço público. A origem dos artistas é bastante variada, sendo ou não ligada ao movimento Hip Hop, ou mesmo ao primeiro momento da expressão; técnicas e estilos se difundem de maneira diversa e é possível dizer que se chegou a um pluralismo bastante amplo frente às características marcantes de cada período notadamente próprio. Cada cidade tem uma natureza de expressão e fecundidade de trabalhos dife-

rente, o que é acentuado pela diferença de tratamento oferecida pelas diferentes legislações municipais, que reprimem mais (como São Paulo, com a lei cidade limpa) ou são mais permissivas (como o Rio, que legalizou a prática, institucionalizando-a, e promove grandes atividades organizadas pela prefeitura).

Galerias surgiram no país especializadas unicamente nesse tipo de arte, como é o caso da Choque Cultural em São Paulo e das Galerias Movimento Arte Contemporânea e Haus, ambas no Shopping Cassino Atlântico em Copacabana. Muitos são também os movimentos independentes e iniciativas diversas que visam fomentar e promover a expansão do graffiti no cenário urbano nacional e carioca. Mutirões como o MOF (Meeting of Favelas), na Vila Operária, Duque de Caxias, e seu precursor MOS (Meeting of Styles) reúnem anualmente centenas de artistas independentes e recebem cada vez mais cobertura da mídia. Em paralelo diversos mutirões são realizados por posses de Hip Hop em praticamente todas as grandes cidades brasileiras, como forma de fortalecimento da linguagem cultural e estética de cada realidade, as quais são representadas pelas posses. Ademais, não se pode deixar de citar as inúmeras *crews* de artistas que povoam nossas ci-

dades e colorem os muros de maneira profícua.

Outras facilidades são fornecidas, inclusive pelo poder público, como é o caso do Decreto carioca de número 38.307 de 18 de fevereiro 2014. Em seu quarto artigo explicita alguns espaços públicos nos quais a prática de graffiti fica legalizada, como postes, colunas, muros cinza (desde que não sejam tombados) e tapumes de obras (RIO DE JANEIRO, 2014). Decreto interessante, uma vez que pode ser considerado como política de inclusão social, como também de um entendimento estetizante por parte da prefeitura, trabalhando as questões de urbanismo estético e embelezamento comunitário, interessantes, uma vez que a cidade receberá os grandes eventos em 2014 e 2016 em breve. Contudo, o que mais se marca dessa lei é a central característica de reconhecimento pelas autoridades desse tipo de arte, que pode ser interpretado ainda mais além, como uma forma de reconhecimento da cultura de toda uma parcela excluída da cidade. Contudo, vale levar a interpretação mais a fundo, uma vez que permitindo a prática do graffiti explicitamente em alguns locais, criminaliza-o de forma mais severa em todos os locais não abarcados no decreto, assim como criminaliza a pixa-

ção de forma mais severa.

Entretanto, fato que merece destaque e que vai ao encontro da natureza primeira do próprio graffiti, é a questão do forte fomento dado a essa expressão pela prefeitura. Ora, naturalmente é interessante estimular a arte e principalmente o diálogo dos cidadãos com o entorno, especialmente quando realizado como tatuagem na cidade. Contudo, muitas vezes o caráter legal do graffiti, estimulado pela prefeitura e com cobertura midiática levanta a questão sobre a natureza primeira da intervenção. Seria ela marginal (no sentido de estar excluída e tentando se impor)? Ou estaria servindo para alimentar o sistema midiático apontado por Canavacci anteriormente? Estaria talvez o movimento sendo cooptado pela prefeitura, que passa a utilizá-la para legitimar, junto á população, suas intervenções e obras as mais diversas?

Certamente o governo se aproveita da situação e traz para junto de si expoentes de destaque, contudo continuar a coibir outras práticas serve para reiterar o que é ou não permitido, o que é ou não estimulado. Assim, é possível até mesmo questionar se tais manifestações podem ser consideradas graffitis ou não, dado o incentivo governamental. A figura

41 mostra imagem da *banner* de propaganda do projeto GaleRio, que estimula a prática de graffiti com artistas selecionados, em locais de grande visibilidade da cidade. O mesmo projeto grafitou ao longo de 2014 as paredes da linha 2 do metro do Rio de Janeiro, visando a confecção da maior galeria a céu aberto do país.

Em paralelo a essa abordagem pretende-se descrever os principais pontos do histórico do movimento no Rio. São Paulo é sabidamente o principal berço e ponto de origem de toda a cultura de rua do país, tendo influenciado artistas do Brasil inteiro. Materiais sobre esse processo são muito mais numerosos que os disponibilizados acerca da realidade carioca, o que permite realizar uma abordagem mais completa e íntegra, o que se segue é a tentativa de reunir informações consistentes, acerca da evolução do processo na capital fluminense, assim como alguns de seus atuais expoentes.



Figura 41: Propaganda da prefeitura promovendo pintura na zona sul.

Fonte: Facebook do EixoRio⁴⁷.

d. O Rio de Janeiro

Na Lucia Leal (2009), em sua dissertação de mestrado em antropologia pela UFF, desenvolve interessante olhar sobre o graffiti carioca de sua época, construindo histórico importante. Mostra que as primeiras referências à arte urbana na cidade apareceram por volta do final da década de 70, com algumas frases enigmáticas pela zona sul, como: “Celacanto provoca maremoto” (figura 42), “Lerfa-mú”, “A lua vai cair”, “Um dia feliz de sol” as quais se seguiram ainda outras, tais como “Purple”, “Tildró”, “Creca”, “Esmeric”, etc. (LEAL, 2009, p. 32). Essas frases aleatórias repetidas exaustivamente pelas cidades muito conversam com

o observado no mundo e em São Paulo. Demonstração clara de um “proto-movimento” de graffiti e de arte urbana. É importante notar que como no caso paulista, aqui essas frases surgem num período de forte repressão ditatorial, e por isso não a afrontam diretamente.

Knauss (2001) aponta que outras frases surgiram durante o final da ditadura e continuaram por vários anos, como “é proibido proibir”. O interessante aqui, especialmente no dizer do autor, é que a produção nacional estaria, nesse momento específico, muito mais próxima da forma francesa de produção dos anos de 68, do que da norte-americana, devido à caracterização por conta de frases idealizadas (KNAUSS, 2001, apud LEAL, 2009, p.33). Ao longo da ditadura e em momentos iniciais do graffiti nacional, as influências seriam francesas, devido principalmente às motivações políticas surgidas ao longo de 1968, fato bastante diferente das influências norte-americanas, que ditam sobre uma forte relação com o movimento Hip Hop, adotando estética bastante própria, se configurando como um movimento subsequente.

Um nome de central importância no início da consolidação das inscrições urbanas cariocas é o de José Dadrino, o Profeta

47. Disponível em: < <https://www.facebook.com/eixorio?fref=ts> >. Acesso em: set. 2014.

Gentileza. Em um breve relato de sua vida um desastre deve ser citado. Luisa Bustamante, em matéria para o JB, descreve alguns acontecimentos em detalhe (BUSTAMENTE, 2011). No dia 17 de dezembro de 1961 ocorreu a grande tragédia do “Gran Circus Norte-Americano” em Niterói, considerado um dos maiores desastres da história do circo mundial matou mais de 500 pessoas, a grande maioria crianças. Alguns dias após o acidente, José teria acordado ouvindo vozes que o guiariam a ser um profeta, foi ao local do acidente e lá permaneceu por 4 anos, consolando familiares das vítimas e proferindo palavras de agradecimento e de gentileza. Mudou o nome para José Agradecido, ou Profeta Gentileza. Em consonância com seu trabalho missionário, Gentileza fez inscrições de seus pensamentos e críticas sobre o mundo e o mal-estar geral da sociedade. Escolheu 56 pilastras do Acesso à Ponte Rio-Niterói e da Via Perimetral (recém-demolidas na época da entrega deste trabalho) e redigiu seu trabalho com letras verde-amarelas. Foi importante não apenas como personagem e missionário urbano, como também precursor importante e profícuo do graffiti nacional. Não estava ligado a nenhuma escola estética, ou mesmo grupo de Hip Hop. Seu trabalho surgiu de forma autônoma e pode ser

conferido na figura 43.

Por mais que não tenha sido formado em artes plásticas, certamente Gentileza inspirou diversos artistas de rua cariocas que trabalharam contribuindo para a consolidação do Graffiti no Rio. Por volta dos anos 70 e 80 a repressão artística, em especial à arte de rua, era forte no Brasil como um todo e toda a investigação acerca do teor dos graffiti era levada a cabo pelo DEOPS (Departamento de Ordem Política e Social) o qual os apagava ou não, indo atrás de seus criadores. Contudo, boa parte dessa discussão orbitava ao redor da estética geral da cidade, e da limpeza dos graffiti, ao invés de seu teor político ou mesmo subversivo (KNAUSS, 2001).

Paulo Knauss aponta ainda que nos próprios anos 80, assim como havia acontecido em São Paulo, o papel do graffiti como arte passava por constantes discussões, o que acabou fortalecendo o consenso de que o mesmo poderia ser entendido como forma de representação artística, alienada de caráter político, tornando sua prática um pouco menos dificultada e mais aclamada. Dessa forma, no meio dessa discussão e maior aceitação do graffiti ocorreu o surgimento de diversas crews pela cidade do Rio, sen-



Figura 42: Celcanto provoca maremoto, um dos primeiros graffiti do Rio.

Fonte: Portal Pier de Ipanema⁴⁸.

48. Disponível em: < <http://pierdeipanema.com.br/foto/celacanto-provoca-maremoto> >. Acesso em: set. 2014.



Figura 43: Colunas sob o Acesso à Ponte Rio-Niterói com inscrições de Gentileza.

Fonte: Portal do Wikipedia⁴⁹.

do a FleshBeck Crew uma das de maior produção. Eles tinham uma zine (revista produzida por eles mesmos, sobre seus trabalhos) e a circulavam pela cidade, até que decidiram ir para os muros da cidade. BR, Toz, Pia, SWK e Krrank formaram o grupo que seria o responsável não apenas por popularizar o estilo americano de graffiti no Rio, como também por popularizar o graffiti como um todo devido à sua produção em massa. Juntamente com a Nação Crew e a Santa Crew fomentaram o graffiti e o consolidaram em uma arte consagrada na cidade, passando a ser artistas consagrados, com telas e produções em diferentes galerias de arte pela cidade, e pelo país.

Segundo Bruno BR (um dos fundadores da crew) depois das frases escritas pela cidade e do Gentileza, só havia pixações pela cidade e nada que pudesse realmente remeter ao graffiti como o conhecemos hoje em dia (WALTERS, 2012). Foram, inclusive, responsáveis pela criação do maior painel da cidade, localizado na região portuária, no muro da central das Lojas Americanas. O trabalho pode ser conferido na figura 44.

Após o surgimento da FleshBeck Crew, da popularização das diversas crews, do próprio Hip Hop em suas variadas vertentes, o graffiti enquanto manifestação cultural já havia encontrado espaço para sua consolidação efetiva. Atualmente existem diversas atividades de grande porte que acontecem periodicamente pela cidade que dão suporte ao graffiti e o efetivam como arte genuinamente urbana e muitas vezes de periferia. Não apenas a criação do decreto que legaliza a prática do graffiti, mas também a existência de aplicativos de celular e páginas web destinadas ao assunto, facilitam e promovem sua discussão e proliferação.

O próprio decreto 38.307 de 18/02/2014 da cidade do Rio de Janeiro, além de permitir o Graffiti em certos locais, cria o Instituto EixoRio que fomenta a prática

49. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Profeta_Gentileza >. Acesso em: set. 2014.

do Graffiti, através de algumas iniciativas como: a pintura do Metrô que vai até a Pavuna; vários outros murais, e; projetos sociais e educacionais diversos. Ademais, entendendo o papel transformador do Graffiti como manifestação popular autêntica e muitas vezes considerada a voz dos excluídos, o instituto atua, inclusive, através da inserção social de jovens, e programas de intercâmbio cultural.

Por último é necessário discutir, por mais que brevemente, o papel da aceitação do graffiti pelos principais circuitos de arte da atualidade. O mercado de arte tem aceitado o graffiti e a arte urbana como um todo, de forma bastante entusiasmada, transformando graffiteiros em celebridades da atualidade e os aclamando. Tal entendimento, em conjunto com a nova abordagem dada pela prefeitura a todo o movimento de arte de rua, tem reinventado o graffiti e as possibilidades de ascensão dentro do mundo da arte. Como discutido, diversos são os artistas que acabaram por tornar-se aclamados vindos do graffiti, Gemeos, Kobra, Nunca, Binho, Nick Alive, Titi Freak, Toz e Marcelo Eco são apenas alguns dos nomes que abriram precedentes para tal aceitação no mercado de arte fina. Muitos deles tiveram exposições exclusivas



no exterior e são renomados.

Tal conjuntura levou à criação do Art Rua, grande evento que tem por finalidade a divulgação de grafiteiros renomados e sua inclusão (tanto dos artistas como de todo o movimento) no circuito do mercado de arte. Em 2014 contou com sua 3ª edição e alcançou proporções interes-

Figura 44: Maior graffiti do Rio de Janeiro, organizado e executado pela FleshBeck Crew.

Fonte: Portal Galeria Movimento⁵⁰.

50. Disponível em: < <http://www.galeriamovimento.com/artistas/3/toz> >. Acesso em: set. 2014.

santes ao reunir artistas de todo o país e mesmo nomes renomados do exterior. O evento acontece, ainda, em paralelo ao Art Rio, possivelmente o principal palco de discussão e feira de arte contemporânea do Rio de Janeiro. O fato de acontecerem em dias concorrentes, tem por fim a promoção da arte de rua numa tentativa de abrir caminho para o diálogo entre os dois circuitos. Tal abertura, e consagração serve para aumentar a aceitação por parte dos críticos, da população e por fim da prefeitura, que como visto tem incentivado o graffiti pela cidade, transformando, como será demonstrado, toda a relação da arte de rua, e também sua natureza de forma bastante intensa.

Após analisar a trajetória geral do graffiti, tanto no cenário nacional quanto carioca, é inegável sua estabilização como arte consagrada, não apenas através do seu papel estético, como também pelo seu forte caráter de inclusão social, de identidade enquanto cidade e da apropriação do espaço público. Através do Instituto EixoRio, por exemplo, é possível dizer que a prefeitura do Rio admite a importância do graffiti em seus diversos desdobramentos, ao mesmo tempo que se utiliza dele, ao cooptar artistas, para facilitar a aceitação de diversas de suas ações.



III. A cidade e seus debates

De modo a consolidar os levantamentos teóricos feitos até o presente momento a terceira parte do trabalho se debruça sobre os levantamentos práticos realizados de forma a discutir e evidenciar o papel do graffiti na construção, não apenas da urbanidade geral da cidade, como também seu possível papel de resistência na transformação da região portuária carioca, passando por discussões feitas em relação à cidade do Rio como um todo.

Foto de RicardoCassiano. Disponível em: < http://imagem.band.com.br/f_213560.jpg >. Acesso em out 2014.

CAPÍTULO 4 **Estratégias metodológicas**

A pesquisa está estruturada em dois eixos:

O primeiro está fundamentado na discussão teórica acerca dos preceitos ideológicos e práticos que fundamentam a natureza dos projetos urbanos que estão sendo realizados na cidade do Rio; pelo entendimento acerca da OUCPM; pelo entendimento do papel da cultura na construção identitária geral da cidade e da população, e; pela construção de uma análise geral do graffiti nos dias atuais. Tais discussões foram amplamente exploradas ao longo dos capítulos anteriores do trabalho.

O segundo eixo, por sua vez, se baseia na abordagem prática da questão do graffiti e das transformações que estão sendo conduzidas na região portuária da cidade. Para tal se recorreu a visitas periódicas às localidades; acompanhamento estreito dos trabalhos desenvolvidos pelo EixoRio; mapeamentos; levanta-

mentos fotográficos, e; desenhos feitos. Assim sendo, todo um rol de iniciativas foram tomadas com o intuito de se alcançar a abordagem mais completa da realidade na qual a região está inserida. Ao longo do presente capítulo se descrevem os principais preceitos metodológicos aplicados a este segundo eixo de abordagem.

a. Desenho como método

Parte essencial do trabalho passa pela escolha de desenhar o porto, ao invés de se utilizar de fotografias (próprias ou não) para ilustrá-lo, conceituando visualmente o trabalho. Acredita-se que o uso de imagens feitas *in loco*, e à mão, possam sintetizar de maneira diferente, não apenas a relação do autor com sua área de estudo, mas permite que ambos mantenham relação mais estreita de entendimento, especialmente ao mostrar uma visão puramente própria da área de estudo. Por mais que fotografias sejam visadas únicas de cada artista, o desenho por demandar muito mais tempo para sua confecção exercita o olhar e o entender local de uma maneira mais próxima.

Como era comum em tempos idos, muito

se utilizou dessa técnica para a representação de costumes e realidades passadas. Rugendas e Debret são importantes expoentes dessa representação gráfica no Brasil. Essa técnica foi aqui adotada segundo alguns preceitos da comunidade internacional Urban Sketchers (desenhistas urbanos).

Em 2008, após observar muitos desenhistas pelas ruas captando momentos e desenhando compulsivamente, o jornalista espanhol residente em Seattle (EUA) decidiu criar essa comunidade, visando facilitar a comunicação, divulgação e o encontro de artistas de ruas. Hoje a comunidade está presente em mais de 50 países com representantes em diversas cidades, sendo, basicamente, uma comunidade mundial de correspondentes, interessados em produzir e compartilhar seus desenhos de observação. Essa comunidade global inclui artistas, pintores, arquitetos, jornalistas, publicitários, ilustradores, designers e educadores, que não publicam desenhos apenas, pois compartilham narrativas e momentos através de seus trabalhos. Visando orientar o trabalho de seus participantes desenvolveram uma missão e um manifesto. Sendo eles:

Missão:

Incrementar os valores documental, educacional e artístico, do desenho de observação, promovendo sua prática e conectando pessoas ao redor do mundo que desenharam em suas cidades e em suas viagens.

Manifesto:

1. Nós fazemos desenhos de locação, através da observação direta, seja em ambientes externos ou internos.
2. Nossos desenhos contam histórias do dia a dia, dos lugares em que vivemos, e para onde viajamos.
3. Nossos desenhos são um registro do tempo e do lugar.
4. Nós somos fiéis às cenas que estamos retratando.
5. Nós utilizamos qualquer tipo de mídia e respeitamos nosso estilo individual.
6. Nós nos apoiamos e desenhamos juntos.
7. Nós compartilhamos nossos dese-

nhos online.

8. Nós mostramos o mundo, um desenho de cada vez. (THORSPECKEN, 2014 p. 9)

Os preceitos da comunidade são seguidos, não apenas como orientação geral para a execução dos desenhos, mas, principalmente, como forma de orientar a forma de pensar sobre o ambiente desenhado e sua relação com, nesse caso, o objeto de pesquisa. Muitos artistas, profissionais ou não, se esforçam conjuntamente para representar suas cidades através de seus próprios olhos, por acreditar ser fundamental passar esse ponto de vista para frente. Logo, o desenho foi utilizado para achar as interações e aspectos mais interessantes da região, com a finalidade de defini-la de maneira própria e com olhar diferenciado.

Manuel João Ramos, antropólogo, ilustrador e repórter português, em seu interessante livro *Histórias Etíopes* (2000, p. 9-13), disserta brevemente sobre o poder e o significado que desenhar in loco possui. Aponta a atitude como um importante elo entre o desenhista e o meio, pois a figura do pesquisador (quer esteja onde for) se humaniza, causa intriga, curiosidade, abrindo, assim, cami-

nhos que poderiam ser mais árduos ao pesquisador, principalmente pelo fato de ser visto, muitas vezes, como um alienígena, um elemento agressor e despersonalizado.

“Desenhar não é, por isso, apenas um pas-satempo e um exercício de disciplina da memória visual: é também um meio de comunicação entre mim e os mundos por onde viajo, que me permite por vezes escapar ao clichê da alteridade – isto é, humanizo-me um pouco, não fundindo-me ou confundindo-me com um mundo social a que sou estranho, mas tornando-me aí o exótico do exótico” (RAMOS, 2000, p. 10).

Ademais, aponta-se o desenho *in loco* como uma importante ferramenta de se criar tempo, de se sentir com tempo ao se aplicar a algo que, à primeira vista, parece não ter utilidade alguma. Ao comparar o desenhista com um fotógrafo, cineasta ou jornalista, o primeiro conta com os instrumentos mais rudimentares, e por isso seria mais livre para se manifestar da forma que melhor convier. Ramos aponta ainda, que o desenho é algo mais, é algo mais pois encerra em si *“o testemunho do olhar, a hipótese de uma memória e o sinal de uma osmose de sentidos e do Dasein⁵¹, entre quem desenhou e quem ou o quê foi desenhado”* (RAMOS, 2000, p. 10).

51. Termo em alemão elaborado por Heidegger. Muitas vezes traduzido para o português como “ser aí”, tem o significado mais direto de designar a relação de existência do homem, o qual faria, sumariamente, sua busca de conhecimento através da sua maior conexão com o ambiente a seu redor. A existência humana só faz sentido quando se confronta à mortalidade, à personalidade e ao convívio social. Nesse complexo diálogo, a arte seria um dos caminhos para se encontrar e buscar o conhecimento.

Tendo isso em mente, foram realizados diversos desenhos sobre a região portuária com a finalidade não apenas de ilustrar a dissertação, mas, principalmente, de criar uma interação maior com as comunidades locais e a própria região. Tudo ao abrir portas de comunicação com os moradores e construindo uma percepção própria da área de estudo, permitindo, inclusive, novas percepções sobre a condução do mesmo.

Os desenhos foram feitos em sua totalidade com canetas nanquim e aquarela, muitas vezes em cadernos de viagem.

b. Mapeamento

Componente fundamental de todos levantamentos realizados é o mapeamento da região do porto e localização dos graffitis dentro dessa área da cidade.

O levantamento foi feito na região entendida como do porto, diferentemente daquela usada na delimitação legal do projeto da OUCPM. Sendo assim, o perímetro se estende conforme descrição das ruas a seguir. Limites: Av. Francisco Bicalho, Av. Rodrigues Alves, Pça. Mauá, R. Acre, R. Leandro Martins, R.

Carmerino, R. Senador Pompeu, R. da América, R. Nabuco de Freitas, Travesa Silva Bueno, R. Farnese, R. Barão de Angra, R. Moreira Pinto, R. Pedro Alves, voltando à Av. Francisco Bicalho. A figura 45 apresenta a área considerada para os levantamentos aqui propostos em azul, sendo o limite maior em vermelho àquele aplicado pela OUCPM.

Não foram coletadas imagens de graffiti ao sul dos morros (proximidades da Av. Presidente Vargas), por se tratar de áreas mais consolidadas da cidade assim como por não estarem passando por mudanças tão intensas como as áreas ao norte dos morros. A região de São Cristóvão e das alças de acesso para a ponte Rio-Niterói foram desconsideradas por também não terem ainda passado por alterações tão significativas até o momento de conclusão deste projeto.

O mapeamento se baseou na coleção de imagens de trabalhos artísticos realizados em toda a região de trabalho (azul) que foram coletas em 5 grandes visitas, cada uma demonstrada em coloração diferente e feitas em dias diferentes entre os meses de fevereiro e março de 2014. Os trajetos trabalhados foram definidos com a finalidade de se abranger a totalidade de ruas da região em análise,



somado ao universo significativo das ruas, vielas e becos das comunidades dos morros da região. Dado o tamanho e complexidade do Morro da Providência e do Morro do Pinto, suas ruas foram levantadas parcialmente. As ruas, vielas e becos contidos no levantamento, são mostrados na figura 46.

Todas as visitas tiveram por fim, basicamente, a coleta de material fotográfico acerca dos graffiti da região totalizando mais de mil imagens, das quais 606 foram escolhidas para compor o trabalho, não apenas por sua qualidade, mas relevância. As regiões com maior número de

Figura 45: Comparação entre área de estudo e área da OUCPM.

Fonte: Elaborado pelo autor.



Figura 46: Vias levantadas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

graffitis serão identificadas e apresentadas na sessão final de análise. Dessa forma pretende-se identificar as áreas que apresentam mais trabalhos, contudo análise qualitativa do material também será levada a cabo através de dois mecanismos, classificação dos trabalhos e entrevistas, dessa forma espera-se obter resultado o mais sólido possível para entender a realidade da região, assim como o efetivo papel de resistência do graffiti.

Ademais, todo o mapeamento foi efetuado através do portal da web Flickr.

Primeiramente vale citar a busca pela ferramenta da internet que melhor possibilitasse as interações desejadas. Aplicativos como Picasa, Panoramio e o Google Earth também foram testados. A escolha pelo Flickr se deu por três principais motivos, 1) a possibilidade de confecção de um mapa interativo; 2) poder de subir as fotos com metadados, de forma que os mesmos continuassem nas fotos dentro do aplicativo, assim como pudessem ser filtrados posteriormente, e; 3) a capacidade de deixar, tanto o mapa quanto as fotos, abertas ao público interessado em geral. Dessa forma é possível, através do Flickr, interação com o público; mapeamento das imagens e pesquisas por metadados, fato que permite uma visualização rápida das diversas categorias que serão apresentadas a seguir. O mapa interativo em questão, somado a todas as fotos que fazem parte do trabalho podem ser encontrados na página “Graffiti e Resistência no Porto do Rio” do Flickr⁵².

52. Disponível no sítio: <<https://www.flickr.com/photos/131137806@N02/>>.

c. Classificação

Parte essencial da efetiva análise dos trabalhos distribuídos pela região passa por sua devida classificação, com a finalidade de permitir o entendimento e abrangência dos graffitiis. Celso Gitahy (2012, p 17) classifica esse tipo de expressão artística na forma apresentada abaixo, dividindo-a em dois grandes grupos distintos de características, Estéticas e Conceituais. Tais características servem mais como forma básica de conceituação e entendimento da manifestação urbana, de sua natureza e formas, do que como um sistema direto de classificação, contudo seu breve estudo serviu como guia inicial de pensamento.

Estéticas:

Expressão plástica, figurativa e abstrata;

Utilização do traço e/ou da massa para definição de formas;

Natureza gráfica e pictórica

Utilização, basicamente, de imagens

do inconsciente coletivo, produzindo releituras de imagens já editadas e/ou criações do próprio artista;

Repetição de um mesmo original por meio de matriz (máscara), característica herdada da *pop art*;

Repetição do mesmo estilo quando feito à mão livre

Conceituais:

Subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero;

Discute e denuncia valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia;

Apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole;

Democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinção de raça ou credo;

Produz em espaço aberto sua galeria urbana, pois os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre inacessíveis.



Figura 47: O Graffiti em relação às especialidades da arquitetura.

Fonte: Elaborado pelo autor.

De maneira geral, tal definição estética vai ao encontro com a forma pela qual consideramos as artes encontradas nas ruas como sendo relevantes para o presente trabalho. Em menor ou maior grau todas as imagens levantadas fazem parte dessa classificação estética e também conceitual. Assim, partiu-se de imagens que obedecem essas características para compor o corpo imagético deste trabalho.

A discussão dessa popular forma de manifestação artística associada à grande e crescente discussão sobre a vida urbana, podem abrir uma gama de possibilidades e entendimentos dessa nova linguagem. Dessa maneira a classificação baseia-se, a partir de uma abordagem interdisciplinar, na discussão de sua relação com áreas entendidas como de desdobramento da arquitetura, sendo elas: a própria **Arquitetura**, o **Urbanismo** e o **Design** (considerado no sentido mais limitado de desenho, pelo seu valor estético). Na figura 47 é possível entender visualmente como o graffiti é apresentado em relação às áreas discutidas aqui.

Esse tipo de arte está fortemente relacionado com a própria **Arquitetura**, devido a razões óbvias. A mesma dá, física-

mente, suporte para esta manifestação em diferentes formas, paredes, escadas, pisos, e muitas outras superfícies que podem ser usadas por diferentes artistas de forma a permitir a criação de suas obras. Categorizações diferentes são atribuídas em relação a diferentes suportes existentes. Uma descrição estruturada se apresentará no final deste item.

No que se refere ao **Design**⁵³, é possível compreender o graffiti em si como uma grande peça de Design (desenho) que merece atenção e trabalho intenso a fim de se alcançar o efeito desejado, normalmente deve seguir alguns preceitos estéticos básicos, para que possa ser identificado dentro de um grande universo de trabalhos, e ainda assim distinguíveis entre si. Diferentes não apenas devido ao estilo de seus autores, cores e dimensões, como também por sua identidade e tipo (ou seja, lambes, stickers, tags, etc.).

O graffiti também pode ser analisado pelo ângulo do **Urbanismo**, e compreender a complexidade de seus significados urbanos pode vir a ser mais difícil do que nos campos acima, Design e Arquitetura. Muitas questões são levantadas, tais como: Qual a motivação que alguém tem ao fazer um grafite? Como definir seu

53. Por mais que o termo Design se aplique mais confortavelmente em relação ao pensar de produtos e equipamentos relacionados ao meio industrial, tomou-se aqui a liberdade de estender esse conceito tanto às artes plásticas quanto à área da arquitetura. Aqui se utiliza esse conceito no seu sentido mais amplo de estética e funcionalidade.

estilo e a escolha de um lugar? Será que é regra que os desenhos interajam com seu entorno? Há bairros/regiões que são mais propensos a ter maior incidência de graffiti? As características sociais de uma região influenciam na incidência de mais ou menos graffitis? Graffitis são capazes de transformar qualquer distrito em um lugar mais perigoso, seguro ou habitável? Dessa forma procurou-se entender a relação do graffiti e seu entorno, através da perspectiva urbana, pelos questionamentos que eles suscitam, visando diferenciar e entender como os trabalhos conversam com a cidade, assim como seu tom.

A partir desse entender, diferentes categorias foram criadas, assim como algumas subcategorias, as quais são apresentadas a seguir.

Área: Arquitetura

Tipo de suporte: Banca de Jornal, Caixa d'Água, Caixa de Energia, Janela, Paredes, Pilastra, Porta, e Tapume.

Subcategorias criadas para diferenciar os suportes físicos das artes encontra-

das na região em suas diversas manifestações.

Área: Design

Tipo de Técnica: Caneta, Decalque, Estêncil, Ladrilho, Lambe-Lambe e Spray⁵⁴.

Tipo de Graffiti: Abstrato, Personagem, Tag e Tipográfico.

Analisa esteticamente os trabalhos assim como seus variados métodos de confecção, tanto pelos materiais utilizados quanto pela estética final do trabalho. Cabe citar que a subcategoria Personagem acaba por incluir trabalhos não abstratos bem definidos (sejam abstratos ou não, como flores, ou paisagens no geral, contudo, como normalmente se desenham personagens, optou-se por essa nomenclatura).

Tags se distinguem dos graffitis tipográficos pela sua estética, mas principalmente pelos primeiros se configurarem como assinaturas estilizadas dos graffiteiros, ao passo que os outros não, são mais claramente mensagens e escritos diversos. As figuras a seguir (48 e 49) mostram exemplos de um Tag e de um graffiti tipográfico, respectivamente.

54. Nessa subcategoria se incluem trabalhos feitos com tinta no geral, seja com rolos ou mesmo pincéis.



Figura 48: Exemplo de um tag.

Fonte: Foto do autor.



Figura 49: Exemplo de graffiti tipográfico.

Fonte: Foto do autor.

Área: Urbanismo

Tipo de Mensagem:
Artístico, Poético, Político
e Humorístico.

Diferencia as artes quanto às suas mensagens e seus intuitos finais.

Vale ressaltar que, cada graffiti pode receber diversas ca-

tegorizações, caso se enquadre em mais de uma delas por área. Tal classificação foi aplicada em todos os graffitis levantados durante as visitas e servirá para se compreender a natureza dos trabalhos em cada região e buscarmos maior entendimento de sua distribuição e natureza.

d. Entrevista

No intuito de complementar a análise qualitativa dos graffitis da região, assim como de se entender o histórico do graffiti no porto, tão bem como na cidade do Rio de Janeiro, se lançará mão do uso de entrevistas. Dessa forma, o primeiro passo, para se formular os questionários de maneira apropriada, seria a delimita-

ção de alguns temas com a abordagem esperada. Assim, com a finalidade de se enriquecer o trabalho apurando as opiniões de expoentes do graffiti carioca, se delimitou os seguintes tópicos como de importância central para a condução deste trabalho.

História das manifestações culturais no porto, especialmente frente aos movimentos populares da região.

O Rio de Janeiro como um importante centro de divulgação de arte urbana no Brasil.

Recente abordagem frente ao porto enquanto área de rico (ou não) movimento de arte urbana.

Entendimento dos artistas relativo ao graffiti e ao seu papel de criação de identidade para com a cidade, e para com o artista.

Entendimento dos artistas quanto ao real papel do graffiti relativo às manifestações de resistência na cidade, especialmente nesse momento de grandes transformações urbanas.

Entendimentos dos artistas sobre a política atual de incentivo a graffitis

do Rio de Janeiro, especialmente o papel do Instituto EixoRio.

Articulação de grafiteiros e o papel deles na discussão da cidade.

Para o entendimento da história desse tipo de manifestação serão entrevistados os renomados grafiteiros Toz e Acme. Ambos, reconhecidos artistas, possuem trabalhos espalhados por toda a capital e também em outras cidades brasileiras. Toz constantemente participa de exposições e seus trabalhos habitam galerias pela cidade. Acme, residente do Pavão Pavãozinho é grafiteiro renomado, ator importante no papel de resistência e articulação de sua comunidade, atua como curador junto ao Instituto EixoRio e coordenou o percurso cultural do Museu de Favela (MuF). Por outro lado, com a finalidade de responder às questões do graffiti na região portuária propriamente dita se entrevistará, André Anastácio, morador do Morro da Conceição, artista urbano e profícuo debatedor da arte urbana, tanto em suas obras, quanto em seus trabalhos acadêmicos.

Optou-se por não recorrer à prefeitura por entender que os artistas, sendo a favor ou contra o papel do EixoRio, poderiam dar uma perspectiva mais neutra

acerca dos desdobramentos do trabalho do instituto. Por outro lado a comunidade local acabou por ser representada pelo também artista André Anastácio.

Dessa forma se desenvolveu um roteiro geral básico com a finalidade de guiarem as conversas. Não se optou por questionários de entrevistas por serem mais restritos e fechados, uma vez que se trata de uma abordagem puramente qualitativa. Por mais que um dos artistas seja residente da zona portuária (André Anastácio), não se acredita que os roteiros devam ser diferentes, uma vez que a opinião diversa poderá enriquecer a compreensão geral do graffiti atualmente na região do porto. Todas as três conversas duraram cerca de uma hora e se desenvolveram ao longo do mês de fevereiro de 2015.

O roteiro geral desenvolvido encontra-se a seguir.

Roteiro:

- Apresentação geral do entrevistador e da pesquisa que está sendo realizada.
- Breve relato da história do artista e porque se aventurou pelo graffiti.

- resistência?
- Como vê o graffiti quanto a alguns pontos: transformação social, mudança da cidade e ferramenta política?
 - O grafiteiro pode ser considerado um ser político através de seu trabalho?
 - Como o Rio se encontra atualmente no cenário nacional do Graffiti?
 - Entendimento do artista frente ao atual contexto da política carioca de incentivo ao graffiti. Assim como opinião sobre o EixoRio
 - É possível se traçar uma relação entre a zona portuária e o graffiti, especialmente ao se levar em consideração o histórico de lutas da área?
 - É possível notar maior profusão de Graffitis nesse período de fortes transformações na cidade, especialmente se falando da região portuária?
 - É possível realizar distinções entre os diversos bairros da zona portuária frente a suas diferenças ligadas ao graffiti e ao seu uso frente às obras do porto?
 - O graffiti pode ser entendido como uma ferramenta de manifestação e de



CAPÍTULO 5

Análises

Este último capítulo do estudo visa, com todo o subsídio oferecido pela discussão teórica, somada aos levantamentos de campo, entrevistas e desenhos executados, fornecer uma visão dos processos gerais de transformação do cenário atual da região portuária, especialmente no que tange ao graffiti e à arte urbana. Notadamente, como um importante instrumento de resistência social frente às diversas transformações, tanto propostas quanto já executadas, para a área em questão.

Dessa forma esta discussão se dividirá em quatro momentos de construção dessa compreensão. A primeira, por mais que breve, prima pelas primeiras aproximações com a área de estudo efetuadas a partir não apenas de variadas visitas de campo, como pela prática do desenho de observação. O segundo se define pelo estudo e discussão das entrevistas realizadas com os 3 artistas urbanos em questão (André Anastácio, Acme e Toz), a partir dessa análise se poderá discu-



Figura 50: Via Binário do Porto e Igreja de Nossa Senhora da Saúde.

Fonte: Elaborado pelo autor

tir com mais propriedade o real andar do graffiti na cidade durante esse período de grandes transformações, assim como seu papel social perante a construção da identidade da cidade e do sujeito cidadão. Por sua vez o terceiro momento focará no entendimento mais profundo das artes feitas na região, como exposto anteriormente mais de mil imagens foram coletadas, possibilitando a construção de um entendimento do estado que se encontram as intervenções em questão,

de suas mensagens, vertentes e discussões. Tal análise se baseará na classificação sistemática de todas as imagens levantadas. Por último, um dos produtos do trabalho será um grande mapa on-line consolidando as informações coletadas, distribuição das artes na região portuária e informações pertinentes a todo o levantamento feito ao longo do desenvolvimento deste trabalho.

a. Primeiras aproximações

Conforme exposto, os primeiros trabalhos de aproximação e identificação com a área de estudo foram feitos, além das visitas de campo, através da prática de desenhos de campo. Tal exercício tinha por objetivo último se aproximar da região ao explorar suas várias facetas, fato que possibilitou uma forma de observar até mesmo mais poética sobre a região. Os desenhos realizados na região evidenciaram, conforme proposto no próprio exercício, diversas realidades, assim como possibilitaram uma compreensão, que também se aproxima do graffiti. Se aproxima pelo fato de criar um entendimento próprio da cidade através da arte, uma vez que se retrata a cidade sob um

ponto de vista específico, a reprodução daquela realidade momentânea passa pelo filtro do artista e também o representa. Fato que acabou por produzir uma série de trabalhos capazes de descrever o entendimento que se possui sobre a cidade através de outra perspectiva, de um entendimento novo. Dessa forma, os trabalhos realizados para este fim se encontrarão ilustrando o texto ao longo das próximas páginas.

b. Entrevistas com artistas de rua

O artista urbano André Anastácio foi entrevistado no dia 12 de fevereiro de 2015, quando, numa interessante e proveitosa conversa, deu parecer construtivo tanto sobre sua forma de arte diferenciada, quanto pelo seu ponto de vista sobre todo o desenvolvimento paralelo da arte urbana na região, e da postura da prefeitura, que, por um lado, vem se utilizando do graffiti, o institucionalizado como ferramenta estetizante dessa região degradada e, por outro, vem efetuando diversas obras de grande escala para requalificar a área através da OUCPM. Foto de André se encontra na figura de número 51 e sua

entrevista na íntegra pode ser analisada no Anexo 1.

Toz foi entrevistado no dia 27 de fevereiro de 2015 juntamente com diversos integrantes de sua crew (Bruno BR, Pia, Krrank e Henrique Madeira). Toz é membro fundador da “Fleshbeck Crew”, uma das primeiras e mais importantes crews da cidade que, ao longo dos anos 80 praticamente fundou o movimento de arte urbana na cidade. Toz atualmente é artista renomado, com exposições frequentes em diversas galerias do país, e é responsável pela curadoria de um dos maiores murais da cidade. Toz pode ser visto em frente de um de seus graffitis na figura 52 e sua entrevista, na íntegra, encontra-se no Anexo 2.

Por outro lado, Acme foi entrevistado no dia 18 de março de 2015 e, em conversa aberta, discorreu sobre sua opinião acerca de diversos assuntos ligados à temática da arte urbana. Acme foi o curador geral do MuF (Museu de Favela), que consiste num grande percurso grafitado em sua comunidade. É líder comunitário do Pavão Pavãozinho e desenvolve diversos projetos juntamente com a prefeitura do Rio de Janeiro através do EixoRio, instituto que cuida da evolução do cenário urbano de arte e de inserção da



Figura 51: André Anastácio com uma de suas máscaras

Fonte: Foto do autor.



Figura 52: Toz em frente a um de seus trabalhos.

Fonte: Portal da Galeria Movimento⁵⁵.

Disponível em: <<http://www.galeriamovimento.com/artistas/3/toz>>. Acesso em: 10 mar. 2015.



Figura 53: Acme no Pavão Pavãozinho.

Fonte: Foto do Autor.

cultura periférica. A figura 53 apresenta foto do artista e sua entrevista encontra-se no Anexo 3.

Dessa forma, se conduzirá a discussão dos três pareceres da maneira mais fluida, procurando, sempre que possível, integrar os três pontos de vista para se ter uma visão realística do cenário de arte de rua no Rio de Janeiro atualmente. Muitos dos pontos de vista se confluem e vão ao encontro com o exposto ao longo dos capítulos de discussão teórica, corroborando em vários pontos ao já exposto.

Arte, comunicação e a cidade

Um dos pontos iniciais de grande importância para a discussão é o papel da arte como meio de comunicação expressivo. Os símbolos, pelos quais a comunicação é realizada, muitas vezes característicos de uma sociedade, e de um tempo específico, ao serem identificados por diversos indivíduos, ganham poder indiscutível em seu impacto, e na discussão que acabam por suscitar. Seja a cruz de cristo, a estrela do PT, ou mesmo a maçã da Apple. Símbolos são assimilados e compreendidos por todos,

sendo que caso sejam abstratos, ou não disseminados, serão apropriados diferentemente por cada pessoa. Tal abordagem se aplica à arte, devido à sua simbologia intrínseca. André Anastácio deixa isso claro ao definir sua relação com a arte e o meio de comunicação potente no qual ela pode se tornar, especialmente se exposta na rua. Dos diversos meios de comunicação existentes, André mostra seu grande interesse pelas artes plásticas, por serem iconográficas, estáticas, e requererem um mínimo de atenção do contemplador. Especialmente ao serem definidas como símbolos e ressignificados ao bel prazer de cada observador. Fato esse que, sobretudo, empodera os próprios observadores, uma vez que passam a distinguir e criar novos sentidos para seus trajetos, sua cidade.

Na expressão do graffiti enquanto arte e manifestação urbana, Acme e Toz apresentam pontos de vistas bastante interessantes, por mais que diversos. Para Acme, o graffiti, assim como a pixação, são dois dos principais movimentos que nascem na rua, são autênticos com seus praticantes e detém um poder político de resistência, articulação e conscientização que não pode ser ignorado. Por morar em uma comunidade carente, Acme procura sempre expressar carac-

terísticas do seu entorno para reafirmar a cultura local, que muitas vezes é esquecida. Haja vista seu trabalho na figura 54, que além de mostrar Lampião e Maria Bonita (numa comunidade de maioria nordestina) mostra um Galo e os



Pavões, reafirmando as comunidades do Cantagalo e Pavão Pavãozinho (de onde vem o artista). Seu trabalho, não só reforça o sentimento local de pertencimento, como altera a rota local de cultura, ao fortalecer a comunidade e atrair interessados, que antes, iriam a outras localidades e museus.

Reforçando o apelo comunitário da atuação de Acme vale citar parte do seu depoimento:

“... eu retrato realmente o que eu vivo e também eu tento homenagear muito a cultura das pessoas, homenagear pessoas ali como ... o Roque, que é um carregador, um cara muito forte da comunidade que consegue carregar uma geladeira sozinho subindo essa favela aí e tal, coisa que a gente tem que ter dois-três

pra carregar, o cara carrega sozinho. São pessoas que eu admiro e tal, pessoas que fazem parte do meu cotidiano”⁵⁶.

Contudo, Toz encara a arte de rua de maneira levemente diferente. Não ignora o papel de conscientização e impacto do graffiti enquanto arte espalhada pela cidade; se aproveita dessa característica; contudo enfoca seu trabalho no papel estético e de transporte para outras realidades que o graffiti proporciona. Mostrar novas realidades e beleza são fios condutores de seu trabalho colorido, segundo o artista:

“quando eu comecei a pintar, eu fazia moleque de rua no muro, fazia mendigo, mas hoje eu... isso é uma ideia minha que eu acho que a Fleshbeck compartilha (...)... a gente quer

Figura 54: Trabalho de Acme no Pavão Pavãozinho.

Fonte: Foto do Autor.

56. Todas as entrevistas, e trechos de conversas dos três artistas citados aqui, se encontram na íntegra nos Anexos do trabalho.

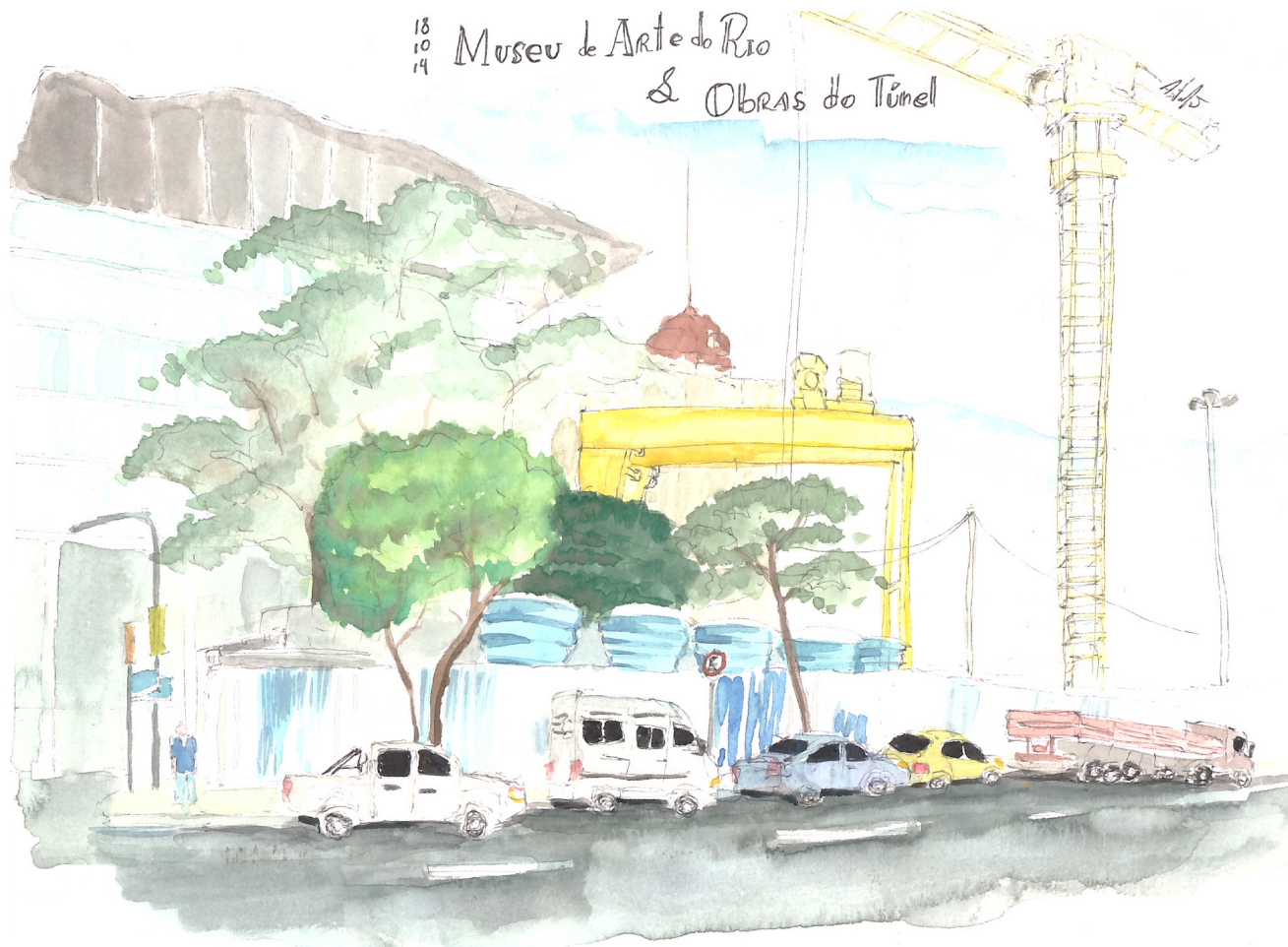


Figura 55: Museu de Arte do Rio.

Fonte: Elaborado pelo autor.

levar a pessoa pra outro lugar”.

Por sua vez, na época que André Anastácio iniciou seus trabalhos (2000) fazer trabalhos na rua já não era tão inovador. A conversa e o diálogo através das paredes das ruas já estavam consagrados há alguns anos, o que o levou a experimentar novas técnicas de conversa,

de diálogo, com a cidade. Em seu caso específico se utiliza de afrescos em cimento para retratar, de maneira própria e inovadora, novas simbologias contemporâneas. Tudo baseado na linguagem moderna, nos ícones modernos, assim ele se utiliza de moldes de ventiladores, teclados e outros utensílios para retratar a ideia de uma arqueologia urbana contemporânea, fato que evidencia, por exemplo, não apenas a característica da superfluidade dos ícones contemporâneos, como demonstra novas formas de se fazer arte e questionamentos sobre o sistema posto. Segundo palavras do artista:

“Foi por esses motivos que eu acabei indo para a rua. Existe hoje assim, talvez até uma obviedade intrínseca de uma pessoa que quer se expressar nas artes plásticas.. que é ir para a rua”.

Por outro lado, é importante notar que tanto Acme quanto Toz, já são artistas renomados no cenário nacional e internacional. Fazem trabalhos para a prefeitura e empresas, expondo-os tanto em murais privilegiados, quanto em trabalhos encomendados. A concepção da parte mercadológica do trabalho de rua, através de sua aceitação pelo circuito de arte fina, abriu importantes preceitos para a aceitação do graffiti, tanto nas ruas, quanto

para criação de um valor para as obras. Toz relata o importante papel que artistas renomados tiveram para a consolidação de valores e do próprio trabalho do artista de rua no cenário carioca. André, por sua vez, cita que essa aceitação possibilita, inclusive, mudanças importantes na natureza do graffiti, tanto por artistas que iniciariam suas carreiras pelo reconhecimento, como por mecenas que financiariam obras nas ruas. Todo esse processo já é observado na cidade, o que proveu ao graffiti um papel bastante ambíguo, mantendo seu papel vândalo e marginal e construindo uma característica mais cultuada e reconhecida. Fato esse, que faz diversos artistas iniciantes irem para as ruas hoje em dia.

Toz iniciou todo seu trabalho entre 1998 e 1999, e juntamente com ele, praticamente todos os integrantes da Fleshbe-ck crew eram estudantes de design na época, queriam fazer graffiti e mostrar seus trabalhos na rua. Mesmo sendo da zona sul citam as diversas dificuldades encontradas pelo grupo, assim como os momentos de reconhecimento por parte das galerias e da própria população em relação a seus murais. Além disso, tanto Acme quanto Toz apontam a importância da Lapa daquela época como o principal berço do movimento de arte de rua,

do próprio Hip Hop. Era lá que diversos artistas, hoje consagrados, se reuniam e trocavam informações sobre esse universo que se descortinava. Segundo Toz:

“todo mundo ia pra esse lugar (Lapa) com seus cadernos, com mochila, com lata e aí a galera desenhava, mostrava o trabalho. Foi assim que a gente conheceu a Nação (Crew), foi assim que a gente conheceu o Ema, o Eco, o Black Alien, o Marcelo D2, todo mundo ia... ia e ficava”.

Acme por sua vez, encara o trabalho para o mercado de arte de maneira interessante e bastante positiva, muito embora, ao longo de sua entrevista, tenha deixado bastante claro a necessidade de, mesmo efetuando trabalhos remunerados, continuar militando através de sua arte, continuar deixando sua mensagem de valorização dos excluídos e de reafirmação dos não representados. Parte de sua opinião pode ser vista em suas próprias palavras:

“Eu entendo muito bem a diferença de se vender e vender um produto. Porque quando você se vende, você omite sua opinião, dissimula a sua opinião. Eu não dissimulo a minha opinião, eu falo o que eu penso e quem me conhece sabe que eu largo o verbo mesmo e eu vendo um produto. Eu vendo um produto e tento inserir identidade nisso que é uma marca, mas é uma marca de submundo, não é

uma marca do mainstream, é uma marca do submundo, que é o meu nome e o conteúdo que eu coloco nela”.

Um posicionamento que reafirma seu caráter político é seu papel central na curadoria do Museu de Favela (MuF) em sua comunidade, que manifesta centralmente não apenas o papel transformador da arte, mas também seu impacto no consciente coletivo e na visibilidade que se passou a ter da mesma devido ao museu. O mesmo consiste em um circuito de graffiti espalhados pela comunidade fazendo um grande circuito de familiarização para com a favela. Acme afirma que seu trabalho artístico, tanto no MuF quanto na cidade, muito contribuiu para a divulgação da favela e de sua maior aceitação.

Como dito anteriormente é dessa época também a influência de personagens paulistas na construção da cena carioca de graffiti. Binho⁵⁷ e outros tinham a intenção de formar um “grande exército” de artistas divulgando todo o movimento e trabalhando para sua divulgação” (entrevista com Toz).

A rua e o outro

A pesar da restrição existente naturalmente no circuito de arte das galerias, a rua possibilita grande diálogo com todos que habitam a cidade, uma localidade específica, ou mesmo com quem apenas passa em frente a um muro desenhado. A capacidade de criação de afetação, e mesmo perplexidade, é um dos pontos abordados por André. Em um de seus trabalhos efetuados em Cusco (Peru), o uso de suas máscaras de concreto, somado à utilização de verbetes em quéchua causou grande impacto. Por mais que estranho à cultura local, André foi capaz de causar respeito, e mesmo devoção, demonstrados pelas reverências feitas para seu trabalho por transeuntes. Ele mesmo se definiu “*como operador de fragmentos de uma cultura em que eu não tô (sic) imerso*”. Trabalhar com cultura, é trabalhar com o intelecto coletivo da população e deve-se atentar a isso sempre, alerta André.

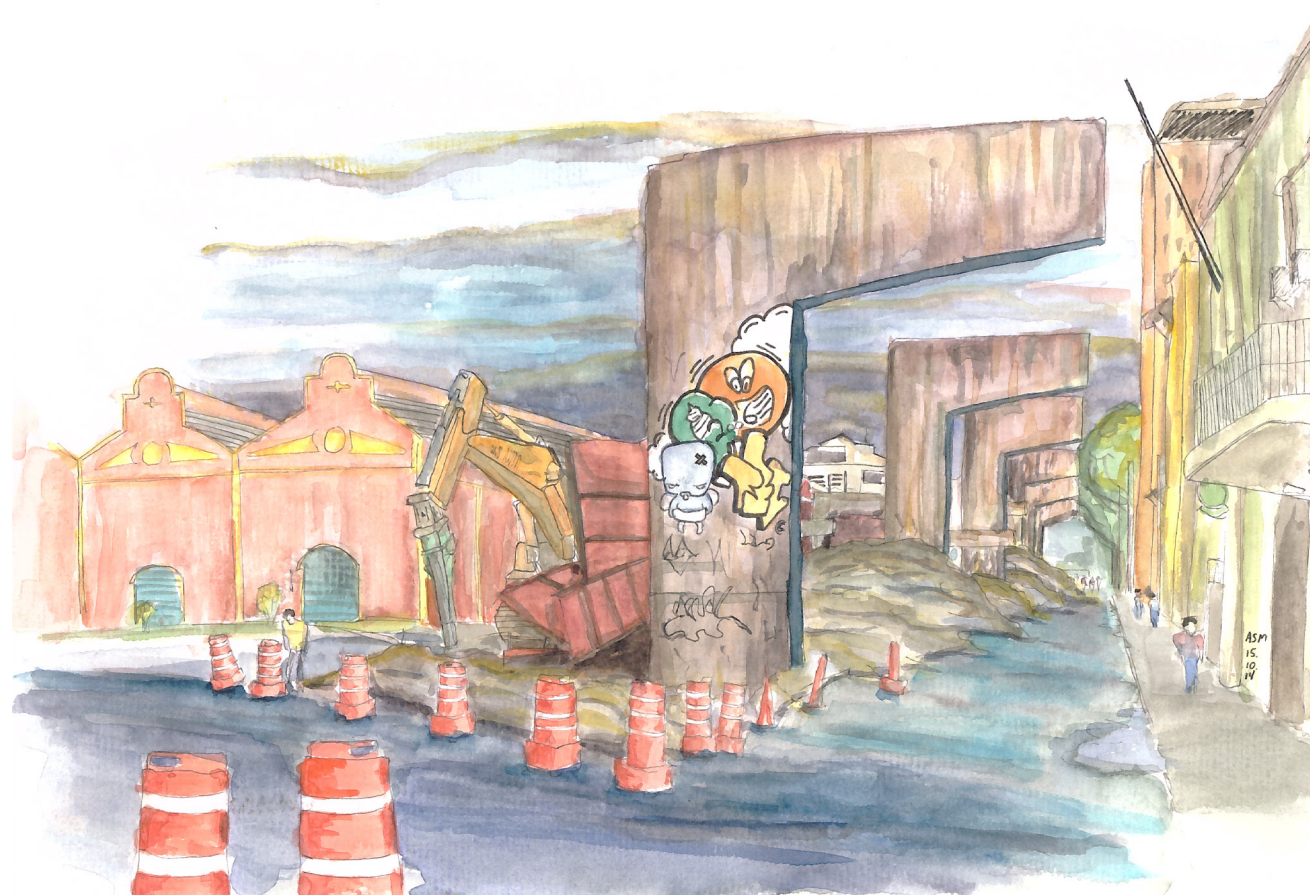
A rua tem esse poder de causar impacto e a capacidade das pessoas de interagirem diretamente com seu entorno se corrobora, especialmente pela arte e seu

57. Artista paulista do início do movimento Hip Hop no Brasil.

poder de se comunicar diretamente com cada um. Tanto através do estranhamento, como pelo afeto. O impacto do graffiti é demonstrado por diversas reações e manifestações de variadas naturezas. Acme denota essa pluralidade de algumas formas. Acme contempla também o papel importante que tanto o graffiti quanto a pixação possuem nesse contexto, por serem, principalmente, formas diversas de se expressar, entende o papel do pixador e critica a mídia quando se expressa afirmando que o graffiti seria a salvação tanto das pixações, como dos pixadores (opinião que não compreende). Acredita que ir para a rua, através do ato de pintar e escrever nela, se configura em um ato de coragem e de necessidade de se expressar de grande importância pessoal, seja através da pixação ou não, conforme suas próprias palavras ele mantém:

“proximidade com a galera da pixação, que é a galera que habita na rua e a gente também ocupa espaço na rua. Então, a gente tem que manter estreita essa relação pra que a gente não venha a ser colocado um contra o outro até pela mídia...”

Relata ainda interessante fato, de um colega que se alfabetizou por causa da pixação, para conseguir expor suas ideias.



No caso de André muitos de seus trabalhos receberam detalhes extras por terceiros, e muitos de seus ornamentos foram arrancados, servindo de enfeite e recordação para outras pessoas, o próprio artista define essa relação de uma maneira sucinta e muito clara, ao dizer que o que está “na rua, é da rua”. Essa conversa é uma das características mais

Figura 56: Demolição do Elevado da Perimetral e graffitis da Fleshbeck Crew em evidência.

Fonte: Elaborado pelo autor.

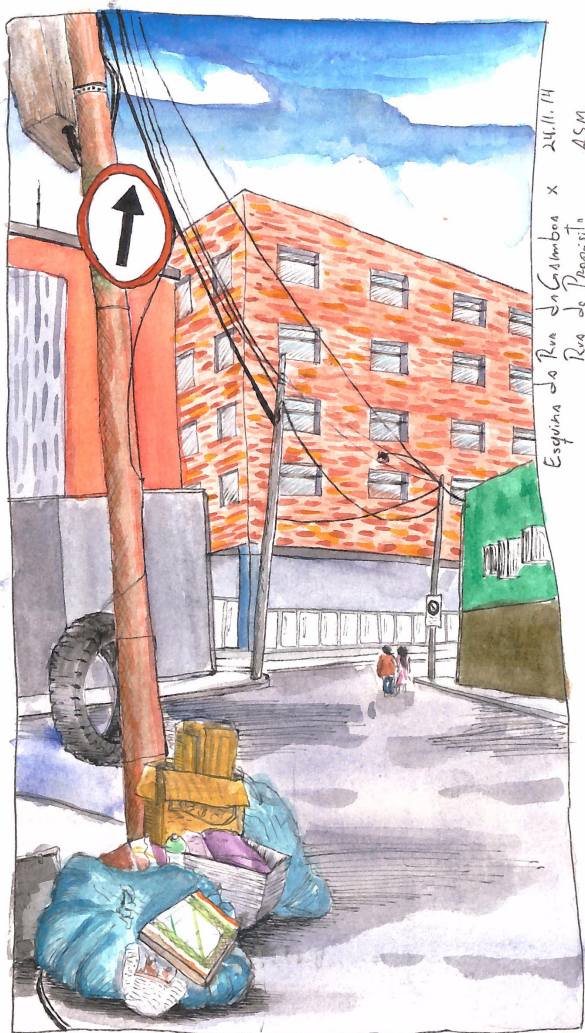


Figura 57: Cotidiano da região da Gamboa.

Fonte: Elaborado pelo autor.

marcantes da arte de rua, assim como sua interação direta com a vida de todos. Todos sim, pois por mais que apenas vejam a manifestação, ela já teve o poder de mudar o trajeto e a realidade do entorno de cada um.

Acme, ao reafirmar o papel político e transformador do graffiti e da pixação (ambos se configurando, a seu ver, como “*ir para a rua*”), diz ser fundamental observar a consistência do trabalho de um artista tanto pelas suas obras, como também por seu conteúdo e atitudes. Muitas vezes tinha seus trabalhos políticos, ou de colegas, pixados e não compreendia como um pixador poderia pixar o rosto de zumbi dos palmares ou de outras personalidades de central importância no histórico de resistência e embates do Brasil. Muitas vezes levava a discussão para os próprios pixadores tentando entender a opinião dos mesmos, por não acreditar em certas atitudes. Dessa forma, trabalha a conscientização política através do graffiti por diferentes formas e defende o comprometimento com suas convicções que se manifestam exatamente no ato de “*ir para a rua*”. Afirma, ainda, que são três os principais motivos que levam alguém a sair para desenhar e escrever nas paredes: 1) sair do anonimato; 2) ser ouvido, e; 3) acreditar na mudança que

se deseja, por fazer parte dela. “*Quebrar orelhões*” e vandalizar a cidade é algo que não faz sentido algum em sua opinião, especialmente após perceber o papel central da cultura quanto agente transformador social e urbano.

Por outro lado, Toz alega que uma de suas maiores felicidades é ser reconhecido pelo seu papel relativo ao embelezamento da cidade, sendo que muitas vezes financia diversos de seus projetos, por acreditar na sua função de mudança e de transformação da realidade posta. Entende seu papel social na cidade e o faz de maneira independente por acreditar que o graffiti seja uma ferramenta de expressão pessoal e agente na alteração da cidade.

A constante significação a partir da apropriação do espaço público se torna ainda mais interessante pela pluralidade das interações, técnicas e estilos. A significação é tão plural quanto as pessoas que já cruzaram com a manifestação em questão, cada um possui uma história com o entorno e a apropriação dada a um muro específico por algum artista permite que todas as outras pessoas interajam de maneira diferente, e observem aquele espaço da cidade de maneira diversa. André discute acerca

da arte como meros símbolos, que por si só possuem diferentes significados, e a sua apropriação por diferentes pessoas ressignificaria elas de maneira individual para cada um.

Somado a essa grande efervescência cultural que a intensa prática do graffiti permite na cidade, é possível comentar o explicitado por Toz, que deixa claro o quão fácil de ser feito e aceito é o graffiti no Brasil como um todo, e na cidade do Rio especificamente. Não apenas pela aceitação geral da população, mas também pela vista grossa feita pela polícia a essa prática, especialmente pelo fato de que na cidade o graffiti não se relaciona diretamente com o vandalismo, ao contrário da pixação. Ainda, ao contrário do observado em São Paulo, Toz aponta que no Rio de Janeiro a competição entre artistas não é tão acirrada, e guerras declaradas entre artistas e crews praticamente não existem. Tal cenário facilita sua aceitação e multiplicação pelas ruas, conforme explicitado em sua fala abaixo:

“O público sempre aceitou, porque aqui tem uma cultura muito forte de pixação há muitos anos... há muitos anos. E não é só isso. Acho que a maioria das culturas de rua, de uma forma geral, a galera sempre foi muito mais contra o sistema do que o grafite é no Rio de Janeiro. O grafite no Rio de Janeiro tem um

caráter diferente do resto do mundo inteiro”.

No meio dessa discussão é importante citar a importância que a prática dessa arte teve na vida dos três, enquanto cidadãos ativos na transformação da cidade. A Fleshbeck crew sempre teve o trabalho e o interesse de mostrar uma cidade mais bonita e, até mesmo, mágica para as pessoas, ao passo que André instiga o observador a refletir sobre a sociedade atual e Acme retrata a realidade com perfeição, retratando personagens e paisagens do cotidiano.

Nesse sentido é importante ressaltar que por mais que artistas de rua vão com constância para galerias e grandes exposições, Toz e André ainda não acreditam que o movimento tenha sido de todo aceito pelas grandes galerias. Uma vez que a característica primeira do graffiti seria o de se encontrar na rua e de causar embates, pela sua própria natureza e suporte exóticos. O graffiti seria a expressão da vida das ruas e nela se manifesta. Apontam que murais em grandes eventos de graffiti muitas vezes não passam de grandes quadros feitos com a técnica de spray. Posicionamento que coloca em xeque o próprio ArtRua, como promotor da arte de rua, uma vez que serve de canal entre os artistas e o

mercado refinado, os artistas apontam que seria apenas essa sua serventia.

O governo e seu uso do graffiti

Muitas vezes é possível dizer que o poder público manifesta seus interesses de maneira bastante próxima da poder econômico, tal fato pode ser demonstrado, como explicitado ao longo do trabalho, pela OUCPM. O próprio graffiti, a partir do momento que foi aceito pelas galerias de arte e despontou como a mais nova e revolucionária manifestação das artes plásticas neste século, passa pelo interesse de diferentes atores. Conforme apontado por André, o graffiti:

“É como se fosse, um modernismo de tal época. É como se fosse o impressionismo de tal época. A principio foi rechaçado socialmente, quem estava no muro era preso, linchado ... E agora rolou (sic) uma aceitação, e essa aceitação do poder econômico também gera interesse da aceitação do poder público”.

O governo e a iniciativa privada vêm financiando diversos murais pela cidade na região portuária, entre eles o da Fleshbeck Crew, que desponta como o maior da capital. Ademais, a prefeitura lançou em fevereiro de 2014 o decre-

to nº 38.307 que legisla sobre a prática do graffiti, e concede permissão prévia para certos locais (postes, muros públicos cinza não tombados e tapumes de obras). Toda a discussão promovida pelo instrumento evidencia um novo papel ambíguo do graffiti no cenário urbano que, por uma lado continua marginal e resistente, como também, ao ser aceito e aclamado, pode muito bem servir de estímulo e consolidação de um processo de exclusão, gentrificação e revitalização de áreas ditas degradadas.

Ainda mais, o mesmo decreto regula a criação do Instituto EixoRio, que, como dito, trabalha na linha de consolidar manifestações culturais periféricas pela cidade. Entre uma de suas ações está o GaleRio, que visa criar a maior parede grafitada da cidade, uma das maiores do Brasil, ao longo da linha verde do metrô, fora isso estimula diversos encontros de graffiti e cria diversos murais pela cidade com curadoria de diferentes artistas.

Acme é um dos curadores de todo o projeto, defendendo a iniciativa e acreditando que a mesma pode se tornar um dos principais braços de articulação entre os movimentos de periferia e a opinião geral da população. Ele crê que o trabalho do Instituto EixoRio facilita a entrada de jo-

vens no mercado de arte e os contempla de forma diversificada dentro dos diversos projetos existentes. Considera ainda que o EixoRio:

“tem um papel importante no sentido de reunir a galera,... debater opiniões e direções que o graffiti do Rio vai tomar e tem elevado o nosso nível por proporcionar uma estrutura que a gente às vezes não consegue ter pra fazer um graffiti coletivo (sic)”.

Afirma, inclusive, ser necessário se tomar cuidado com a possível gentrificação que o graffiti pode trazer para as comunidades existentes no porto, contudo vê seu trabalho (do instituto) de maneira bastante positiva, especialmente ao considerar o importante impacto que o MuF teve em sua comunidade.

Chega a afirmar, inclusive, que o EixoRio serve como “advogado” das causas dos excluídos, materializado na forma da cultura de rua. Exemplo interessante nesse caso seria o do Túnel Alaor Prata, entre Copacabana e Botafogo, onde o EixoRio, através de suas articulações, convenceu a prefeitura a fazer um grande graffiti, com auxílio de diversos artistas, ao invés de aplicar tinta anti-pixação. Essas articulações e mudanças vêm vindo aos poucos, e a mudança, segundo Acme, já começou. Ter se aproximado

ao instituto teria sido um passo fundamental e essencial para tais mudanças, conhecer mais gente envolvida na causa e propagar a discussão, alcançando mudanças concretas no cenário atual da arte de rua.

Por outro lado, Toz é severamente contra a iniciativa da prefeitura e realmente acredita que tal política pode vir a ser um possível decreto de morte ao graffiti naturalmente feito. A existência de diversos eventos e dias do graffiti, pagos pela prefeitura são, conforme os elementos da Fleshbeck crew, um erro a ser evitado, especialmente pelo fato da curadoria ser falha, não escolhendo grandes grafiteiros que mereceriam maior reconhecimento, como também pelo fato de dar espaço para que exista uma grande proibição de graffitis, especialmente nas paredes que estão protegidas agora (uma vez que estavam sob ingerência antigamente, já que não havia regulação específica, e possibilitavam o graffiti em mais áreas pela cidade).

Toz aponta, ainda, que se ele estivesse para começar no movimento atualmente, certamente escolheria a pixação, uma vez que o graffiti está tão regulamentado e protegido, que já não mais representa o movimento de resistência e de expressão

artística extrema, que era antes sua principal característica. Articulação política por parte de grafiteiros com a prefeitura, para Toz, é um equívoco, especialmente falando de arte urbana contestatária. Chega ainda a citar que a prefeitura com essas ações estaria matando o manguezal (sic) da arte de rua, uma vez que o graffiti seria um berçário, um laboratório de novas experimentações, assim como acontece nos ecossistemas de mangue. Ilustrar as paredes com dinheiro público, através de artistas iniciantes, seria não apenas um desrespeito com artistas mais antigos, mas um movimento errado e perigoso do governo.

Como discutido por André Anastácio, o turismo, inclusive, estaria entre as principais fontes de renda da cidade nos dias de hoje, juntamente com o petróleo. Todo turismo, praticado intensamente na cidade, sofreria incremento com o aumento da prática do graffiti, e é isso que a prefeitura está fazendo ao incentivar e legalizar a prática em diversos locais. André se expressa muito claramente, não considerando a influencia da prefeitura de todo má, segundo o próprio: *“Eu não acho que é ruim, porque de alguma forma a arte urbana encontrou um lugar ao sol... E assim, finalmente foi reconhecida depois de anos”*. Não que seja uma

forma de reconhecimento e fama, mas de valorização do trabalho de cada nível, fato que muito auxilia na consolidação do movimento, segundo Acme, ao tornar a cidade melhor ou, no mínimo, mais bela e colorida.

Ainda, conforme André, um dos principais pontos para o melhor uso desse instrumento legal seria a liberdade de expressão, uma vez que muitos trabalhos são usados como propaganda, o que seria, segundo ele, um absurdo, tanto pela natureza do graffiti, quanto para os muros da cidade, que deixariam de receber graffitis de discussão e questionamento, e passariam a receber graffitis de propaganda, aumentando ainda mais a permeabilidade urbana para questões de mercado. Nesse sentido, para Toz e André, a questão de aprovação prévia da arte, também poda o trabalho e a natureza geral dessa forma de expressão. Acme, pelo contrário, tem tido experiências interessantes, uma vez que diversos de seus trabalhos contestatórios vêm sendo aprovados pela prefeitura. Acredita ainda, que o cuidado com o que se pinta é fundamental para não chocar a população, por mais que procure isso em seus trabalhos. Diz que *“uma direção... nunca é ruim porque é sempre bom ter pra onde seguir, alguém direcionando”*.

Dessa forma, o grafiteiro, conforme corroborado pelos três artistas, exerce um poder político bastante intenso, não apenas pela linguagem, estilo e mensagem escolhidos como pelo seu posicionamento e escolhas enquanto fazer ou não fazer trabalhos de diferentes naturezas e por diferentes motivações. Principalmente a partir do momento que ele se empodera de seu trabalho e passa a atuar de diferentes formas na cidade, através, por exemplo, do apoio da prefeitura junto a projetos como a OUCPM, por um lado, ou mesmo pelo seu papel vândalo e contestador, por outro. Contudo parece claro, que além de se resistir e embater pelos trabalhos e artes em si, o próprio graffiti pode ser entendido quanto resistência, até mesmo pelo ato de se grafitar.

O porto

Nesse sentido, é bastante interessante notar como toda a discussão acerca do graffiti exposta até aqui, se manifesta de maneira intensa nos muros da região portuária, fazendo com que possamos defini-la como um dos grandes polos de discussão da temática. A prefeitura, ao conduzir a OUCPM e promover significativas mudanças na região portuária, inclusive



diversas desapropriações, inclui o grafismo vândalo em sua conduta de maneira bastante curiosa. Ao pixar SMH (Secretaria Municipal de Habitação), acompanhado de um número (p. ex. SMH 4766), nas paredes das casas, estigmatiza as mesmas para a demolição de uma maneira ofensiva, praticamente como os pixadores fazem. Essa violência simbólica, uma vez que todos sabem que terão seus la-

Figura 58: Obras na região do porto e cemitério dos ingleses.

Fonte: Elaborado pelo autor.



Figura 59: Novo teleférico do Morro da Providência.

Fonte: Elaborado pelo autor.

res demolidos após receberem essa marcação, é muito semelhante ao vandalismo urbano criticado e atacado pela prefeitura, e coloca o governo numa situação ambígua e indefinida, tanto em relação à pixação, quanto em relação às políticas de reforma urbana segregante e a forma como as mesmas são conduzidas.

A apropriação da pixação por parte da prefeitura, demarcando as futuras demolições e desapropriações a serem feitas numa região são muito curiosas, não apenas pela distinção da prática do vandalismo, que passa a ser permitida pelos (para os) órgãos públicos, como pela clareza de quem pode ou não ser vandalizado, e pela forma clara que a construção da cidade passa a ser feita – violenta, segregante, distinta, estigmatizante e excludente. A pixação passa assim, de maneira clara, a servir a um grande projeto

de governo... de poder, atacando àqueles vistos como empecilho. SMH, ainda, pode ser entendido, de maneira anedótica, como Saia do Morro Hoje, piada que vem sendo feita pela cidade, sem muita graça.

André aponta de maneira interessante para manifestações artísticas contestatórias a essa prática, onde casarões luxuosos e mesmo prédios do governo vêm recebendo tais marcações (SMH), promovendo a discussão sobre a desapropriação e demolição de residências, em prol do bem público. O artista questiona: Como seria acordar e ter sua casa na lista de uma demolidora? É isso que se levanta, que se questiona com tais artes. Seja como for, ter sua casa inscrita para demolição involuntária não é uma experiência agradável, e é exatamente isso que se indaga: Para quem se está fazendo todas essas obras? Dessa mesma maneira, diversas são as indagações de obras e graffiti cidade afora. Ele mesmo diz que a própria secretaria faz:

“assim,... eles chegam com spray e pixam na casa SMH com o número e essa casa está marcada para ser demolida. E ponto. Então, tem essa galera que está fazendo a mesma coisa, só que no sentido inverso, e colocando em lugares luxuosos”.

Dessa forma evidencia a importância que ele mesmo confere a esse tipo de questionamento artístico, de resistência e de embate político frente a projetos de cidade, projetos de governo. Projetos esses que se usam da pixação para se imporem, causando o mesmo impacto dos pixadores, e do graffiti para, de certa forma, se justificarem.

Ademais, os próprios murais que vêm sendo financiados na região são interessantes para serem analisados. Uma vez que esse projeto (OUCPM) visa alterar significativamente a região, podendo, potencialmente, induzir um processo de gentrificação bastante intenso, o graffiti, apoiado em diversos casos pela prefeitura na região, passa a ter esse caráter bastante incerto. Tanto por colorir de maneira autônoma e inesperada as ruas, com palavras de ordem e desenhos instigantes, como também passa a embelezar a cidade, servindo a um projeto maior de transformação da área, podendo ser considerado outra ferramenta de fomento à segregação.

Exemplos de grandes murais que vêm sendo financiados e apoiados pela prefeitura através do EixoRio seriam um do Acme e outro de Tito. Ambos são de grandes extensões, e o do segundo ar-

tista se perfaria como um dos maiores graffitis em formato de quadrinho do mundo. Certamente são interessantes por sua localização e dimensões, assim como pela valorização da arte dos envolvidos, cabe à prefeitura e aos que discutem o tema se preocuparem com os desdobramentos desses trabalhos. Na figura 60 é possível observar o graffiti de Tito nos muros do Inca, em frente à rodoviária Novo Rio. Toz também possui um mural na região, próximo à pedra do sal, contudo o mesmo foi financiado pela iniciativa privada.

Para Toz a mudança na área é certa assim como a possível morte do graffiti na região, devido especialmente ao fato de que a lei passa a regulamentar onde pode haver graffitis, e principalmente como os mesmos poderão ser feitos (caso promovidos pelo EixoRio). Os próprios trabalhos artísticos novos na região passariam a ter um caráter segregador, por alterar a região, atrair turistas e mudar aos poucos a realidade local, como está ocorrendo em WynWood⁵⁹. Contudo, ele



Figura 60: Trabalho de Tito na região portuária.

Fonte: Portal do EixoRio⁵⁸.

58. Disponível em: < <https://www.facebook.com/eixorio?fref=ts>>. Acesso em: 24 mar. 2015.

59. Bairro no subúrbio de Miami, caracterizado antigamente pelo abandono de galpões industriais e pela violência. Passou por intenso processo de requalificação tendo por base a confecção de inúmeros painéis de grafiteiros renomados mundo afora. Após anos de eventos esporádicos que mudavam a realidade do bairro por poucos dias, a região vem passando por intensa transformação, para se configurar como o principal polo cultural da cidade.

acredita ser interessante para aumentar ainda mais a divulgação dos artistas cariocas, uma vez que empenas cegas poderiam ser pintadas por toda a região, transformando-a numa grande galeria a céu aberto.

Por último, Acme critica a possibilidade de se estar fomentando os graffiti na região portuária (assim como em diversas áreas degradadas e abandonadas da cidade) como um possível indutor de segregação e, ainda, um dos fios condutores de um processo maior de gentrificação da área em questão. Não vê isso como realidade, contudo critica a corrente prática da prefeitura de se construir projetos de habitação nas Zonas Norte e Oeste da cidade, longe dos “*olhos dos ricos*”, numa tentativa não apenas de “*limpar*”, como também de minar a discussão e os embates pela e na cidade. Resume que, dessa forma, a prefeitura poderia estar conduzindo um trabalho interessante, por trazer novos nomes para a cena e estimular o graffiti, contudo de forma bastante ambígua. Fato que requer, segundo ele, ainda maior aproximação dos principais atores da cena do graffiti atual para orientar a prefeitura a alcançar os melhores resultados possíveis.

Dessa forma é possível identificar um cenário controverso da relação do governo com as duas formas de expressão de arte de rua. Ambígua ao estimular o graffiti e ao fazê-lo, por mais que fortalecendo de certa forma a cena, coloca tanto em xeque a natureza primeira da manifestação (ao institucionalizá-la), como o utiliza em prol de sua auto afirmação, relacionado a projetos de governo ainda não inteiramente validados pela forma que são conduzidos. Tais desdobramentos colocam em questão até mesmo a própria natureza resistente da forma de arte, e como os cidadãos em geral respondem a ela. Por outro lado o governo também acaba por restringir o uso legal e vândalo da pixação para seus próprios fins. Ao evidenciá-lo como ilegal, rechaçando-o, restringe sua utilização para si e passa a vandalizar residências, com a finalidade de demolí-las. Evidenciando, ora, a incongruência de suas atividades e parcialidade no agir referente aos que vivem em regiões de risco, especialmente se no caminho dos grandes projetos, assim como desdobramentos das exceções à regra, apregoados por Vainer (2001).

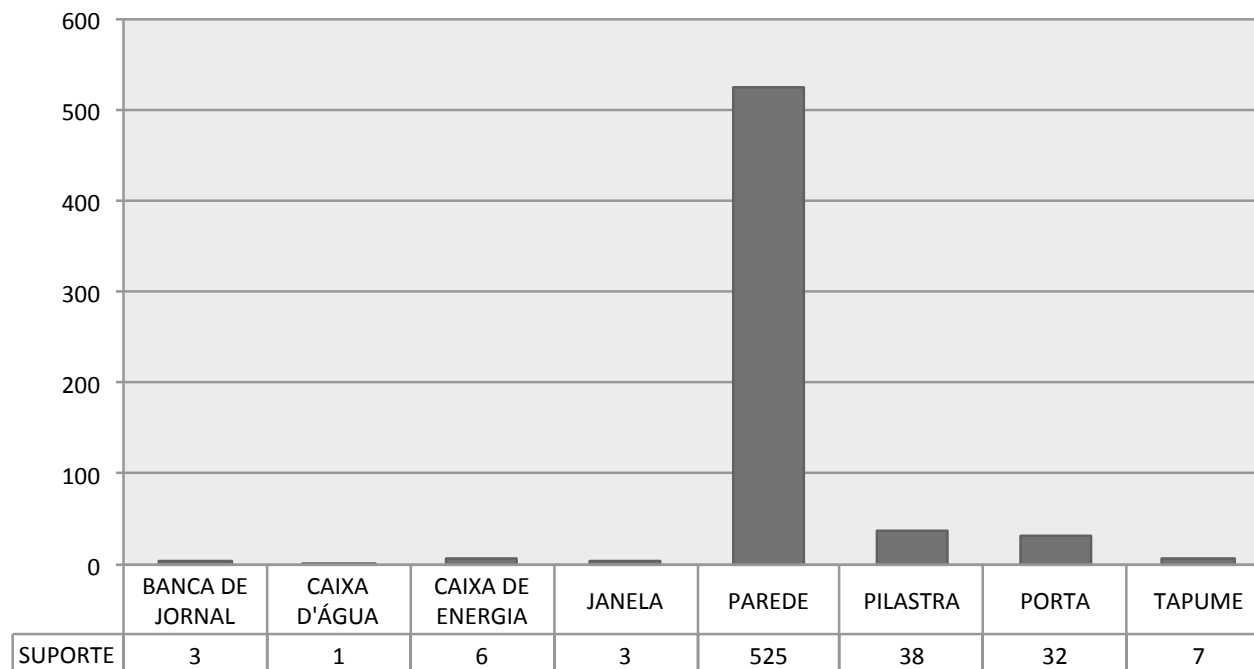
c. Levantamentos e resultados fotográficos

Passando de uma compreensão mais geral tanto sobre o papel do graffiti na cidade do Rio de Janeiro, quanto seu momento atual no Brasil e seus desdobramentos políticos e sociais, a análise mais direta dos graffitis realizados na região portuária se faz fundamental. Dessa forma se estabeleceu uma classificação geral feita para todos os graffitis contidos nas visitas efetuadas, totalizando 606 fotografias. Como exposto na metodologia diferentes categorias foram estipuladas, envolvendo as diferentes disciplinas (arquitetura, design e urbanismo). As mesmas estão listadas abaixo, com suas subcategorias:

Tipo de Suporte: Banca de Jornal, Caixa d'Água, Caixa de Energia, Janela, Paredes, Pilastra, Porta, e Tapume.

Tipo de Técnica: Caneta, Decalque, Estêncil, Ladrilho, Lambe-Lambe e Spray⁶⁰.

Tipo de Graffiti: Abstrato, Personagem, Tag e Tipográfico.



Tipo de Mensagem: Artística, Poética, Política e Humorística.

Gráfico 1: Ocorrência de cada subcategoria dentro da categoria suporte.

Em um primeiro momento as imagens foram analisadas quantitativamente, não levando em consideração sua distribuição geográfica, apenas levando em conta sua maior ou menor ocorrência relativa às outras diversas subcategorias de cada uma das quatro principais categorias (i.e. suporte, técnica, graffiti e mensagem). Dessa forma gráficos foram confeccionados para demonstrar a ocorrência de cada uma delas, como se pode observar nos parágrafos seguintes.

60. Nessa subcategoria incluem-se trabalhos feitos com tinta em geral, seja com rolos ou mesmo pincéis.

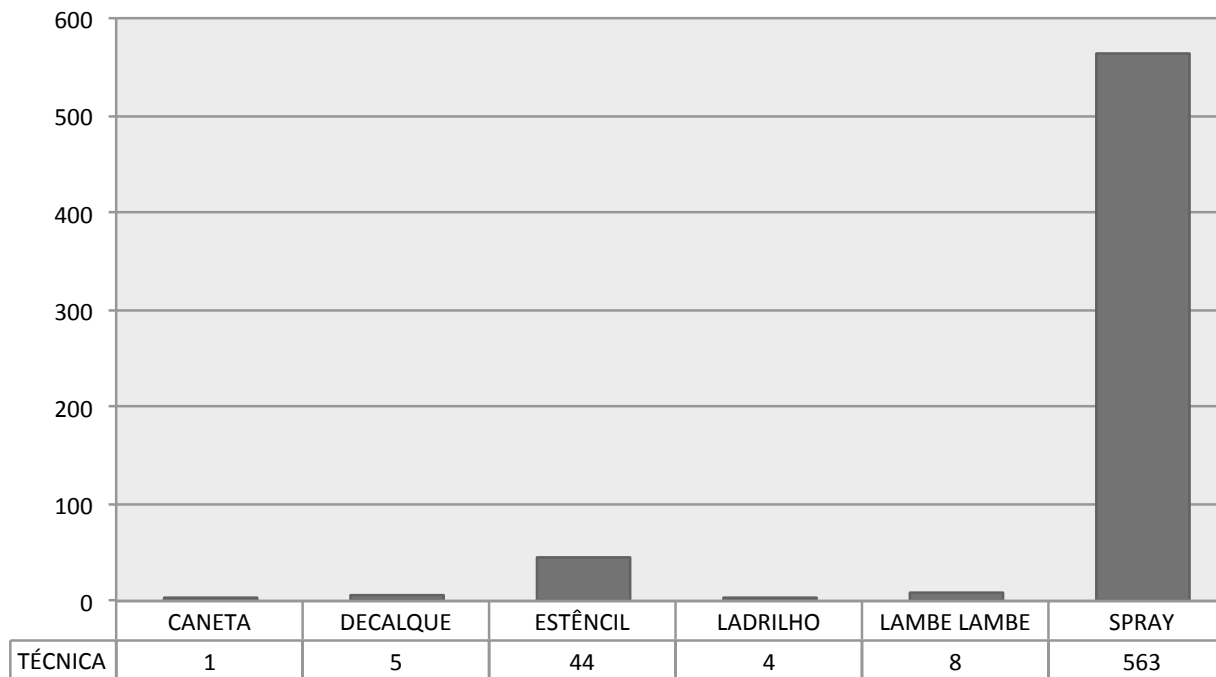


Gráfico 2: Ocorrência de cada subcategoria dentro da categoria técnica.

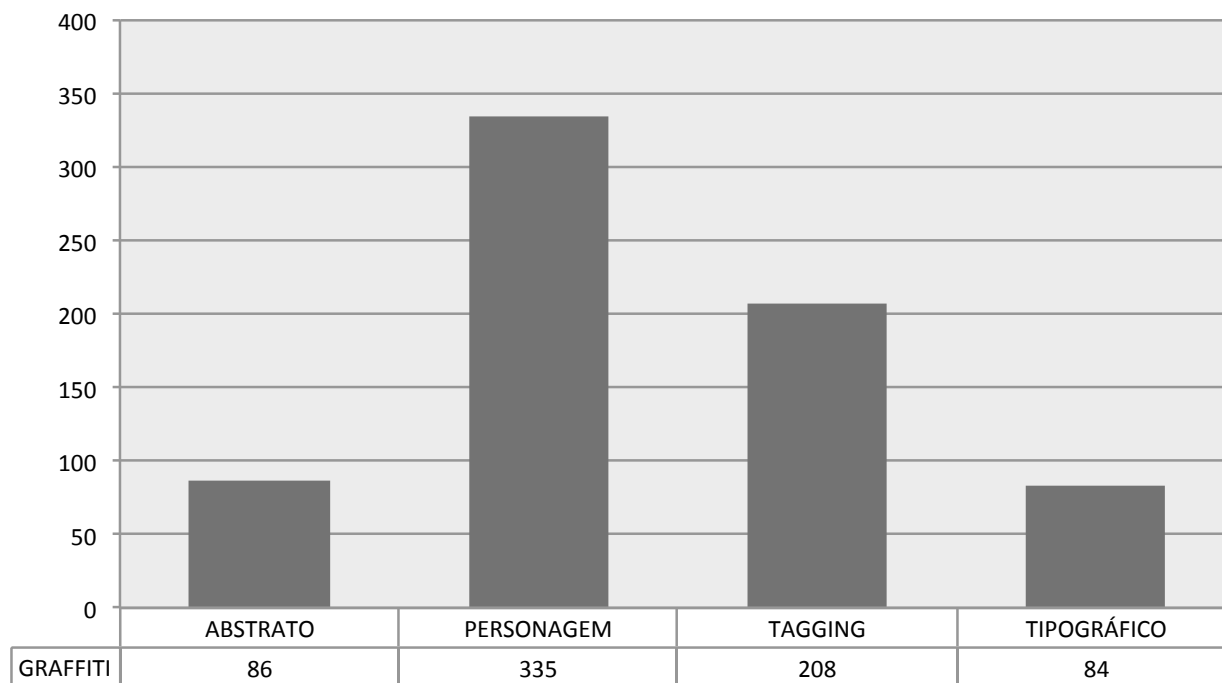
No tocante ao suporte é interesse notar que a grande maioria das manifestações encontradas na região portuária foi feita em paredes (85%) ao passo que pilastras e portas foram os suportes mais escolhidos pelos artistas em 2º e 3º lugar, com 6% e 5% respectivamente. Os demais suportes apresentaram participação de menos de 1% cada no volume total de imagens recolhidas ao longo do estudo. Tal resultado não é de todo surpreendente dado ao fato de que: 1) grande parte dos imóveis da região estão degradados ou mesmo vazios, facilitando a prática em seus extensos muros de galpões in-

dustriais e armazéns da região, e: 2) a perimetral estava em processo de demolição durante a condução das coletas de campo, diminuindo muito a quantidade de pilastras disponíveis. No gráfico 1 é possível observar os resultados encontrados para essa categoria. Os demais suportes demonstram não ser tão usuais para a prática do graffiti, seja devido a sua natureza, ou mesmo a sua distribuição, muito mais limitada (p. ex. bancas de jornal e caixas d'água).

No tocante às técnicas utilizadas por cada artista para a confecção de cada trabalho, os resultados também se mostraram pouco reveladores frente à diversidade de técnicas passíveis de utilização. 90% dos trabalhos classificados foram feitos majoritariamente com a aplicação de spray ou tintas comuns, ao passo que a segunda técnica de maior utilização foi o estêncil com cerca de 7% (44 aparições no total). Tal fato se mostra interessante, uma vez que trabalhos feitos com tinta levam mais tempo para serem concluídos, evidenciando que a pressão de moradores ou mesmo do governo na região possa não ser tão grande, facilitando a prática da arte de rua na região. Contudo o estêncil também é bastante utilizado, de variadas formas, seja para confecção de peças inteiras, ou mesmo de detalhes

de desenhos mais complexos. Todas as demais técnicas ocorreram de maneira irrisória na região. A relação entre essas subcategorias pode ser analisada no gráfico 2.

Todavia, no tocante aos diferentes tipos de graffiti existentes (abstratos, personagem, tag e tipográfico) houve uma distribuição bastante diferente, denotando que a maior variação entre os trabalhos se encontra na arte final, e na natureza de cada artista (ou mesmo na própria evolução estilística de cada um). A grande maioria dos artistas (47%) trabalha personagens⁶¹ e foca seus esforços na mensagem de uma forma clara e direta. Por outro lado 29% dos graffitis estudados consistiam de tags, mais ou menos complexas, fato que demonstra que, por mais que os trabalhos artísticos estejam ganhando voz representando inclusive a maioria dos graffitis da região, boa parte dos grafiteiros (um terço) ainda trabalha como nas origens do movimento Hip Hop, com as tags. Graffitis abstratos e tipográficos apresentaram cada um 12% das imagens coletadas, fato que demonstra que por mais que hajam diversos trabalhos puramente estéticos (abstratos) igual montante se preocupa em deixar mensagens claras para a cidade, trabalhando letras e as próprias mensa-



gens em si (tipográficos). Tal distinção entre cada uma das subcategorias pode ser observada no gráfico 3.

Por último, é interessante analisar as diferentes mensagens que são deixadas em cada graffiti. Novamente foi possível observar que a grande maioria dos trabalhos se concentrou em uma das subcategorias criadas, a artística (86%). Ao passo que mensagens políticas representam 9% das artes encontradas, e as poéticas e humorísticas sejam 4% e 1%, respectivamente, do total analisado. Tal fato é interessante, pois demonstra

Gráfico 3: Ocorrência de cada subcategoria dentro da categoria graffiti.

61. Ou, como demonstrado ao longo da metodologia, de trabalhos diversos bem definidos e de mensagem consideravelmente clara.

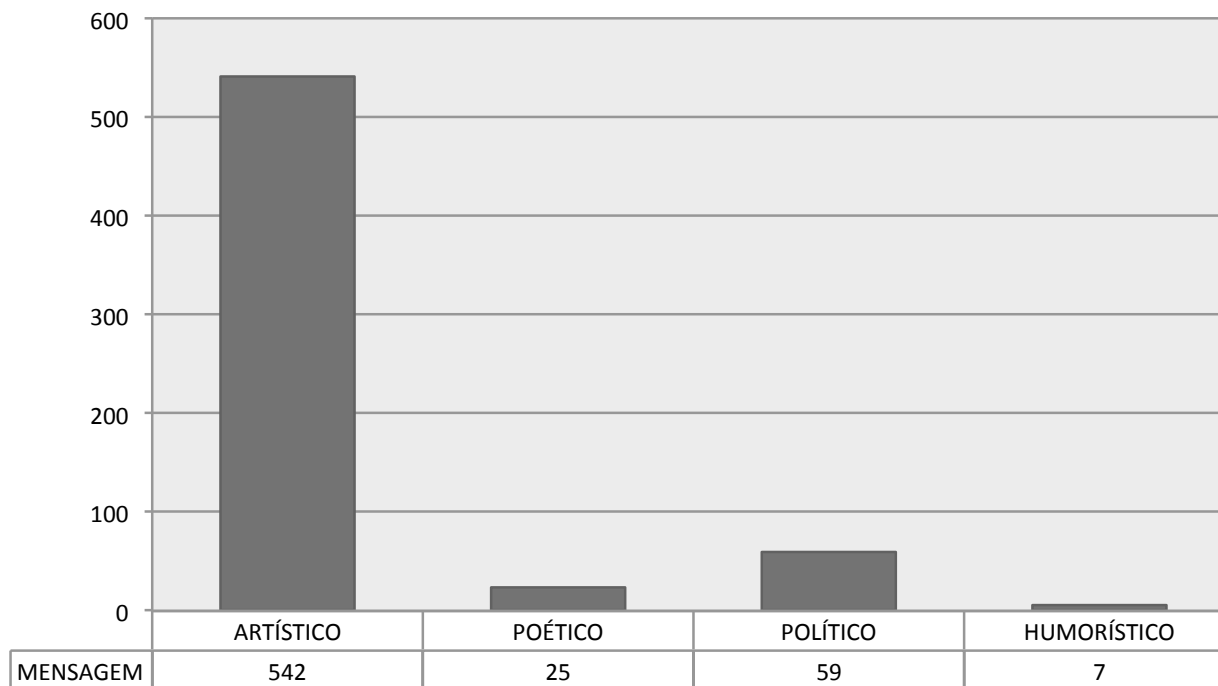


Gráfico 4: Ocorrência de cada subcategoria dentro da categoria mensagem.

que, mesmo que a reivindicação política seja uma das facetas do graffiti no Rio de Janeiro, a vasta maioria dos trabalhos encontrados se debruça sobre a arte, e seus desdobramentos enquanto poderoso meio de comunicação e de sensibilização, conforme exposto ao longo do texto. As diferenças relativas às mensagens podem ser observadas no gráfico 4.

Como pôde ser visto, em três das quatro categorias estudadas, uma de suas subcategorias foi encontrada de forma quase absoluta frente às demais. Nos três

casos, mais de 85% dos trabalhos estudados tinham paredes como suporte, traziam discussões artísticas para a cidade e se baseavam no uso de tinta (spray ou não) para sua confecção. Fato interessante que implica na conclusão de que o graffiti nem sempre se expressa direta e claramente para a cidade como um meio de discussão política, pelo menos não diretamente em suas mensagens. A figura 61 apresenta um dos casos de graffiti político encontrados na região portuária.

Como visto, o graffiti se foca, normalmente, na discussão da arte como transformadora da cidade e se utiliza dos suportes mais vastos em nossas cidades, paredes e muros. Por último vale ressaltar que, tendo em vista que os graffitis são efetuados sobremaneira sob a tríade Parede-Spray-Artístico, sua diferenciação principal se encontra no trabalho de cada artista e na riqueza de possibilidades estilísticas frente às possibilidades observadas. Acredita-se, dessa forma, que a principal contribuição dos graffitis para a vida social e política da cidade esteja embebida do próprio ato de ir às ruas, se manifestar e expressar a mudança de uma maneira mais ativa, ao passo que poucas manifestações artísticas foram diretamente de encontro às diversas mudanças que estão ocorrendo



na região portuária da cidade, ou mesmo apresentam um embate político claro.

d. Mapeamentos e distribuição

De forma a consolidar toda a discussão levantada ao longo deste trabalho construiu-se um grande mapa consolidado, conforme dito, em uma página web do Flickr⁶². Um grande mapa interativo, que trabalha não apenas a localização das fotos, como também permite que elas sejam filtradas por subcategoria, está disponível no sítio. Contudo, por mais que o trabalho através dessa ferramenta demonstrasse diversos pontos positivos frente aos de-

mais sítios analisados, algumas dificuldades foram encontradas. Por limitações da própria ferramenta, as análises não podem ser feitas tomando a integridade do universo amostral de uma única vez. O sítio em questão permite a visualização de apenas trinta imagens, sendo que para ver os resultados com abrangência total foi necessário sobrepor diversas imagens tomadas dos mapas e identificar as principais áreas de ocorrência das artes. Optou-se pelo AutoCad para criar tais mapas, com imagens tomadas a partir do mapa do Flickr. Tais mapas foram usados para a análise aqui apresentada e sua composição foi trabalhada pela arquiteta Débora Monteiro.

61. Graffiti tipográfico e político próximo à pedra do sal.

Fonte: Foto do autor.

62. Cujo endereço web é: <<https://www.flickr.com/photos/131137806@N02/>>.

Vale citar, ainda, que para observar o mapa dentro da ferramenta é necessário ir ao item “mais” e lá clicar em “mapa”. Para observar os mapas por subcategoria, basta selecionar “Buscar no mapa” e digitar na caixa de texto à esquerda o nome da mesma por extenso, como descritas ao longo deste trabalho (ver metodologia).

Como será observado a seguir, muitas das subcategorias, não apresentaram padrão que permitisse conclusões significativas relativas a sua distribuição espacial pela região portuária. Tal fato se deu principalmente por dois fatores, o primeiro relativo ao diminuto universo amostral de algumas das subcategorias, p. ex. bancas de jornal e caixas d’água como suporte, que tiveram cada um três e uma fotos respectivamente, e por outro lado; devido ao grande e massivo número de trabalhos contendo as três principais subcategorias encontradas, uma vez que acabaram se distribuindo por praticamente toda a região amostral de maneira intensa.

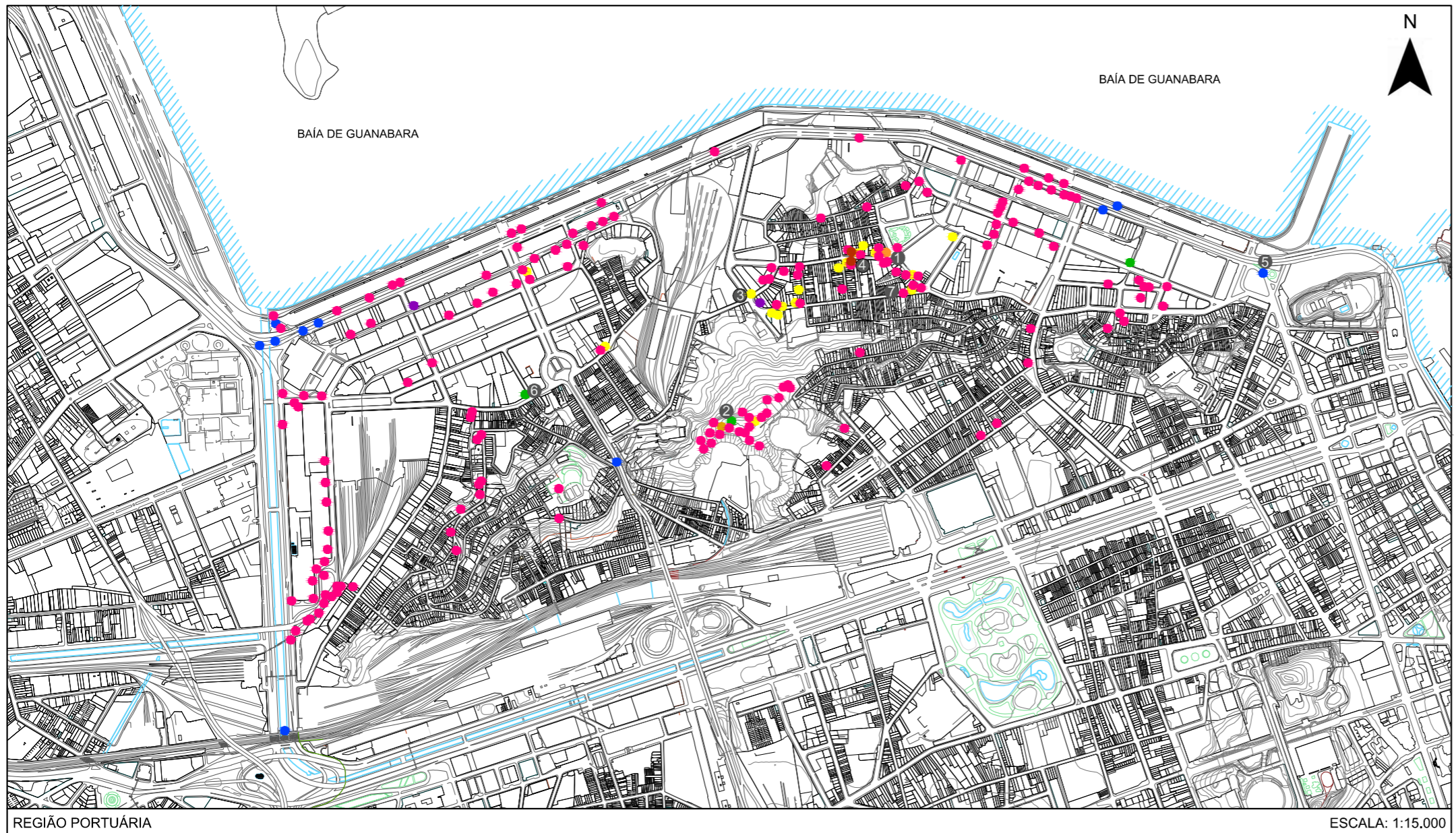
Sendo assim, o mapeamento se mostrou pouco revelador, devido a seu reduzido número, para as seguintes subcategorias dentro da categoria suporte: Banca de Jornal, Caixa d’água, Caixa de Ener-

gia, Janela e Tapume; Caneta, Decalque, Ladrilho e Lambe-Lambe para as técnicas aplicadas, e; para as mensagens de cunho Poético e Político. Por outro lado, também não foi possível analisar algumas subcategorias, devido à sua ampla distribuição, sendo elas: paredes como suporte, spray como técnica e mensagens artísticas. A grande maioria dos graffitis apresentou essas subcategoria, estando distribuídos por praticamente toda a área de estudo.

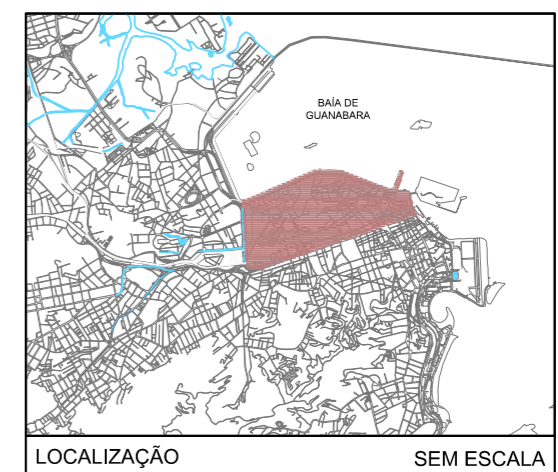
Logo, quatro mapas foram confeccionados de forma a melhor condensar as informações provenientes de tal análise, evidenciando o apresentado no parágrafo anterior, assim como discutindo todas as subcategorias de cada uma das grades categorias estipuladas. O primeiro mapa se refere aos Suportes analisados, outro refere-se às Técnicas, um terceiro sobre os estilos de Graffiti e o último sobre as Mensagens dos mesmos.

Suporte

O primeiro visa estudar os graffitis da região, no que se refere aos suportes escolhidos pelas artistas. De maneira geral o primeiro mapa (figura 62), apresenta



- BANCA DE JORNAL
- CAIXA D'ÁGUA
- CAIXA DE ENERIA
- JANELA
- PAREDES
- PILASTRAS
- PORTAS
- TAPUME



BANCA DE JORNAL



CAIXA D'ÁGUA



CAIXA DE ENERGIA



JANELA



PILASTRAS



TAPUME



PORTAS

TIPOLÓGIA DE SUPORTE

as maiores incidências dessas subcategorias em azul (Pilastras) e em amarelo (Portas). Os trabalhos feitos em pilastras se encontram sobremaneira nas áreas que ainda se encontravam ou de pé, ou acessíveis, durante o processo de demolição do Elevado da Perimetral, localizadas próximas à rodoviária Novo Rio e próximas ao cruzamento da Av. Barão de Tefé com a Av. Rodrigues Alves. Nada de extraordinário se revela, salvo o fato das análises comprovarem a demolição do elevado. Por outro lado a análise dos graffiti feitos em portas se distribuiu principalmente no bairro da Gamboa, entre a Cidade do Samba e a Pça. Cel. Assunção. Fato curioso pelo fato de que exatamente essa localidade se configurar, dentre as áreas planas da região portuária, como a que mais apresenta ocupação residencial e ser, ainda, a que mais detém atividades e movimento durante o período noturno. Possivelmente tal fato pode se dar pela maior presença de portas, devido ao pequeno tamanho dos lotes, contudo acredita-se haver maior aceitação da arte de rua nessa área, demonstrado pela vida urbana intensa existente nesse bairro.

Como observado, e já discutido, as demais subcategorias tiveram muito poucos exemplares presentes, não permitindo uma análise mais profunda, exceção



feita à subcategoria parede, preferida por quase todos os artistas de rua.

Figura 63: Trabalho de Anonimundo com detalhes de seus estêncis.

Fonte: Foto do autor.

Técnica

No tocante às técnicas utilizadas, pouco se pode concluir, contudo correlações com outras categorias (Mensagem por exemplo) permitiram conclusões interessantes, sua análise pelo viés de graf-



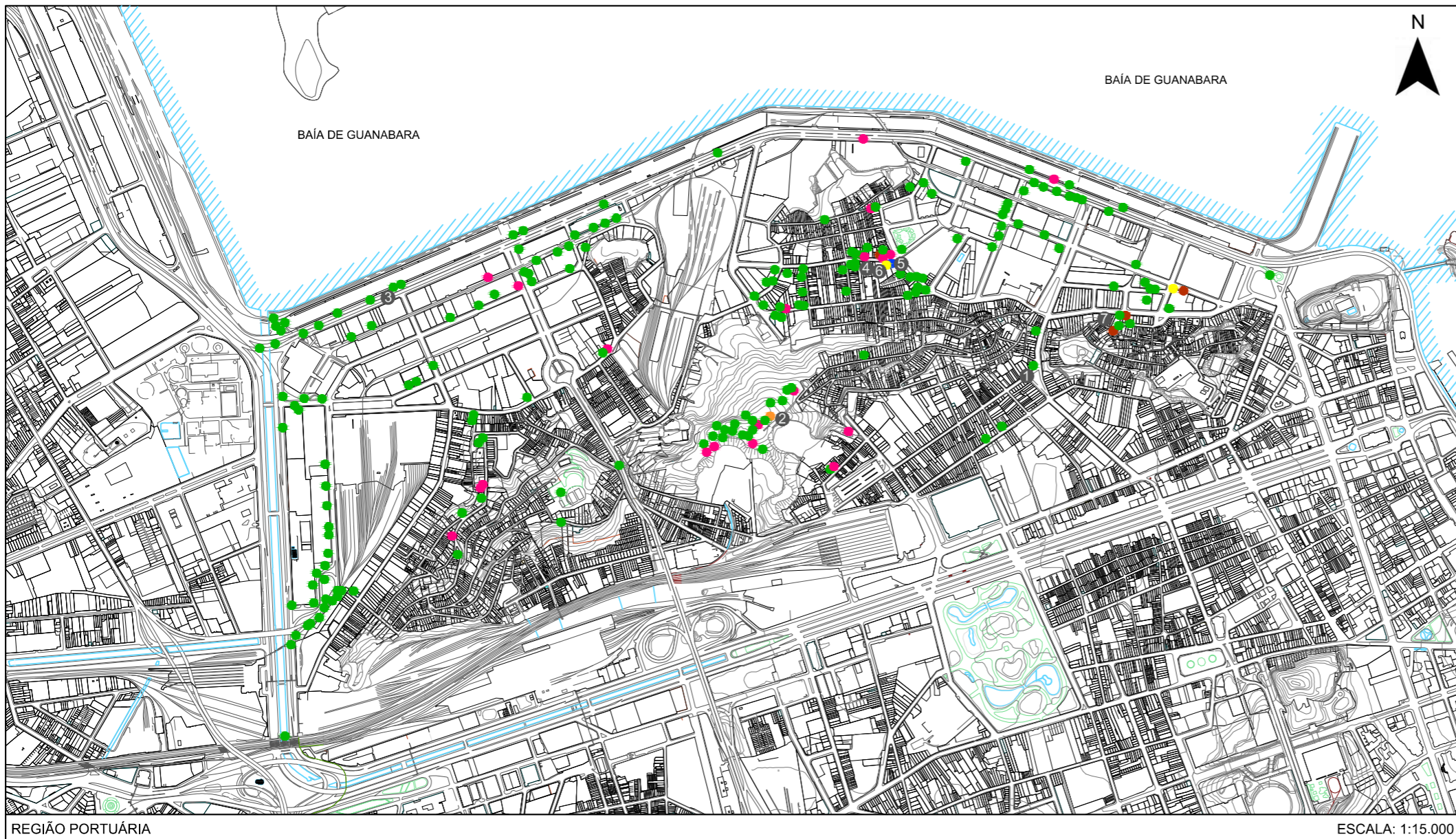
Figura 64: Trabalho de Vhills no topo do Morro da Providência.

Fonte: Foto do autor.

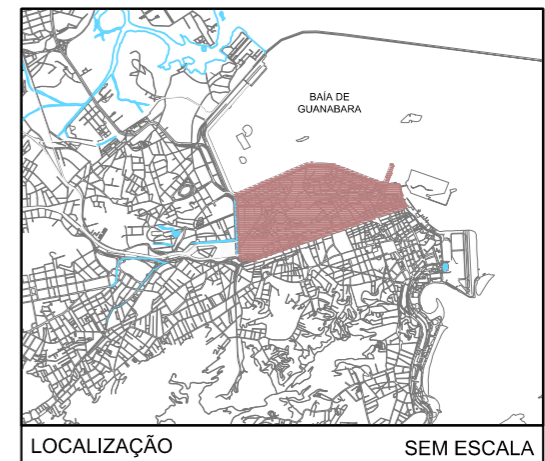
fitis políticos será abordado a seguir. Os estênceis existentes (em cor rosa) encontram-se, sobremaneira, na R. Sara no Morro do Pinto, no Lgo. da Pedra do Sal e nas proximidades da Cidade do Samba, próximo à saída do Túnel João Ricardo. Acredita-se que algum artista que se utiliza dessa técnica resida no Morro do Pinto, pois sua ocorrência na área é intensa e bastante diversificada. Os estênceis próximos à Cidade do Samba são praticamente todos pequenos detalhes utilizados por um artista, Anonimundo, os utiliza para criar os complexos padrões das roupas de seus personagens, conforme

demonstrado na figura 63 através de um de seus trabalhos.

Graffitis feitos com o uso de caneta, ladrilhos e decalque foram muito raros, contudo merecem atenção, principalmente a última subcategoria. Todos os desenhos feitos a partir de decalques foram feitos pelo artista português Vhills. Seus trabalhos ganharam grande notoriedade por diversos motivos, sendo que sua obra consiste em decalcar rostos de moradores em suas residências, ou em casas de onde tenham sido desalojados. Diversos de seus trabalhos podem ser observados pelas ruas e becos do Morro da Providência, enaltecendo aqueles que tiveram suas casas destruídas em prol do avanço e do moderno. Seu trabalho também o fez conhecido pela natureza das obras, sempre feitas através da retirada do material das paredes com pequenas britadeiras. Um de seus trabalhos na área de estudo pode ser observado na figura 64. Por outro lado apenas uma obra foi realizada com caneta, mostrando como tal material é raro nas ruas da cidade. Já os lambe-lambes estão mais presentes, mas mesmo assim em muito menor número que o esperado, uma vez que acreditava-se encontrar uma grande profusão de cartazes pela cidade, devido a sua fácil replicabilidade, fato não com-



- CANETA
- DECALQUE
- ESTÊNCIL
- LADRILHO
- LAMBE-LAMBE
- SPRAY



SPRAY



DECALQUE



SPRAY



ESTÊNCIL



LADRILHO



CANETA



LAMBE-LAMBE

TIPO DE TÉCNICA

FIGURA 65

provado pelos levantamentos realizados.

Por fim vale ressaltar brevemente o spray e seu uso praticamente unânime. A gigante maioria dos trabalhos são dessa natureza e se distribuíram por toda a região de maneira intensa, evidenciando a grande preferência pela técnica, devido principalmente à possibilidade de se executar grandes obras, com tempo reduzido. A técnica é preferida mesmo sendo das mais caras. Na figura 65 é possível observar com detalhe o mapa da categoria Técnica.

Graffiti

De maneira ainda mais interessante e frutífera vale estudar os resultados provenientes das análises dos tipos de cada graffiti. Após observar a distribuição das quatro subcategorias existentes algumas correlações puderam ser estabelecidas de maneira bastante clara. O mapa em questão pode ser observado na figura 68.

Em primeiro lugar é importante citar o caso da distribuição dos tags (em amarelo) em toda a região, que apresentam algumas das conclusões mais interes-



santes desta análise. Apesar de estarem presentes por toda área de estudo de forma bastante acentuada sua concentração é substancialmente maior nas proximidades da rodoviária Novo Rio, estendendo-se principalmente pelas avenidas Francisco Bicalho, Binário do Porto e Rua Gen. Luis Mendes de Moraes (atrás da rodoviária e levando ao acesso à Linha Vermelha). Em tais localidades a presença de tags é massiva e muito diversificada, tanto pelos estilos presentes, quanto pelos artistas que as fizeram, fato que pode ser observado na figura 66, acima, a qual apresenta diversos trabalhos dessa natureza próximos a

Figura 66: Tags na Av. Francisco Bicalho.

Fonte: Foto do autor.



Figura 67: Graffitis no Armazém Cultural das Artes.

Fonte: Foto do autor.

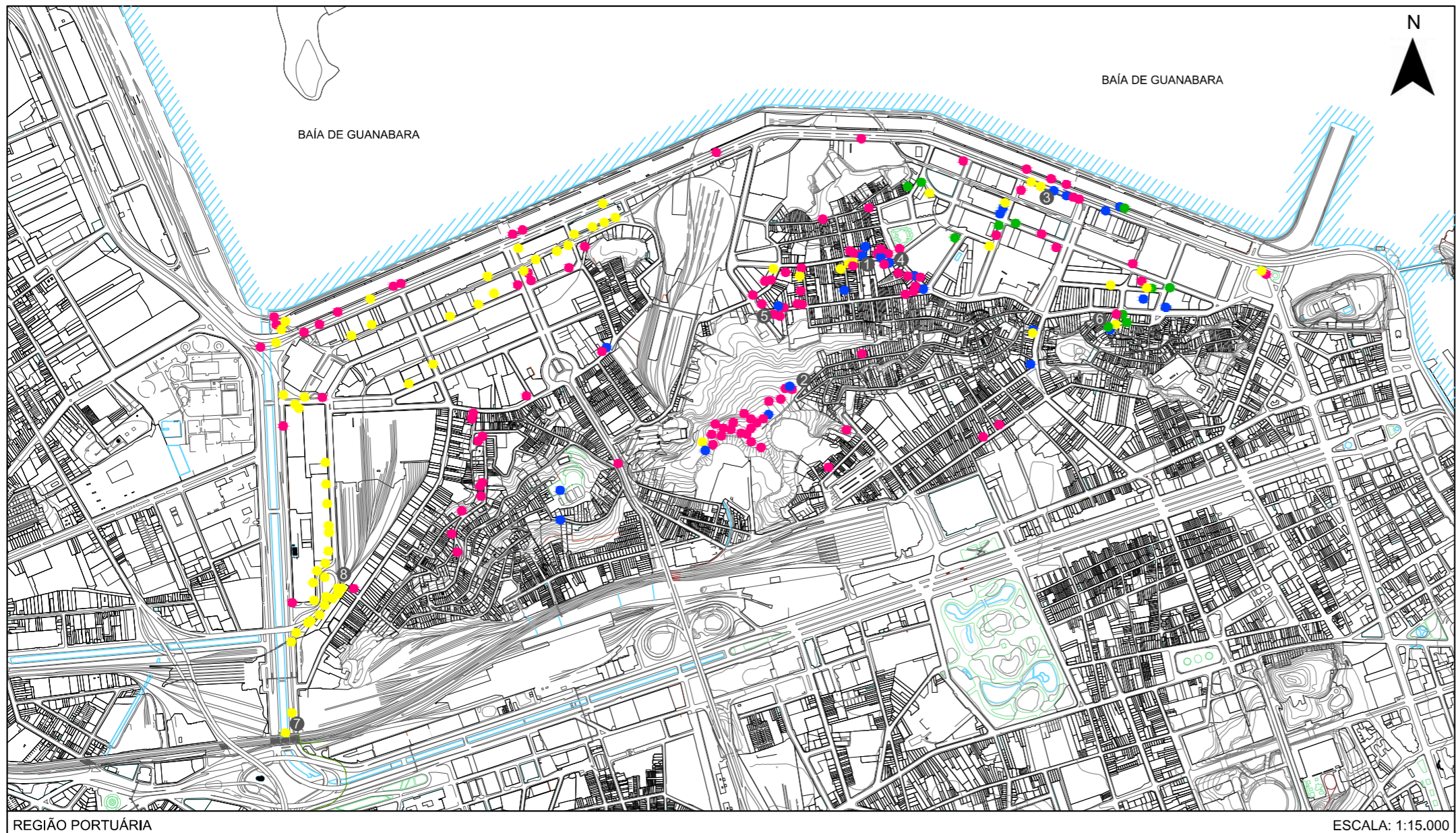
um ponto de ônibus no início da Av. Francisco Bicalho.

É interessante notar que essas mesmas áreas, especialmente próximas da rodoviária e dessas grandes vias de circulação se configuram como as de menor utilização e ocupação dentre toda a região portuária, fato demonstrado pelos diversos galpões de escolas de samba, terrenos baldios, galpões de festas, armazéns abandonados e estacionamentos.

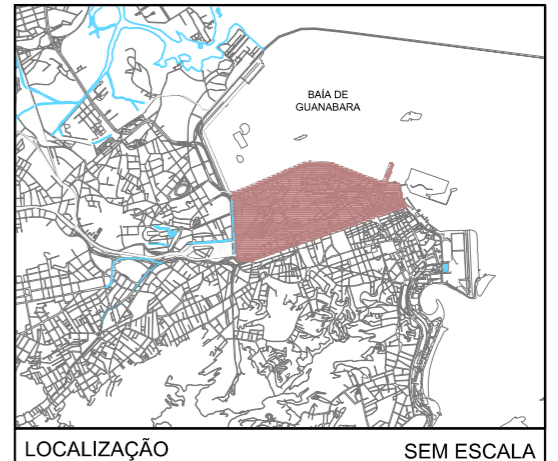
Acredita-se que esses artistas prefiram tais localidades uma vez que não procuram pelo reconhecimento estético da

mesma forma com que os grafiteiros que trabalham personagens e desenhos abstratos podem fazer. As próprias tags se distinguem, como extensamente abordado ao longo do texto, por definirem o início do movimento do graffiti que, de certa forma, se aproxima da própria pixação, tendo um caráter mais vândalo, contestatório e de demarcação de território. Possivelmente a visibilidade e a notoriedade (por terem seus trabalhos onde outros poderão apreciar suas obras com calma e proximidade) para esses artistas se dê de maneira diferenciada, de maneira a preferir tais muros, os abandonados e localizados em áreas mais ermas e sombrias, fato que define também seu público, os impactados. Diferentemente de outros que fazem seus trabalhos em locais mais ativos, obras, estas, que conversam de outra maneira com a cidade.

Por outro lado, é possível notar que a distribuição de obras de personagens (em rosa) é bastante diferente. A presença de personagens, no geral, é mais difundida por toda a área de estudo e são vistas em maior quantidade em alguns pontos específicos. Algumas esquinas, becos e mesmo edifícios da região apresentam muito mais obras que algumas outras localidades e são exatamente nelas que encontramos mais personagens,



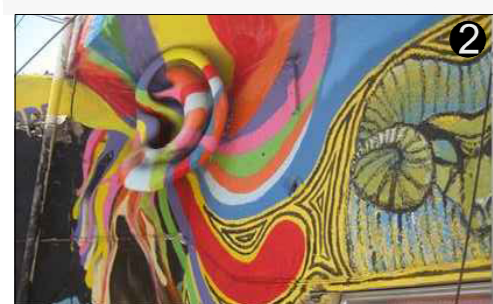
- ABSTRATO
- PERSONAGEM
- TAG
- TIPOGRÁFICO



ABSTRATO



PERSONAGEM



ABSTRATO



PERSONAGEM



PERSONAGEM



PERSONAGEM



TAG



TAG

TIPO DE GRAFFITI

FIGURA 68

muitas vezes de artistas consagrados nacionalmente. É o caso do Armazém Cultural das Artes (na R. Souza e Silva), da R. Pedro Ernesto (principalmente próximo à R. Sacadura Cabral), o topo do Morro da Providência (próximo à Capela das Almas) e as pilastras em frente à rodoviária.

Na figura 67 é possível observar a riqueza dos trabalhos no Armazém Cultural das Artes. Algumas dessas intervenções foram feitas em decorrência de alguns eventos, e mutirões de graffiti realizados pela região (como o Art Rua). Contudo nenhuma outra correlação foi feita quanto à sua distribuição na região como um todo.

No que diz respeito aos graffitis tipográficos (em verde) pouco pode ser concluído. Apesar de contarem com universo amostral interessante (84 imagens), normalmente se encontravam junto a outras artes, ou de maneira a complementá-las, de forma a tornar suas mensagens mais claras. De certa forma se encontraram distribuídas por toda a região estudada e raramente eram puramente tipográficas, podendo estar juntas a um personagem, um estêncil ou mesmo de um lambe-lambe. Nesse contexto vale ressaltar que a R. Sara no Morro do Pinto, por apresen-



tar diversos estêncis e mensagens políticas, também acabou por apresentar diversos graffitis tipográficos, tornando a região distinta, no tocante à arte de rua, em relação a todo seu entorno portuário. Na figura 69, é possível analisar um estêncil tipográfico no morro do pinto.

Em último lugar faz-se importante analisar a distribuição geral dos graffitis abstratos (em azul). Sua maior concentração se deu no bairro da Gamboa, indo das proximidades da Cidade do Samba até a Barão de Tefé. Em muitos casos apareceram sobrepostos ou mesmo junto a obras de personagens, servindo muitas vezes de complemento ou pano de fun-

Figura 69: Estêncil tipográfico no Morro do Pinto.

Fonte: Foto do autor.



Figura 70: Mural abstrato na Rua Pedro Ernesto.

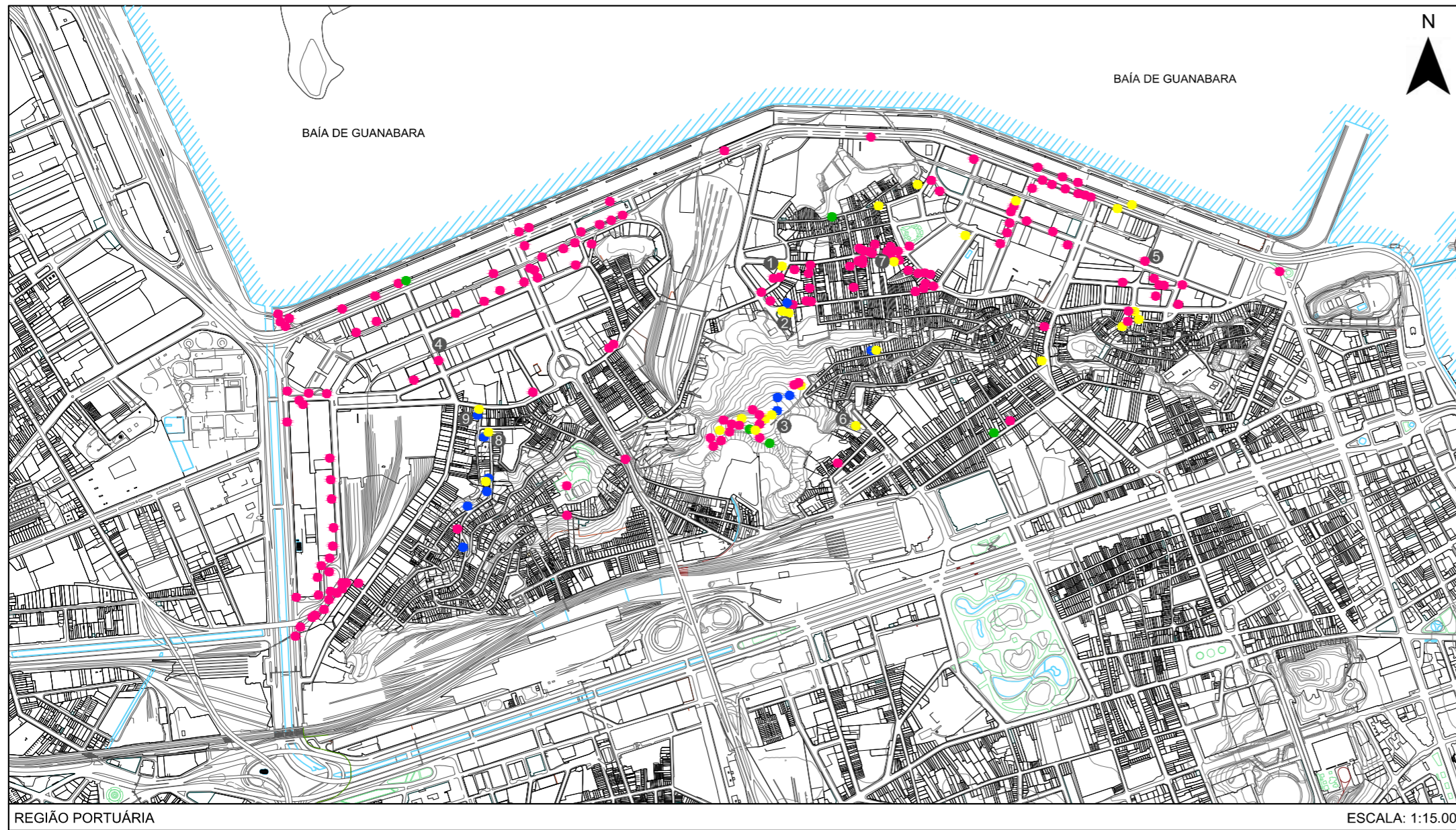
Fonte: Foto do autor.

do a trabalhos complexos, muitas vezes de grandes proporções. Grandes murais foram realizados pela região como um todo, contudo, a correlação direta de sua ocorrência com a de outras subcategorias, ou mesmo a ocorrência relativa ao contexto onde se encontram, não foi possível ou mesmo clara. Na figura 70 é possível observar um grande mural abstrato na R. Pedro Ernesto.

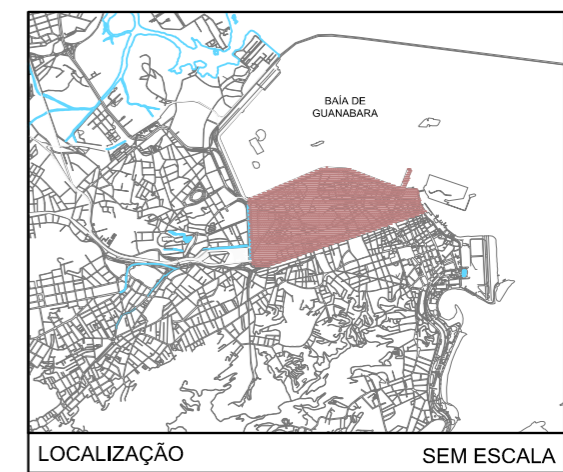
Mensagem

Por outro lado, ao se analisar a natureza das mensagens passadas por cada graffiti pode se observar interessante distribuição dos mesmos assim como de sua, por assim dizer, semântica. Sua distribuição geral pode ser observada no mapa presente na figura 71. Um dos fatos mais importantes para a condução do presente trabalho é o estudo dos graffitis políticos e o efetivo papel contestatório e de resistência deles. Estes, especialmente quando analisados frente aos graffitis feitos através de estêncis, se mostraram impactantes, contudo algumas ressalvas devem ser feitas.

Apesar de haverem graffitis em ambas subcategorias (estêncil e político) nes-



- ARTÍSTICO
- POÉTICO
- POLÍTICO
- HUMORÍSTICO



ARTÍSTICO



HUMORÍSTICO



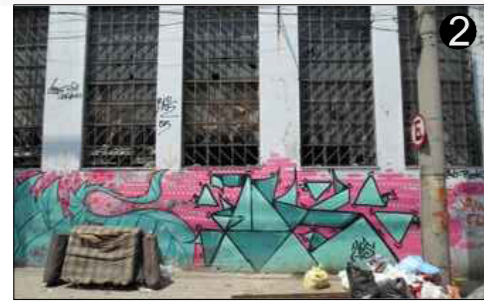
POLÍTICO



POLÍTICO



POÉTICO



ARTÍSTICO



HUMORÍSTICO



POÉTICO



POLÍTICO

TIPOLÓGIA DE MENSAGENS

FIGURA 71

sas áreas, isso não se configura como via de regra, especialmente nas proximidades da Cidade do Samba, onde todos os grafittis políticos foram feitos por um artista paulista (Mundano), em visita à cidade (uma de suas artes pode ser observada na figura 72). Acredita-se que ambas subcategorias se correlacionem dado ao fato de que estêncils são de rápida reprodutibilidade, fato importante quando se deseja expressar uma indignação ou manifestação política. Ademais, é importante citar a ocorrência das duas subcategorias em diversos trabalhos na Pedra do Sal, algo que pode ser entendido como repercussão e desdobramento artístico do próprio histórico de lutas e de resistência da localidade. Zumbi dos Palares, Martin Luther King e outros expressam suas palavras de ordem em muros da região ao passo que muitos rostos são cavados nas paredes da Providência enaltecendo os esquecidos. Inúmeros chamamentos a pensar e refletir sobre as ações ofensivas da prefeitura fazem lembrar momentos de resistência ainda mais dura do passado, contudo, certamente, essa não é a principal natureza dos grafitties da região portuária, e ao contrário do esperado, muitas vezes os mesmos sequer discutem as fortes transformações pelas quais a região como um todo vem passando

de forma tão intensa. Sua distribuição se localiza nos centros de maiores resistência do antigo porto carioca (Morro da Providência e Pedra do Sal) assim como no Morro do Pinto, onde sua ocorrência possivelmente esteja associada, principalmente, ao trabalho de artistas locais. Todavia, pouco se evidenciou além do frágil papel contestatório observado nos grafittis da região. A figura 73 apresenta um exemplo de estêncil político na Pedra do Sal.

Por outro lado, conforme discutido anteriormente, os grafittis de natureza artística se distribuíram por toda a região, atestando não apenas a grande aceitação dos mesmos, como a natureza muitas vezes estética do graffiti como uma forma de expressão artística. Mensagens humorísticas e poéticas foram exceção, sendo muito pouco observadas na região do antigo porto do Rio.

Dessa forma acredita-se ter abordado tanto qualitativa, quanto quantitativamente a cena de arte de rua na região portuária da cidade do Rio de Janeiro. Algumas relações bastante claras e fortes foram evidenciadas, fato que, somado às opiniões dos artistas entrevistados, mostram o desenvolvimento e amadurecimento de toda a arte urbana, especialmente se



Figura 72: Graffiti político de Mundano.

Fonte: Foto do autor.



Figura 73: Estêncil político na Pedra do Sal.

Fonte: Foto do autor.

confrontada com esse grande cenário de transformações na região, assim como de evolução do aparato legislativo acerca de manifestações da arte de rua.

Fica evidente, por exemplo, a forte ambiguidade pela qual o papel do graffiti se presta sendo, por um lado contestador em sua forma e político em sua manifestação podendo, contudo, ser entendido como um ferramental que muitas vezes, através da atuação do governo, se presta a efetivar e validar ações muitas vezes controversas da prefeitura. Na própria região do porto carioca fica evidente tal dicotomia onde, por uma lado a discussão política em prol dos removidos é pouco evidente nas artes espalhadas pela região e, por outro lado; se mostra como afirmador dos trabalhos conduzidos pela prefeitura. Assim, baseado em longa arguição sobre o assunto, é possível afirmar que na região do porto o graffiti se presta como uma prática de resistência muito mais através da sua simples existência e confecção, acompanhada de suas repercussões no público em geral, do que em suas discussões e aproximação, singela, junto aos mais diretamente atingidos.

A resistência, sempre presente na região, continua presente permeando o

cotidiano do cidadão, de maneira muitas vezes sutil em linguagem e impactante em volume. Os graffiti existentes evidenciam essa discussão, pela sua simples existência, e permitem uma leitura das diferentes realidades dentro do próprio porto, assim como das diferentes atuações de cada artista, os quais, de certa maneira, resistem a seu modo e fazem com que todos assim os sintam.



Foto do autor.

Conclusões

Todas as discussões levantadas ao longo do presente trabalho, seja pela evidenciação de problemas sociais urbanos existentes, ou mesmo pelo papel do graffiti na construção da identidade urbana contemporânea, merecem reflexão profunda e aqui se procurará evidenciar todas as conclusões levantadas, dado o cenário teórico e prático que foi construído.

Dessa forma é importante reafirmar o fato da OUCPM realmente se configurar como a consolidação e materialização de dois processos teórico-ideológicos que de certa forma se repercutem pelas administrações municipais mundo afora. Por um lado pela exceção, quanto forma de administração urbana em voga no Brasil, e por outro, nos investimentos públicos próximos aos interesses privados, e sua constante tentativa de atração, que vão ao encontro ao apregoado pelos que discutem o pensamento único e sua aceitação.

Ainda, a própria maneira como a gestão urbana vem sendo feita na região portuária do Rio de Janeiro, financiada pela

iniciativa privada e gerida por um consórcio, suscita questionamentos sobre a forma como os investimentos serão feitos e como o espaço público assim criado poderá, de fato, servir aos interesses sociais prementes existentes naquela região. Duas ferramentas ideológicas importantes utilizadas para subsidiar o consenso público sobre os projetos passam, conforme Jordi Borja e Manuel Castells (1997), pela criação do consenso de transformação inadiável frente a uma realidade indesejada (em prol do bem comum) e pela utilização do fomento e enriquecimento cultural da região como atrativo de interesse e de aceitação geral da população. Ambos casos podem ser observados na região portuária do Rio.

Por um lado a transformação necessária consensual acabou por fomentar a execução da OUCPM, a qual se utiliza do fomento cultural (não se discutindo aqui sua eficiência ou não) como ferramenta importante, haja vista os museus construídos na região (MAR e Museu do Amanhã), toda a transformação do Morro da Conceição e outras atividades como o Circuito da Herança Africana. Otilia Arantes (2002) cita, ainda, o fato de que a cultura, nesse caso, pode ser entendida como uma ferramenta não apenas de controle social, como também

de perpetuação dos interesses, culturais ou não, das classes dominantes, que consolidam (agora em áreas até então esquecidas da cidade) gostos e ditam os padrões aceitos de cultura, de consumo e comportamento.

Segundo toda essa lógica a sociedade está passando por discussões bastante intensas sobre uma transição, ou mesmo embate político-ideológico, que poderia se definir entre, uma cidade voltada à “*City*”, criada para o consumo e sob seus preceitos, e a “*Pólis*” que traria em seu âmago conceitos como o diálogo e a construção social do entender urbano e de sua gestão igualitária.

Contudo, segundo Canevacci (2008), o próprio aprofundamento do controle cultural e social, somado à consolidação das mídias sociais e à pervasividade geral da internet na vida cidadina, cria um novo agente urbano, uma nova forma de entender a cidade, um novo modelo de cidadão. A resistência sócio cultural, frente aos preceitos de consumo dominantes, passa a ser facilitada, ou mesmo exercida, e nesse processo a discussão e o fortalecimento de culturas e costumes periféricos passam a melhor se definir e se defender numa espécie de movimento de embate, formação e fortalecimento

identitário.

Nesse sentido é interessante e fundamental atentar-se ao papel do graffiti como forma de expressão pessoal e artística de primeira importância na construção de uma identidade, não apenas do artista para com seu entorno, como dos muros da cidade para com todos os habitantes da cidade. Sua extensa prática na região portuária gera indagações, mas principalmente uma certa identidade e afetação para com toda a região de estudo. É exatamente nesse processo de criar identidade e promover uma cultura de rua, e também de expressão pessoal (por que não anônima?) que o grafiteiro surge como um personagem de grande importância política e social na construção de uma cidade mais humana, de indagações mais presentes, discutindo, ao vivenciá-la, a real apropriação do espaço público.

Ao se analisar os graffiti, em suas diversas manifestações, na região portuária do Rio, em consonância com as novas políticas municipais de fomento a essa expressão artística, foi possível identificar algumas correlações e se compreender de maneira mais sólida o cenário atual. Conforme alguns artistas, e também levantamentos de campo, foi

possível perceber o papel ambíguo que a prática atual do graffiti vem exercendo na região portuária do Rio, fato que, possivelmente, pode se estender para a cena atual como um todo.

Ambíguo no sentido de possivelmente servir, conforme longamente debatido, por um lado como: indutor de aceitação das políticas urbanas atuais, através da promoção cultural e dos interesses das classes dominantes, que passam a ver o graffiti como interessante e rentável (haja vista a aceitação de artistas em galerias de arte), e por outro lado; promissor por permitir e facilitar a extensa prática do graffiti pela cidade, legalizando essa atividade em diversos pontos, promovendo grandes trabalhos coletivos e encontros em variados locais para se discutir e planejar os próximos passos da prática do graffiti na cidade.

Ambíguo, inclusive, pois ao fomentar o graffiti de maneira tão intensa pode influenciar no surgimento de novos grafiteiros, que poderiam optar por uma forma de manifestação mais vândala e contestatória do que o atualmente consagrado graffiti para se expressar de maneira mais autêntica e debatida. Ora, uma vez que a contestação, antes proibida através do graffiti, passa a ser regulada

e permitida, qual seria realmente o papel de embate e contestação que permanece na prática? Ainda, como proceder frente à pixação, especialmente quando ela é institucionalizada pela SMH, em seus processos de despejo? Questões como essa levam a indagações mais profundas sobre, até mesmo, a anuência do movimento com essas novas práticas municipais, e sua real relevância para com o amadurecimento do movimento.

Estendendo-se a discussão da arte urbana é possível ir mais longe e analisar a apropriação da pichação vândala por parte da Secretaria Municipal de Habitação e sua adoção indiscriminada como parte da política de moradia em época de preparação aos grandes eventos. Como observado em outras áreas, aqui, novamente, é possível notar a adoção de prática recriminada pela prefeitura, em prol das transformações necessárias. Não apenas a arte de rua passa a se reinventar, sendo ambígua em suas manifestações, como também a prefeitura subverte o sentido da pixação, e indiscriminadamente estigmatiza a cidade e seus moradores, de forma a evidenciar, sem prévio aviso, quem prevalece.

O longo estudo realizado das artes existentes na região evidenciou a pratica-

mente inexistente discussão política direta nas artes levantadas. Palavras de ordem e mensagens claras eram exceção, fato que, somado às entrevistas realizadas, conduziu o entender do papel político do graffiti para além dos muros e além das próprias mensagens (por mais que fundamentais). O entender do papel de resistência e político do graffiti, assim como do próprio artista por trás dos muros e da tinta, está fortemente atrelado ao ato de pintar e de, assim, contestar todo o posto, de se expressar e de, através do próprio desenho, se apropriar da cidade como parte material da sua construção como pessoa, artista e cidadão, efetivamente atrelado à construção e discussão da cidade.

Enquanto forma de expressão é possível evidenciar a vasta riqueza da prática, que mostra-se extremamente plural quanto às técnicas aplicadas, suportes utilizados, estilos trabalhados e mensagens proferidas. Ainda, foi possível analisar e entender sua clara distinção geográfica e, por que não, especialização espacial, como visto com a concentração de tags próximo à rodoviária e de estênceis pelo Morro do Pinto. Sua riqueza é clara, e a pluralidade observada nos traços pelos muros denota e própria pluralidade de entendimentos sobre a cidade, e ao

as estudarmos, aprofunda, ampliando, o próprio entender urbano de cada cidadão. Todavia, se evidencia que o papel do graffiteiro, enquanto questionador e incitador político, se faz muito mais claro, como demonstrado na região portuária, através do ato de transformar a paisagem urbana, do que nas mensagens diretas de cada trabalho. Consolidando, assim, o graffiteiro como importante meio da discussão e da apropriação urbana, não sendo, necessariamente, através de suas mensagens. Fato que levanta questionamentos, mesmo, sobre o papel questionador dele, assim como o possível efeito deletério das políticas públicas para o graffiti, uma vez que acreditava-se comprová-lo como contestatório em sua imagem, para além da essência.

A aceitação do graffiti, nos seus diversos circuitos e facetas, vem denotando um papel muito interessante e que requererá discussão futura de seu papel, enquanto contestador, periférico, escuso ou aclamado, de vanguarda e valorizado. Sua ambiguidade política e cultural passa por importante momento de amadurecimento e discussão, fato promissor que, certamente, servirá para o devido entendimento do compromisso social da arte urbana frente à apropriação política da cidade. Todas essas características

permitem que se discuta sua realidade de maneira diferenciada, evidenciando sua riqueza semântica, simbólica, social e artística.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, G. Theodor W. Adorno: sociologia. São Paulo: Atica, 1986.

AGAMBEN, Giorgio. Estado de exceção. São Paulo : Boitempo, 2004

ARANTES, Otília. “Uma estratégia fatal”. In: ARANTES, Otília B., MARICATO, Ermínia e VAINER, Carlos. A cidade do pensamento único : desmanchando consensos. 3.ed. Petrópolis: Ed. Vozes, Coleção Zero à Esquerda, 2002.

ARANTES, Otília B., MARICATO, Ermínia e VAINER, Carlos. A cidade do pensamento único : desmanchando consensos. 3.ed. Petrópolis: Ed. Vozes, Coleção Zero à Esquerda, 2002.

ASCHER, François. “Projeto público e realizações privadas: o planejamento das cidades refloresce”, Cadernos IPPUR, ano VIII, n. 1, abr. 1994, p. 83-96.

BACELLAR, Isabela. Diálogo entre urbanismo e direito: projeto urbano e possibilidades para a eficácia social da norma na Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha. 2012. 177 f. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012.

BASTOS, Pablo. Ecos de espelhos - Movimento Hip Hop no ABC Paulista: sociabilidade, intervenções, identificações e mediações sociais, culturais, raciais, comunicacionais e políticas., 2008. Dissertação de Mestrado, São Paulo: USP.

BEHRENDT, Stephen; RICHARDSON, David e ELTIS, DAVID. Records for 27,233 voyages that set out to obtain slaves for the Americas. W. E. B. Du Bois Institute for African and African-American Research, Harvard University. The Encyclopedia of the African and African American Experience. New York: Basic Civitas Books, 1999.

BENEDIKT, Allen. Brazil. 12 Oz Prophet, Nova Iorque, 6a ed, 1998.

BISSOLI, DANIELA COUTINHO. Graffiti: paisagem urbana marginal - A inserção do graffiti na paisagem urbana de Vitória (ES), ago. 2011. Dissertação de Mestrado, Vitória: UFES.

BOUINOT, Jean & BERMILS, Bernard. La gestion stratégique des villes. Entre compétition et coopération. Paris, Armand Colin Editeur. 1995.

BORJA, Jordi (ed.).Barcelona. Un modelo de transformación urbana. Quito, Programa de Gestión Urbana/Oficina Regional para América Latina y Caribe, 1995.

_____, Jordi & CASTELLS, Manuel. Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información. Madrid, United Nations for Human Settlements/Taurus/ Pensamiento, 1997. Apud: VAINER, C. "Pátria, empresa e mercadoria: Notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico". ARANTES, Otilia B., MARICATO, Ermínia e VAINER, Carlos. A cidade do pensamento único : desmanchando consensos. 3.ed. Petrópolis: Ed. Vozes, Coleção Zero à Esquerda, 2002.

_____, Jordi & FORN, Manuel de. "Políticas da Europa e dos Estados para as cidades", Espaço e Debates, ano XVI, n. 39, 1996. Apud: VAINER, C. "Pátria, empresa e mercadoria: Notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico". ARANTES, Otilia B., MARICATO, Ermínia e VAINER, Carlos. A cidade do pensamento único : desmanchando consensos. 3.ed. Petrópolis: Ed. Vozes, Coleção Zero à Esquerda, 2002.

BRASIL. Decreto - Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Regulamenta o Código Penal Brasileiro.

BRASIL. Lei Federal no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências.

BRASIL. Lei Federal nº 12.408, de 25 de maio de 2011. Altera o art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos.

BUSTAMANTE, Luisa . Incêndio no Gran Circo em Niterói completa 50 anos: Relembre. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 dez. 2011. Disponível em: < <http://www.jb.com.br/rio/noticias/2011/12/17/incendio-no-gran-circo-em-niteroi-completa-50-anos-relembre/>>. Acessado em: Dezembro 2014.

CANEVACCI, Massimo. Entrevista com o pensador Massimo Canevacci. 11 abr. 2008 Entrevista concedida a Julia Lima. Disponível em: < <http://www.overmundo.com.br/overblog/entrevista-com-pensador-massimo-canevacci> >. Acessado em : Dezembro 2014.

CARDOSO, Elizabeth Dezouart et alii. História dos bairros : Saúde, Gamboa e Santo Cristo. Rio de Janeiro : João Fortes Engenharia e Editora Index, 1987.

CAVALCANTI, Emanuel Ramos. Sobre as Operações Urbanas Consorciadas em Fortaleza (CE). In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, 3., 2014, São Paulo.

CIDADE CINZA. Direção de Guilherme Valiengo e Marcelo Mesquita. São Paulo: Produção independente, 2013. (80 min): NTSC, son, color. Português.

CDURP. Relatório Trimestral de Atividades : Período Julho – Setembro / 2011. Disponível em: < http://portomaravilha.com.br/conteudo/relTrimestrais/relatorio3__2011.pdf >. Acesso em 11 ago 2013. 2013

DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano. São Paulo, Ed. Vozes, 1998.

DREYFUSS, Laurence & MARCHAND, Alain. “Gouvernement local et légitimation : vers des republics urbaines?”, Futur Antérieur, n.29, Paris, Harmatton, 1995/3, p.

71-102.

HOWARD, John. Entrevista com John Howard. Direção: Julia Tami. São Paulo: 2010. 4'27. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rIMvyMvi03U>>. Acesso em novembro de 2014

FRANCO, Sérgio Miguel. Iconografias da metrópole: grafiteiros e pichadores representando o contemporâneo. 2009. 175 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

NOBRE, Eduardo A. C.. “Políticas Urbanas para o Centro de São Paulo: renovação ou reabilitação? Avaliação das propostas da Prefeitura do Município de São Paulo de 1970 a 2004”. Pós. Revista do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU/USP, v. 25, p. 214-231, 2009.

FEATHERSTONE, Mike. O desmanche da cultura: globalização, pós modernismo e identidade. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FERREIRA, João Whitaker. Resenha do livro “A cidade do pensamento único: desmanchando consenso”, de Otilia Arantes, Carlos Vainer e Ermínia Maricato. Correio da Cidadania, no. 217. 28/10 a 4/11 de 2000

FORN Y FOXÀ, Manuel de. Barcelona: estrategias de transformación urbana y económica. S.I, mimeo., 1993.

GIDDENS, Anthony. As consequências da modernidade. Tradução de Raul Fiker. São. Paulo: Unesp, 1991.

GIOVANNETTI NETO, Bruno Pedro. Graffiti: do subversivo ao consagrado. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismos da Universidade de São Paulo. São Paulo : FAUUSP, 2011.

GITAHY, Celso. O que é graffiti. São Paulo : Brasiliense, 2012.

Iglecias, Wagner IMPACTOS DA MUNDIALIZAÇÃO SOBRE UMA METRÓPOLE PERIFÉRICA Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 17, núm. 50, outubro, 2002 Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais São Paulo, Brasil

JANOT, Luiz Fernando. Seriedade e transparência. O Globo, Rio de Janeiro, 17 jan. 2015.

KNAUSS, Paulo. "Grafite Urbano Contemporâneo". In: TORRES, Sonia. "Raízes e Rumos. Perspectivas interdisciplinares em estudos americanos". Rio de Janeiro: Editora Sete Letras, 2001.

LARA, Arthur. Grafite: arte urbana em movimento. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA/USP, 1996.

LAMARÃO, Sérgio T. De N. Dos trapiches ao Porto. Tese M. Sc. PUR/UFRJ, 1984.

LEAL, Ana Lucia Peres. Um olhar sobre a cena do graffiti no Rio de Janeiro. 2009. 152 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Centro de Estudos Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

LOBO, Maria da Silveira. Guia do cidadão do Porto do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2010.

MANCO, Tristan; ART, Lost; NEELSON, Caleb. Graffiti Brasil. Londres: Thames & Hudson, 2005.

MARICATO, Ermínia e Ferreira, João. Operação urbana consorciada: diversificação urbanística participativa ou aprofundamento da desigualdade?. In: Osório, L. (org.) Estatuto da cidade e reforma urbana : novas perspectivas para as cidades brasileiras. Porto Alegre : Sérgio Antônio Fabris, p. 215-250, 2002.

MINTZBERG, Henry. The rise and fall of strategic planning. Reconceiving roles for planning, plans, planners. Nova York | Toronto, The Free Press / Maxwell Macmillan Canada, 1994.

MONACHESI, Juliana. A explosão do a(r)tivismo. Folha de S. Paulo, Mais!, p. 4-9, 06 de abril de 2003.

MONTI, Renata. Roteiro do graffiti. O Globo, caderno RioShow, Rio de Janeiro, 28 de março de 2014.

PINHEIRO, RABHA. Porto do Rio de Janeiro: construindo a modernidade. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2004.

PIXO. Direção João Wainer e Roberto T. Oliveira. Fotografia: João Wainer. São Paulo : 2010. 61 min, som, color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JjS-0653Gsn8>>. Acesso em: 8 mai. 2014.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Memória da Destruição: Rio - Uma história que se perdeu (1889 - 1965), 2002.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Armazém de dados. Disponível em: <<http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/>> Acesso em: 20 jan. 2015.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO - SMU/ IPP. Aproveitamento imobiliário da região do Porto do Rio. In: Coleção Estudos Cariocas, 20030102, janeiro, 2003. Disponível em: <<http://portalgeo.rio.rj.gov.br/estudoscariocas/download/>> Acesso em: 20 jan. 2015.

_____. Recuperação e revitalização da Região Portuária. In: Coleção Estudos Cariocas, no. 20030401, abril, 2003a. Disponível em: <<http://portalgeo.rio.rj.gov.br/estudoscariocas/download/>> Acesso em: 20 jan. 2015.

RAMONET, I. Pouvoirs fin de siècle. In Le Monde Diplomatique, maio, 1995. Disponí-

vel em < <http://www.monde-diplomatique.fr/1995/05/RAMONET/1482> >. Acesso em 1 jun 2013.

RAMOS, Manuel João. Histórias Etíopes: diário de viagem. Lisboa : Assírio & Alvim. 2000.

RIO, João do. A alma encantadora das ruas. São Paulo : Companhia das Letras, 2008.

RIO DE JANEIRO. Decreto municipal 38.307 de 18 de fevereiro de 2014. Dispõe sobre a limpeza e a manutenção dos bens públicos da Cidade do Rio de Janeiro e a relação entre Órgãos e Entidades Municipais e as atividades de GRAFFITI, STREET ART, com respectivas ocupações urbanas.

ROTA-ROSSI, Beatriz. Alex Vallauri: da gravura ao graffiti. 1a ed. São Paulo: Editora Olhares. 2013.

SANDRONI, Paulo (2001). Plusvalías urbanas em Brasil: creación, recuperación y apropiación en la ciudad de Sao Paulo. In: SMOLKA, Martim e FURTADO, Fernanda (ed.). Recuperación de Plusvalías en América Latina. Alternativas para el desarrollo urbano. Lincoln Institute of Land Policy. Santiago, Chile: Eurolibros. pp. 37- 70

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Rosana Aparecida Martins 2002: Reflexão crítica sobre os processos de sociabilidade entre o público juvenil na cidade de São Paulo na identificação com a musicalidade do Rap Nacional. Mestrado – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SÃO PAULO. Lei municipal número 11.090 de 16 de setembro de 1991.

SÃO PAULO URBANISMO. Operação urbana consorciada faria lima : resumo da mo-

vimentação até 31/05/2013. Disponível em: < http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/desenvolvimento_urbano/sp_urbanismo/arquivos/oufl/ouc_faria_lima_resumo_financeiro_19_06_2013.pdf>. Acesso em 11 ago 2013. 2013a.

_____. Operação urbana consorciada água espraída : resumo da movimentação até 31/05/2013. Disponível em: < http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/desenvolvimento_urbano/sp_urbanismo/arquivos/oua_e/ouc_agua_espraída_resumo_financeiro_19_06_2013.pdf>. Acesso em 11 ago 2013. 2013b.

SCHLECHT, Neil E.. Resistance and appropriation in Brazil: how the media and “official culture” institutionalized Paulo’s grafite. São Paulo: Annablume. 1994.

SOUZA, David da Costa Aguiar. “Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento.” Dissertação de mestrado em sociologia e antropologia – UFRJ. 2007.

THOMPSON, Margo. American graffiti. Nova Iorque: Parkstone International, 2009.

THORSPECKEN, Thomas. Guia completo de desenho urbano. São Paulo : Gustavo Gili, 2014.

TOLEDO, M. Participação de instituições locais em projetos de revitalização urbana: o caso do projeto porto maravilha na cidade do rio de janeiro. 2012. 114 f. Dissertação (mestrado) - Escola brasileira de administração pública e de empresas, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. 2012.

TRAQUINO, Marta. A construção do lugar pela arte contemporânea. Edições Ribeirão : Humus. 2010

TROPICÁLIA. Direção: Marcelo Machado. Imagem Filmes, 2012. 1 DVD (72 min), NTSC, color.

VAINER, Carlos. Cidade de Exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro. In: XIV Encontro Nacional da ANPUR 2011, Rio de Janeiro. Anais do Encontro Nacional da

ANPUR, Rio de Janeiro: 2011.

VAINER, C. “Pátria, empresa e mercadoria: Notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico”. In: ARANTES, Otilia B., MARICATO, Ermínia e VAINER, Carlos. A cidade do pensamento único : desmanchando consensos. 3.ed. Petrópolis: Ed. Vozes, Coleção Zero à Esquerda, 2002.

WALTERS, Nathan. Fleshbeck Crew, Rio’s Graffiti Originators. The Rio Times. Rio de Janeiro, 5 jun. 2012. Disponível em: < <http://riotimesonline.com/brazil-news/rio-entertainment/fleshbeck-crew-rios-graffiti-originators/>>. Acesso em: Dezembro 2014.

WILDERODE, Daniel Julien Van. “Operações interligadas: engessando a perna de pau” in ROLNIK, Raquel e CYMBALISTA, Renato. Instrumentos urbanísticos contra a exclusão social. Pólis no 29. São Paulo: Instituto Pólis, 1997.

ANEXO I

Entrevista com André Anastácio – Dia 12 de fevereiro de 2015

Artur Monteiro(AM): Bom, estou aqui dia 12 de fevereiro com André Anastácio e vamos fazer a primeira entrevista dessa série relativa à dissertação, e é isso... eu queria só apresentar, a gente já conversou um pouco sobre a minha dissertação só para relembrar uns tópicos. Eu estou trabalhando a zona portuária devido a todas essas transformações urbanas que estão acontecendo aqui, não só as obras em si, como também o porto maravilha como uma grande obra específica para essa região e como a arte urbana vem se manifestando não só aqui como também no Rio de Janeiro como um todo devido aos Jogos Olímpicos e essas coisas. Eu queria conversar com você por vários motivos, não só por você ser um artista de rua, como alguém que discute a arte urbana e como ela pode trazer alterações para as pessoas em suas vidas e tudo mais. Como também por ser um morador da região portuária e por estar vivendo isso de uma maneira muito intensa e sem duvida nenhuma sua contribuição pode ajudar de uma maneira bastante forte. Então queria pedir André que você começasse falando da sua relação com a arte. Você é de Minas, então porque você veio para o Rio, como você começou a trabalhar com arte e por aí a gente vai.

André Anastácio (AA): Eu cheguei no Rio faz oito anos, vim aqui para poder fazer faculdade, trabalhar, na época faculdade de comunicação. E aí realmente procurando métodos maneiras para poder me expressar e na época achava comunicação, no caso, a comunicação midiática tradicional como uma forma de me expressar. Com o tempo fui descobrindo que aquela não era a tecnologia específica que eu queria usar.

AM: Midiática você diz o que?

AA: É TV, radiodifusão...

AM: Isso dentro da faculdade de artes?

AA: Isso na comunicação, eu cheguei aqui para fazer comunicação. E foi lá que eu no meio da comunicação, que eu percebi que essa arte midiática que é de radiodifusão não era o meio, a ferramenta com a qual eu gostaria de usar para poder me expressar. E aí eu encontrei a arte como uma maneira alternativa e sempre fui levando ela em um caráter de expressão alternativa, experimental e enfim... Um modulo ali em que, um meio em que, eu poderia ter um pouco mais de liberdade de ação, criação, pensamento. Eu vi arte como essa possibilidade realmente, como uma ferramenta que... ela era mais versátil.

AM: De comunicação e de embate você diz, ou não? Ou de expressão sua mesmo?

AA: É de expressão, de expressão mesmo. Porque até a comunicação em si foi uma forma de buscar uma tecnologia de expressão mesmo saca?! Mas eu fui pelo óbvio (risos).

AM: Sim.

AA: A principio, quando eu fui procurar uma universidade saca?! O que já é uma opção meio óbvia, sacou?! Dentro da faixa etária e de uma classe média baixa, sacou?! Eu fui pelo óbvio, ah, vou fazer comunicação como forma de expressão, mas a vontade era de se expressar. Aqui que eu descobri as artes plásticas e no meio tempo em que fui descobrindo as artes plásticas eu percebi que eu me interessava mais naquela maneira de se expressar do que na maneira específica da comunicação, apesar de que as artes plásticas é(sic) pura comunicação. Não! Existe comunicação nas artes plásticas, né? Na verdade não é uma que está contida na outra.

AM: Claro!

AA: Então existe comunicação nas artes plásticas. Então comecei a usar aquele mecanismo ali. E comecei pintando a óleo e acrílico e na medida do tempo fui... como eu encontrei nas artes plásticas uma maneira versátil de me expressar, fui vendo várias outras técnicas e métodos que poderiam encontrar (sic) para me expressar dentro desse meio.

AM: Eu tenho uma pergunta. Você mudou então de uma arte mais midiática para uma arte mais plástica no sentido de desenho acrílico, isso em tela no começo, ou não? Eu estou errado.

AA: É... no começo foi meio... montei uma oficina no fundo do quintal, não... No fundo... em um quartinho que tinha no apartamento que eu alugava em Vila Isabel. Sacar? Então de repente eu e um amigo, que era produtor musical resolvemos (sic) alugar esse quartinho ali. Na casa onde a gente morava e naquele quartinho a gente começou a produzir diversas coisas, música, é... mobiliário em bambu, coisas em bambu e eu pintava. Ele tinha uma afinidade muito grande com a música e eu tinha uma afinidade muito grande com as artes plásticas, mas a gente se cruzava em tudo. E aí a gente alugou aquele espaço para produção, então foi a partir daquele momento que eu resolvi fazer artes plásticas, mas assim, usando vários mecanismos. A principio foi a pintura que mais me motivou.

AM: Eu gostei de uma expressão que você falou: Que no caminho tradicional de faculdade, televisão e artes midiáticas, é um caminho óbvio. Você não gostava desse caminho óbvio? Foi isso que te levou a fazer o trabalho, mais na rua. Na verdade você ainda não falou de trabalhos na rua. Assim eu queria saber se essa não-obviedade do trabalho na rua, é um chamariz, foi um chamariz para você, ou não. Porque isso me aparentou no que você disse (sic) de ser óbvio ou não. E se ser óbvio ou não foi alguma que coisa te levou a mudar de área e te levou a fazer desenhos na rua.

AA: Eu não tenho uma.. Considerando que arte urbana já tem, assim, uma história de algumas décadas, eu sou assim... Novo nessa área, tem assim... 5 anos que eu faço arte urbana. Então, com

uma periodicidade assim, relativamente considerável. Então, quando eu comecei a fazer arte na rua já não era tão óbvio.

AM: Sim.

AA: Já não era tão óbvio fazer arte na rua. O que eu procurei dentro dessa talvez, até obviedade de fazer arte na rua no período em que eu comecei foi usar técnicas que talvez não usavam quando eu comecei a produzir ali na rua. Eu comecei a pensar como diversificar dentro desse cenário, mas não como uma necessidade de fazer algo diferente. Assim, “quero fazer algo diferente”. Mas, eu fui buscando uma linguagem, e a linguagem que eu me adaptei foi essa. Foi uma linguagem que não era natural dentro da rua, mas o meu motivo para ir para rua foi escala. Eu fazia quadro 2 metros, no máximo dentro de casa, por 1,5 m e de repente eu tive a possibilidade de pegar um muro assim de 6m por 3m. Sabe?! Sabe?... Entendeu? Aí foi escala, projeção do trabalho, porque o mercado da arte, o circuito das galerias é um circuito estrito e restrito e fechado em que um público muito específico tem acesso àquele tipo de produção. E na rua, é da rua. Tá ali para quem passar, para o transeunte. Então é mais diverso, é mais plural com a transmissão ali do recado é mais múltipla. Sabe? As respostas são ainda mais... Você coloca seu trabalho para diálogo, entendeu porque a galeria é meio que um espaço intocado e que a coisa você... você expõe um trabalho para contemplação, e na rua você abre para um diálogo, sabe? Então um cara pode vir e passar por cima do seu trabalho, dialogar com seu trabalho, falar alguma coisa, enfim... Foi por esses motivos que eu acabei indo para a rua. Existe hoje assim, talvez até uma obviedade intrínseca de uma pessoa que quer se expressar nas artes plásticas.. que é ir para a rua. E fazer um trabalho assim no muro.

AM: Sim, porque é uma forma de se expressar até aceita hoje, mais aceita.

AA: Sim, mais aceita hoje.

AM: Ai eu queria fazer... Desculpa te cortar, mas voltando não só para o óbvio mas também para a discussão de galerias e tudo mais. Você disse que você tem uma técnica diferenciada, porque você também diz que o graffiti, na época em que você começou a fazer. Não só graffiti, digo arte urbana, já era uma forma de expressão um pouco óbvia. Já tem gente fazendo isso no Brasil há pelo menos 3 décadas, 4 décadas. Qual é seu diferencial de técnica, e se você acha que a divulgação, claro que dependendo do número de trabalhos que você faz na rua, é mais efetiva a conversa com a população? Não estou dizendo divulgação no sentido de marketing do seu trabalho e de venda, mas em ser conhecido. Então são essas minhas duas perguntas: Qual é sua técnica diferencial não óbvia que você usava? E a divulgação do seu trabalho, como ela é feita, estendendo a pergunta para a regionalização do seu trabalho. Onde você faz seu trabalho?.

AA: Engraçado que, para tentar... nem para tentar, porque a princípio eu comecei fazendo lambe, estêncil, graffiti tradicional com spray, pincel, rolinho até chegar nesse ponto. Então, não que eu buscase fazer algo diferente, mas as coisas vão se apresentando, assim, na medida do fazer mesmo artístico. As (sic) materiais técnicas vão se apresentando e você vai construindo alguma coisa que você as vezes nem sabe o que, mas na medida do tempo dessa construção você vai entendendo (sic). Através do processo mesmo. Então, eu cheguei num momento em que eu já tinha experimen-

tado algumas possibilidades li, que já estavam escritas dentro do cenário urbano, assim dentro da... dessa arte urbana que ainda está sendo construída e tudo mais. E que poxa (sic), a possibilidade do spray industrial trouxe uma técnica específica. A possibilidade do estêncil trouxe uma técnica específica e a medida dessas... do surgimento dessas técnicas foi se construindo esse cenário eu talvez... nem resgatei, mais usei me apropriei de uma técnica secular, que é usada em... no meio urbano para botar ela com uma roupagem contemporânea no meio urbano contemporâneo, que...

AM: Qual técnica é essa?

AA: Que é a de ornatos de patrimônio usadas em fachadas de prédios coloniais e etc. Porque eu trabalhei de restaurador por um tempo, com patrimônio histórico. E nessa de aprender a técnica de fazer ornatos e trabalhar em ornatos, em fachadas de prédios eu comecei... eu resgatei essa técnica para poder usar em elementos de sei lá... de... que está (sic) no imaginário contemporâneo. Que tá no imaginário atual, assim sabe. Antigamente eram flores de café e tulipas e coisas do tipo e sei lá, cabeças de leões e coisas do tipo. Eu peguei essa técnica de pegar essas coisas numa fachada de um prédio, para colocar um teclado de um computador um cooler de computador, uma máscara africana com... remodelada, ou coisas do tipo.

AM: Sim, e... eu gosto muito do seu trabalho, na verdade. Já vi em vários lugares até mesmo onde eu moro, Santa Teresa, tem vários de seus trabalhos e eu queria entender, queria que você me contasse qual sua percepção de entendimento das pessoas,.. de conversa que elas tenham com isso. Se você acredita que tenha conversa, se você não se preocupa que exista conversa, ou se isso está no âmago do seu trabalho

AA: Eu acho que tem. Botou (sic) na rua é difícil não ter um diálogo ali, porque alguém vai passar, e durante algum momento vai ser atingida por aquilo, assim sabe? E nem que seja por um... seja só um... não seja tão expressivo.. não seja tão potente... não, acho que potente é. Talvez a palavra não seja essa. Mesmo que não atinja um número muito grande de pessoas, aquela pessoa que foi atingida por aquele trabalho ela vai ter algum tipo de transformação ali... que não aquele tipo de "ah transformação assim"... tão radical no âmago ali, no que é a pessoa ali. Mas vai ter algum tipo de transformação, de construção de pensamento, ou se não de simplesmente... a pessoa vai ser atingida por aquilo. Quem passar e olhar vai ser atingido por aquilo ali de alguma forma. Mas tem sim diálogos, tem pessoas que tiram o trabalho e levam para casa e acham que aquele trabalho ali que é de âmbito público pode ser colocado no,... na sua casa.

AM: E pode.

AA: E pode, e tá ali. Tá ali. E tem um cara que eu coloquei umas máscaras africanas e ele escreveu do lado: Cadê a ossada do Amarildo. Entendeu? Então a pessoa vai significando aquilo ali, resignificando (sic) da maneira dela. Sabe? Porque no final das contas são signos, são só símbolos ali que eu boto ali com uma terceira dimensão ali, sabe? E que ela vai, à medida que ela for atingida por aquilo, ela faz... sei lá a ideia dela do que foi executado ali, constrói ali dentro do imaginário dela, e ali ela dialoga ou não dialoga, ou pensa em casa, ou conversa ou fala, ou rabisca na hora alguma coisa, outra, arranca da parede e leva para casa. Mas eu acho que diálogo existe, e existiram alguns.

Tem alguns que eu gosto mais, gosto menos. Sabe? Mesmo porque é como numa conversa de bar, tem coisa que você vai falando ali, vai debatendo e vão ter opiniões que você vai gostar, tem outras que você não vai gostar. E a rua é muito isso.

AM: Eu queria puxar a conversa um pouco para um canto que é... tudo bem. Pelo o que eu entendi do que você falou até agora eu acredito que você, fazendo seus trabalhos na rua, não só os desenhos como também as máscaras, você acaba se apropriando daquele lugar. Porque você vai lá, faz um desenho seu, então, por mais que você não assine e tudo mais você sabe que aquele espaço é seu e quem conhece o trabalho vai te identificar, por mais que não te conheça, vai identificar o seu trabalho em algumas localidades. Você acha que esse trabalho, de apropriação sua do espaço público, fazendo uma afirmativa verdadeira, que você realmente se apropria do espaço público, torna a apropriação do espaço público, por outras pessoas alheias à arte verdadeira? Eu quero dizer, você se apropriando do espaço público, você fazendo graffiti, você fazendo seu trabalho, facilita a apropriação do espaço público por outras pessoas? Eu digo, cria uma identidade para as outras pessoas? Você acha que isso é uma afirmativa verdadeira, no sentido de, a transformação da cidade, e no seu caso até física, por que você coloca máscaras, né (sic).. até 3D, influencia na vida das pessoas diretamente? Claro, tem o diálogo, mas em que sentido?

AA: Olha, teve uma vez que eu tava (sic) colocando umas máscaras lá em Cuzco (Peru) e eram umas máscaras pré-colombianas, aí coloquei umas máscaras pré-colombianas. Aí na época eu tava (sic) lendo umas... um livro meio traduzido ali, que eram umas poesias em quéchua e tinha tradução em espanhol e tal e aí eu vi uma frase em quechua e repliquei algumas palavras dessa poesia ali, dessa frase que eu vi especificamente. Eu lembro do "Ch'iñi" que era como silêncio, e reproduzi algumas dessas palavras e alguns desses grafismos em um muro, com a estética que remetia a essa estrutura de construção pictórica pré-colombiana mas que também tinha ali minha identidade, meus propósitos e alguns daqueles sinais que eu coloquei ali nos grafismos eram idealizados de uma maneira específica. Nessa, várias pessoas passaram e fizeram uma saudação que eu não fazia a mínima ideia do que era, eu como estrangeiro que era, sabe? E também como operador de fragmentos de uma cultura em que eu não tô imerso, sabe? Eu vi ali pessoas fazendo uma saudação que eu não conhecia e achei assim, interessantíssimo e percebi que sim, poderia afetar... e aí que eu tive a sensação talvez mais direta, quando eu tava (sic) executando esse trabalho que produzia afetação, mobilizava afeto. A coisa mobilizava afeto de alguma maneira, sabe? Pode se gostar ou não gostar, pode ser diversas coisas, mas a pessoa não passava inerte ali, a pessoa tinha algum tipo ali de resposta, mesmo que seja estranhamento. Mesmo que seja é.... não sei. Mas para mim teve um certo tipo de afetação. Agora se é sempre, se é... Eu não acompanho, boto ali, deixo ali, larguei ali, ficou ali, sabe? Então nesse momento e em alguns momentos que eu tô fazendo trabalho e passam as pessoas e eu percebo que tem algum tipo de afetação ali eu percebi que a coisa não passa ali em branco, ela tá (sic) ali e quem passa... tem algumas pessoas que passam por ela... porque é fo##. Em algumas cidades grandes em que o ritmo dela é acelerado muitas coisas passam despercebidas, muitas coisas passam despercebidas. Mas tá ali, tá ali para o olhar. A partir do momento em que aquele objeto atraiu o olhar de alguém, sabe? Talvez, aquele dilatar de pupila vai dizer alguma coisa para aquela pessoa.

AM: Agora puxando a conversa para um outro lado, eu acho isso uma das coisas mais interessantes do graffiti, porque eu acho que é a manifestação que é mais volumosa dentro da cidade, e te

enquadrando dentro disso também, enquanto um artista de rua. Como você vê isso tudo bem, as pessoas se identificam ou não, se manifestam ou não, criam uma animosidade, mas como você vê isso pelo lado do governo. Assim, eu acho que no geral as pessoas podem gostar e preferem ver uma parede pintada do que uma parede cinza, ou uma parede com chapisco, mas isso é verdadeiro para o governo hoje no Rio.

Agora tornando a conversa mais material.

AA: Sim. Eu acho que não é um gostar o governo não trata nem do... é claro que o ideal seria que o governo realmente se importasse com a opinião pública, né (sic). Que ele chegasse ali e se interessasse porque determinada “tribo” gosta daquilo, ou se tem uma quantidade de pessoas que acha que a cidade fica mais interessante assim, mais viva assim, mas muitas vezes não é disso que poder público tá interessado. Muitas vezes ele está interessado muitas vezes pelo que.. pelos mesmos elementos que o poder econômico está interessado. E de repente o graffiti, ele despontou como uma linguagem artísticas desse século. Sabe? É como se fosse, um modernismo de tal época. É como se fosse o impressionismo de tal época. A principio foi rechaçado socialmente, quem tava (sic) no muro era preso fu####, linchado e sabe, xingado sacou (sic)? E agora rolou (sic) uma aceitação, e essa aceitação do poder econômico também gera interesse da aceitação do poder público. De alguma maneira, porque por exemplo o Banksy, tem visitas guiadas em Londres. Criadas pelo próprio governo, e também por empresas particulares. Então sabe? É isso. Por exemplo aqui no Rio de Janeiro, que tem uma preocupação muito grande com o turismo, que se eu não me engano é a segunda economia, a segunda construção da cidade depois do petróleo, é o turismo, saca (sic)? Ter murais urbanos gigantescos, artísticos, atraí turistas.

AM: Então. Você acha que isso na própria natureza do graffiti, de pessoas que de forma muito natural vão à rua, dentro de um movimento político histórico vão à rua. Você acha que esse incentivo turístico, a prefeitura aqui no Rio tá (sic) sabendo que é um incentivo turístico tá (sic) incentivando o graffiti para atraí turistas, e atrair interesse para o cenário de arte urbana da cidade. Você acha que isso de alguma forma vai contra a natureza do graffiti? E se vai contra ou não, você acha que isso é deletério? Você acha que isso é ruim?

AA: Eu não acho que é ruim, porque de alguma forma a arte urbana encontrou um lugar ao sol. Encontrou um lugar ao sol. E assim, finalmente foi reconhecida depois de anos de maluco (sic), se fu####, para poder conseguir um sacou (sic)? Trabalhar ali e conseguir alguma forma de... nem reconhecimento. Mas de valorização do seu trabalho, sabe. E acho que finalmente isso aconteceu. De uma maneira torta, mas aconteceu e também é importante acontecer, porque a cidade é melhor assim. A cidade é melhor com murais e mais murais, e mais murais e mais murais... Claro que o que estão dizendo nesses murais, ou que esses murais estão, sabe? O conteúdo desses murais é muito relevante e importante, porque a partir do momento em que esses murais são, ou por instigações de delírios, ou da Pepsi, ou de um empresa específica. Sei lá, tô (sic) chutando aqui. Muda, muda... o conteúdo muda e em São Paulo por exemplo que existe agora uma política de não poluição visual com outdoors, é um mecanismo que pode ser usado, que é contra cultural, mas a princípio pode ser usado a favor da cultura de mercado da empresa, para ali expor sua marca, vender produtos e tudo mais. Disso em si, talvez eu não seja a favor.

AA: Não, claro. A prefeitura pode inclusive dizer: estou patrocinando essa área aqui, to bancando (sic) as tintas e pode até propor um tema, e ainda aprovar a imagem. Aprovar a imagem.

AM: Mas isso não pode matar a própria natureza do graffiti?

AA: Claro! Mas uma coisa que acho, quem faz a coisa de coração, tá (sic) pouco se lixando por que a prefeitura acha ou não acha, do que é, do onde, do como. Saca (sic)? Ela vai fazer e fo###-###. Ela vai fazer e não tá (sic) nem aí para o que que o Eduardo Paes está dizendo, sabe? Ou pelo decreto x ou... muito pelo contrário, isso pode servir de estímulo para a subversão, sabe? Dizer que não pode fazer no lugar x, é um pu### estímulo para a subversão. Sabe? “eu vou, eu vou e é aí que eu vou fazer. É aí! Não pode então? Então é aí mesmo que eu vou fazer”.

AM: Eu queria que você me contasse, André, se você entende, e como, que o graffiti pode ser considerado... você já falou sobre isso em vários momentos hoje aqui na verdade... uma ferramenta política? É uma ferramenta de transformação social e urbana. Se você acredita nisso, e como você acredita que o graffiti pode ser uma ferramenta de mudança social e uma ferramenta política.

AA: Sim o grafiteiro... fazer política né cara (sic) , fazer política. Para mim fazer política é exercer cidadania, e exercer cidadania é um tema muito amplo. Também sabe? Você pode exercer cidadania de várias formas sabe? Participar da construção urbana, e do diálogo dessa construção urbana é uma forma de exercer sua cidadania, então é uma forma de exercer política. A política pode ser feita, pô (sic), pelo bem e pelo mal. A política pode ser uma política nazista. E a política pode ser uma política, enfim, anti-homofóbica. Sabe, então a política pode ser feita de várias maneiras diferentes, mas eu acho que ele por si só, o graffiti pode ser um meio de exercer a política porque ela tem vários meios pelos quais você pode exercer sua cidadania, saca (sic)? De você se posicionar, enfim, então o grafiteiro faz política, sem dúvida. Agora, tem várias maneiras de se fazer. Tem gente que faz de uma maneira que me agrada e que eu acho que é mais construtiva, socialmente. Enquanto tem outras que eu falo, pô valeu, vou passar por cima amanhã dizendo outra coisa. Sabe? Então é isso, tá (sic) ali aberto um diálogo para essa construção talvez, até como de um diálogo democrático ali, sacou (sic)? Bem... A democracia é aquela coisa também. É como política e como cidadania. Uma pessoa pode dizer uma coisa, outra pode não concordar dizer outra. Mas eu acho que tá (sic) todo mundo ali construindo de alguma forma, ou exercendo... mas fazendo uso de um instrumento político. O graffiti tem esse potencial com certeza. Agora, tem várias facetas esse instrumento político. Você pode usar ele como uma faca, que você pode usar para cortar legumes ou para...

AM: E como você acha que isso vem sendo feito de maneira autônoma, digo pelos próprios grafiteiros, aqui no porto? A qual é uma área que está passando por muitas transformações aqui no Rio. Você acha que o graffiti vem sendo feito de maneira autônoma? A prefeitura vem ajudando nisso, ou não? Visando a transformação urbana e a própria manifestação política das pessoas.

AA: Eu acho que considerando não só o graffiti, mas também a intervenção urbana. Tá meio a meio.

AM: Meio a meio o que?

AA: Meio a meio. Tá assim,.. porque nessa área... Como sua pesquisa mesmo tá desenrolando esse novelo aí. É uma área em que é uma concessão privada (a região do porto) e claro que ela vai criando vários atrativos para esse meio para ser mais valorizado, um deles é a produção artística. Como sempre foi... Por exemplo, Capela Sistina. Sempre foi... investir em arte é lucrativo. Pode ser lucrativo. Então, têm vários murais incríveis aqui na zona portuária que são financiados. Vários murais incríveis. Ou financiados por empresas privadas, ou financiados pela prefeitura, mas existem vários murais incríveis. Assim, que são construídos nesse sentido, de fazer espaço que é um espaço de uma concessão privada, se tornar mais cool, mais interessante, enfim.

AM: Tem a ver com facilitar a migração das pessoas para cá?

AA: Agregar valor ao espaço mesmo! Saca (sic)? É uma maneira disso. Também. Mas tem a galera (sic) que é contracorrente, ou que é questionadora, exercendo uma política diversa dessa ou que, é, tem uma outra ideia de construção de cidade que vai questionar esse modelo de cidade que vem sendo construída nessa área. Então eles vão criar... então também têm produções que são mais subversivas. E por isso que eu falo intervenções urbanas, porque muitas delas são lambes, são pixação, são estêncil. São técnicas que são mais rápidas, que são pegas, muitas vezes não são aceitas, porque de acordo com toda essa política da cidade de permitir graffiti, existe uma jurisprudência que diz o que é e o que não é graffiti. Então o que não é graffiti é mais pernicioso, o que não é graffiti é mais perigoso. E também é de uma execução mais rápida, uma pessoa que vai fazer uma comunicação ali de guerrilha, que é de repente de uma construção pré-determinada para aquele espaço,... se ela é contra aquilo, ela precisa ser rápida, porque se alguém pegar, fu####. Se alguém pegar deu me####. Então, muitos deles são estêncil, muitos são lambes, muitos são pixação. Tem uma galera que está escrevendo por exemplo, SMH (Secretaria Municipal de Habitação) no muro, botando número em prédios que são privados e luxuosos e etc. (...) Essa sigla SMH mais um número é colocado em casas que são destinadas a serem demolidas para dar lugar a empreendimentos imobiliário... diversos casos de pessoas que são removidas, da área, famílias, comunidades inteiras são removidas de uma determinada área... marcam as casas com secretaria municipal de habitação, e número dessa marcação, para demolir depois e surgir um empreendimento, imobiliário boladão (sic). Sabe? Então essa é uma forma, e é tudo pixado é tudo escorrido, é de um jeito... é do jeito como a própria SMH faz!! Que eles fazem assim, eles são es#####, eles chegam com spray e pixam na casa SMH com o número e essa casa está marcada para ser demolida. E ponto. Então, tem essa galera que está fazendo a mesma coisa, só que no sentido inverso, e colocando em lugares luxuosos... Puxa, maneiro (sic), fo##... tá criando essa problemática aí. E aí? Só é aí com essa galera (sic) que está ferrada e não tem uma projeção de sua opinião muito ampla, não tem amplitude não tem empoderamento. Aí essa voz dá empoderamento para essa galera, porque chegam lá e colocam numa casa de um a galera que (...) tem grana (sic) para ca##### e diz que vão ser removidos daquele espaço. Assim questionam isso, pô (sic) se vocês fossem removidos da sua casa, se a sua casa tivesse marcada? Que que vocês iam achar? Se tivessem para ser retirados daqui, o que que vocês iam achar? E eu aposto que o cara que entra na casa dele todo dia e vê esse símbolo marcado ali, tanto o cara da comunidade, quanto o cara que tá no mega empreendimento imobiliário. Vão achar assim... vão pensar sobre isso! Então eu tenho visto alguns, tenho visto por exemplo. A política de contra informação “em tempos de rio+20” fique em casa... “Mantenha a rua limpa, fique em casa”. E tenho visto outros interessantes, nos quais a pessoa brinca com essa política de governo para poder atrair publicidade para a cidade e questionam ela. Enfim, essa higienização que é feita pela cidade. Essa política de higienização que a prefeitura vem fazendo na cidade, que é isso... pegar uma área

da cidade retirar os pobres, os travestis os mendigos... quem mantinha o lugar... e ainda dizer que estão revitalizando!! Por que, po###, aquela galera (sic) sempre esteve ali viva! De alguma forma mantendo aquilo ali de pé, fazendo um puxadinho ali, a água aqui, dando uns retoques num muro aqui, ali, ali. Tampando um buraco ali na rua, dava um jeito da coisa estar ali viva. Um olhar que nunca foi dado à cidade, o qual as pessoas davam, que agora eles vem dizer que estão revitalizando. Esse olhar que essas pessoas têm, que elas mantiveram (sic) essa parte da cidade viva e habitada com algum respiro. Elas simplesmente foram desconsideradas para a construção de um outro modelo de cidade, e é isso que está acontecendo aqui nessa área da cidade. Na região portuária, que pegam essas famílias. Pessoas humildes que de alguma forma pegaram um prédio abandonado em determinada área para poder habitar ele, e não deixar ele cair aos pedaços, para poder de alguma forma dar uma vida para aquele prédio, mesmo sem o poder público ter o mínimo interesse... essas pessoas, 20 anos atrás, 30 anos atrás, teve esse interesse em de alguma forma manter aquele lugar ali ativo. Sabe? E de repente a prefeitura considera que essa área era sem vida, que essa área era improdutiva e chega com um poder econômico brutal, não necessariamente para poder melhorar a vida daquelas pessoas, que cuidavam dessa área da cidade, mas sim para atrair investidores e esses investidores hiper-valorizar (sic) essa área da cidade e aí sim, ela ser digna de ter um olhar do poder público. Então, quando a questão é cuidar das pessoas, é o bem público, o bem daquelas pessoas que estão ali habitando aquele lugar, quando esse era o mote... a prefeitura dava a mínima. Agora quando é para poder beneficiar megainvestidores que estão interessados naquela região, aí finalmente a cidade criou um estrutura para essa área ser de alguma forma revitalizada - segundo a palavra deles, né.

AM: Deixa eu te fazer duas perguntas. Levando tudo isso que você acabou de falar em consideração, como você vê o seu graffiti daqui para frente, e como você vê o graffiti enquanto manifestação popular daqui para frente? O seu, e o da galera (sic)...

AA: Ah... Há um tempo, tenho observado meu trabalho como uma forma de arqueologia, urbana contemporânea. Esse nome muito *blasé*, que acabei de inventar agora e que pode ser reformulado várias vezes, é uma ideia de pegar elementos assim que são muito evidentes da nossa cultura e colocar em ícones, em um muro. Em ícones que antes eram cultuados, como pacha mama, aí de repente a pacha mama vira um teclado de computador. E esse ícone que era cultuado por determinadas culturas, vira um outro ícone que é cultuado nessa cultura que a gente vive, agora... de outras conformações atitudes, métodos, de outras relações de existência. Então minha ideia é pegar esses elementos e colocar eles aí, como ícones, às vezes dou um caráter meio sacro para a coisa. Só para tirar um onda (sic), as vezes não, as vezes é uma coisa mais direta. Assim, não sei para onde tá indo meu trabalho especificamente mas eu sei que tem alguma coisa de arqueologia, porque é um material muito usado ultimamente. E é engraçado, porque a galera (sic) tenta transformar a cidade transformando colorido, a tinta spray, enfim cores, e tudo mais... e eu ainda continuo com a ideia do cimento. Continuo usando cimento, como uma forma de discutir o próprio concreto. E é isso.... vou continuar usando cimento, vou continuar usando gesso. Vou continuar usando essa matéria escultórica para falar de arqueologia dos nossos tempos. E a arte urbana em si, eu acho que ela sempre tratou disso, e eu acho que ela é urbana, porque claro tem esse caráter da civilização que vive na urbe, na cidade. Mas essa construção pictórica do muro, pro público exposta no... vem desde os desenhos rupestres, vem desde Pompéia, tá (sic) aí como uma forma de fazer arqueologia da cidade, tá (sic) aí como uma forma de contar a história da cidade. Independente da forma como essa história é contada, tá (sic) se contado a história da cidade no muro. Cada vez mais, tem pessoas que dizem

inúmeros estilos de coisas, claro... tem umas que eu acho uns cu#### (risos) e tem uns que eu acho muito maneiros (sic), mas isso é para todo mundo e é... cada um vai ter uma visão diferente. Cada um vai ter uma ideia diferente daquela mensagem que está ali. Sabe? É isso, é questão de opinião. É questão de.. ah o ruim foi superado. Blasfêmia, sacou (sic)? A pessoa vai gostar, ou não vai gostar de alguma coisa e o muro tá ali livre para isso e o futuro da arte urbana é continuar dialogando, e continuar dizendo e se expressando no muro. O que você quiser, enquanto mais pessoas tiverem se expressando no muro, melhor, sabe? Eu só fico um pouquinho receoso do que vai ser falado no muro e que esse equilíbrio de forças continua existindo. Vai continuar existindo o diálogo e que o poder econômico em si, não torne o lado negro da força, mais evidente, que isso continue realmente equilibrado. Então, que... sabe?! "I love farm", vai te mostrar um jeito de você fazer seu lambe mais transado, acho maneiro (sic), mas eu gosto da contracultura, da galera (sic) que coloca ali uma mensagem subversiva. E essas coisas estão aí de alguma forma criando atrito no espaço urbano, e dizendo o que que essa nossa geração tem criado, e é isso. São múltiplos diálogos, é uma polifonia que está aí na cidade, é muita gente dizendo muita coisa e que o muro é um espaço para expressar isso. O muro é mais uma plataforma, é mais um suporte... a cidade é mais um suporte para a expressão, para dizer o que você quiser. Então, eu espero que a arte urbana, continue com liberdade poética. Isso é o que eu mais espero da arte urbana assim. E que não fique restrita a briefing.

AM: Muito obrigado André.

ANEXO II

Entrevista com Toz e Fleshbeck Crew – Dia 27 de fevereiro de 2015

Artur Monteiro (AM): Eu to aqui, dia 27 de fevereiro, com o Toz. Vou fazer uma pequena entrevista para a dissertação. Toz, eu queria que você começasse falando, pudesse me descrever um pouco como que começou, como que você, junto com a Fleshbeck, começou a atuar na rua. Isso foi em que ano? Como que isso tudo aconteceu?

Toz: Eu sempre gostei, assim, de pixação. Desde que eu cheguei aqui no Rio eu vi muita pixação na rua e quando eu comecei a estudar na Faculdade da Cidade, lá na Lagoa, eu já tava interessado em Hip Hop, já tinha curiosidade de entender como funcionava o grafite, e nessa época não tinha muita gente fazendo, então eu não tinha muita noção de como que rolava; e lá na faculdade que eu encontrei o Bruno e o Rodrigo, e aí a gente começou a trocar informação. O Rodrigo já tinha ido pra Nova Iorque... tinha trazido umas revistas. A gente tava meio isolado na Zona Sul ainda e a gente meio que começou a comprar tinta spray. Eles tinham passado já de pixação, eu nunca pixei, mas eles já tinham passado... sabiam usar a ferramenta. Eu já tinha testado algumas vezes, mas nunca tinha tentado, e aí juntou nós três e a gente começou a fazer em casa mesmo, por enquanto, no começo... a gente fez as primeiras vezes testando nossos desenhos, vendo o que a gente fazia de técnica numa lona, numa parede... na época o Bruno morava num apartamento que tinha uma área externa que dava espaço pra gente trabalhar. Aí a gente ficava cobrindo tinta, tinta, tinta pra... a nossa ideia desde o começo era ir pra rua. A gente só queria ter um pouco mais de técnica pra poder chegar na rua com o argumento de que a gente tava fazendo alguma coisa, né?... a gente sabia que ia ser parado pela polícia, a gente já sabia disso. Então, a gente quis desenvolver bastante a técnica. Quando a gente desenvolveu bastante a técnica, um dia – o Rodrigo amarelou na época, não quis, né? – foi eu e o Bruno. A gente foi na Lagoa, ali no Corte Canta Galo, tentar fazer a primeira vez. A gente chegou num domingo... a gente falou, ah, vamos num domingo. A gente tava fissurado porque a gente já tinha feito em algumas paredes, já tinha invadido alguns estacionamentos, terreno baldio, já tinha feito assim, mas nunca tinha colocado na rua mesmo, de fato, né? E aí a gente foi no dia...

AM: Que ano que era isso?

Toz: Eu não lembro se era 99 ou 98...

Bruno BR: Foi 98 pra 99.

Toz: Era por ali. Mas o contato com o grafite começava a mexer... acho que a gente começou mais ou menos em 97, assim, a mexer com spray, a tentar... a buscar a técnica, mas o desandar mesmo de ir pra rua direto... Não meu, porque ali ó, por exemplo, ali tem a po#### de um desenho ali em 98...

Bruno BR: Qual?

Toz: Aquele shimu ali. Entendeu? E aquele shimu, eu já fazia shimu...

Bruno BR: 98? Não é não...

Toz: Olha ali.

AM: 98.

Toz: Entendeu? Então a gente começou mais ou menos nesse período, 97...

Bruno BR: Esse shimu aí eu fui contigo não fui?

Toz: É... então.

Toz: Enfim, a gente começou nesse período e aí a gente foi, eu e Bruno chegamos lá no Corte Canta Galo, no viaduto, começamos a fazer, a policia parou, lógico, e aí a gente tinha meio que um argumento. A gente tinha combinado que a gente ia falar pros caras que a gente tava fazendo um trabalho pra faculdade. Na época a gente tava fazedo (sic) na Cidade e foi o primeiro argumento que a gente usou. Então, o cara chegou... “Pô, que vocês tão fazendo? Aí, vocês tão pixando, o caral##?”. A gente: “Não, a gente ta fazendo um trabalho aqui pra faculdade porque a gente estuda arte, porque o professor tal...”. A gente começou a falar muito... o cara “Não, beleza então, pô, vou passar um rádio aqui pra avisar pro resto dos caras pra não perturbar vocês não”. Aí a gente ali a gente viu que tinha uma brecha no sistema, né? Tinha uma falha ali que a gente tinha um espaço pra crescer. Depois desse dia, a gente pintou todos os outros fins de semana, durante oito anos da nossa vida. Todo fim de semana a gente pintava.

AM: Isso como Fleshbeck?

Toz: Como Fleshbeck.

AM: Pode crer. Mas aí já tinha mais gente na cena, já tinha mais gente na rua, ou pode falar que vocês são mais ou menos os primeiros?

Toz: Não, tinha gente na rua, tinha... quem tava na rua... na Zona Sul só tinha o Acme que junto com ele tinham os alunos, os caras que tavam com ele que era o Gloye que ainda ta até hoje, mas muitos dos que andavam com ele pararam. Mas ele foi um dos primeiros que a gente viu grafite na rua em Copacabana, perto do Cantagalo. A gente até... Porque na época não tinha internet, não tinha esse acesso todo. A gente não sabia como rolava. Tinham umas lendas, tipo: “Não, o Acme, o cara do exército. Ele dá carteirada nos policia”.

Toz: Não, mas isso ele já ta... o Ema, o Eco e o Acuma...

AM: E o Eco era da tijuca?

Toz: Não, São Gonçalo. Eles cresceram em São Gonçalo, se desenvolveram lá. Quando a gente começou, eles já tinham um trampo, eles já faziam throw up, já faziam tag, eles já eram grafiteiros. A gente não. A gente era estudante de designer querendo ir pra rua, fazer as coisas, mas a gente não veio da mesma escola que eles vieram, entendeu? O processo deles foi muito antes do nosso e eles começaram com projetos sociais, trabalhando com o grafite...

Alguém 1: E vinham da pixação direto.

Toz: Vinham da pixação.

Bruno BR: A gente pixou era moleque, adolescente, quando a gente tava na faculdade a gente não pixava mais.

Toz: Eles eram totalmente dentro do mundo do grafite e da pixação.

AM: Vandal assim...

Toz: É, Vandal. A gente queria era divulgar nosso trabalho e fazer o trabalho na rua. Antes da gente ir pra rua a gente criou um zine, né? Uma revista...

AM: Como que é o nome da revista?

Toz: Fleshbeck. O nome era Fleshback e esse zine a gente chamava a galera que a gente gostava de trabalho. Dentro do zine a gente dedicava uma parte só pra grafite. E aí nessa que a gente foi pro grafite. Foi quando a gente começou a sair pra pintar a rua, começou a pintar na rua. Depois que a gente começou a pintar na rua a gente pitou, pintou, pintou na rua... aí nesse mesmo período quem tava pintando? Existia um grupo na Zona Norte, que era Mente, Braga, Chico, Gás, era essa galera na Zona Norte, que talvez tenham começado um pouquinho depois da gente, talvez ali no mesmo...

Alguém 2: Nação, né?

Toz: É, Nação Crew. Os caras tavam...

Alguém 3: Um pouco depois.

Toz: É, um pouco depois. E o Ema que era o pai do grafite do Rio nesse estilo que a gente faz. Hip Hop no estilo, né? Então, o Ema vinha pra Lapa... a Lapa foi o berço da parada, o ponto da cultura, porque na Lapa tinha Fundação, tinha Zoeira que não tem mais e tinha o Circo Voador. Então, tipo,

era o lugar ali que todo mundo... não era nem de longe parecido com o que é hoje. Era muito mais underground e, assim, as pessoas se encontravam mesmo pra trocar ideia, tipo, é isso, não tinha internet, não tinha Tinder, não tinha WatsApp, não tinha por### nenhuma. A galera tinha necessidade de ir lá se bater... como diz o outro: “mensagem de testa”. Nego batia olho no olho...

AM: Sketchbook?

Toz: Isso. Então, tipo, a gente vivenciou uma parada muito louca que todo mundo ia pro mesmo lugar na Lapa, sábado, na sexta, durante um período foi na sexta, outro foi no sábado, todo mundo ia pra esse lugar com seus cadernos, com mochila, com lata e aí a galera desenhava, mostrava o trabalho. Foi assim que a gente conheceu a Nação, foi a assim que a gente conheceu o Ema, o Eco, o Black Alien, o Marcelo D2, todo mundo ia... ia e ficava.

Alguém 3: Lá era o lugar. Todos trocavam ideia lá.

Bruno BR: La tinha uma parede toda grafitada...

Toz: Toda pixada, grafite...

Bruno BR: Uma já pegava a técnica do outro, já olhava.

Toz: Desde Gêmeos, Espeto...

Bruno BR: Na Fundação também...

AM: Os caras iam pra lá também? Espeto, geral! também não?

Toz: Eles eram bem antes...

AM: Dez anos antes, né?

Toz: O Binho foi um dos caras importantes do grafite do Rio porque o Binho ele foi meio como que um embaixador.

AM: Ele trouxe pra cá?

Toz: Trouxe pra cá...

Toz: Tipo, o Espeto, o Gêmeos, esses caras eles eram inacessíveis. A gente não tinha contato. Já o Binho era um cara que ele queria fazer um exército.

AM: Eles tavam grande já nessa época.

Toz: Não é nem grande. Todos tavam meio que no mesmo nível nessa época. Mas o Binho ele sempre teve uma consciência diferente. Ele queria fazer, tipo, um exército de grafiteiro, entendeu? Então, ele vinha pra cá numa de arrebanhar a galera.

Bruno BR: Divulgar o grafite...

Toz: Divulgar... Tipo assim, ele fazia dez grafites num dia. E andava com a gente, entendeu? Muito, ele fez muito pelo grafite.

Mas os Gêmeos eles sempre fez uma política... a política sempre foi diferente, porque eles sempre valorizaram a questão do underground. O underground vale mais do que tudo. Tipo, não é pelo... o Binho já era o contrário. Ele queria que o grafite tivesse no sambódromo, tivesse na área vip, tivesse na cobertura. Ele sempre quis.

AM: É isso que ele faz hoje, né?

Toz: É, ele sempre quis. E quando ele veio pro Rio ele ensinou pra gente coisas que a gente não sabia até então. A gente não sabia cobrar o preço...

Bruno BR: Ele chamou a gente pra trabalhar em vários projetos.

Toz: Exato. Ele falava: “Ó, cara, isso aqui é tanto”. Entendeu? Ele ensinou a gente a lidar com o mercado de uma forma muito relax. Ele vinha pra cá já com o trabalho na fita, a gente era a galera que podia fazer o trabalho, e também a gente tinha o contato dos outros aqui. Então, a gente chamava o Braga, chamava o Gás, chamava o Chico, chamava o... em cada projeto a gente montava uma equipe pra ele meio que gerenciar.

AM: Como era a situação das pessoas naquela época e hoje, você acha que mudou? Como a galera na rua mesmo...

Toz: Acho que no Rio de Janeiro a gente sempre teve muito, muito, muita moral com o público. O público sempre aceitou, porque aqui tem uma cultura muito forte de pixação há muitos anos... há muitos anos. E não é só isso. Acho que a maioria das culturas de rua, de uma forma geral, a galera sempre foi muito mais contra o sistema do que o grafite é no Rio de Janeiro. O grafite no Rio de Janeiro ele tem um caráter diferente do resto do mundo inteiro. Posso dizer isso porque eu conheço várias pessoas do mundo e aqui é diferente. Aqui...

AM: Mais suave, assim?

Toz: A gente, o grupo... tanto é, que o Acuma, o Acme, a gente, a galera da Nação, todo mundo, ninguém ia pro muro pra vandalizar. Ninguém queria pegar o metrô, ninguém queria pegar... A gente, a Fleshbeck...

Bruno BR: Ninguém passava por cima...

Toz: Ninguém passava por cima. A gente da Fleshbeck, a gente era... tipo assim, nós éramos os mais vândalos, que a gente já fez coisas assim. Mas isso foi depois. O nosso primeiro approach na rua foi pra fazer arte. Não foi pra fazer nada disso. Depois que a gente fez arte, que a gente foi aceito no mundo do grafite internacional, meio que começou a vir... a gente começou a ter contato com os gringos, aí que a gente viu: “pô, o grafite tem o lado contra o sistema pra caralho, vandalismo pra caralho” e aí a gente começou a inserir mais no nosso contexto, do Rio de Janeiro, essa questão do vandalismo. Mas, com certeza, a cena do Rio de Janeiro não é nem um pouco relacionada ao vandalismo. Tanto é que, pô, têm vários gringos que vêm aqui, fala: “Caralho, aqui é ridículo de pintar”. Você ta pintando o policia passa e fala: “Aí, ta maneiro, hein. Faz direito, hein”. Então, tipo, aqui é um lugar totalmente atípico do resto do mundo na questão. Então, tipo, a gente nunca sofreu preconceito... sim, preconceito, tipo, a filha do governador se engrajar com um grafiteiro, o cara não vai ficar amarradão, né? Não vai falar, por####, que irado. É um super artista. Não vai, mas por uma questão, ainda de preconceito, mas um preconceito diferente. Não é o preconceito de ver você na rua ali e, tipo assim, falar: “Esse cara é um lixo”. Não, não é. Tipo, eu já tive alunos meus, moleques que faziam aula comigo, que eram super ricos, de família e o caral#### passar de carro e o moleque: “Ó pai, ó. Olha o Toz ali, olha Toz não sei que...”. Aí o pai ver a gente lá no sol, calor do caral####, sem camisa, fumando maconha na rua. O pai chega pro moleque e fala: “É assim, é isso que você quer fazer da tua vida? É assim que tu quer fazer?” O moleque me falou, sacou? Mas isso é um preconceito, mas ele pagava a mensalidade pro filho fazer aula comigo, entendeu? Então, tipo, o Rio de Janeiro, na verdade, ele abraçou o grafite, a mídia, as pessoas, todo mundo. Você faz um evento de grafite qualquer, você faz um artcore aí. Bate dez mil pessoas durante um fim de semana. Art Rua, por####, fila na porta...

AM: Art Rua bombou, né?

Toz: Então, tipo, hoje eu posso dizer que, tipo assim, o grafite no Rio ele tá mais forte do que em outros lugares do Brasil, até do que São Paulo. Porque aqui a gente tá fazendo a cena... Eventos como esses, exposições que dão certo pra caral#### ou artistas que fazem parceria com grandes marcas ou vendem telas a valores grandes e a nova geração vindo... eu acho que aqui a gente esse potencial porque já tem o apoio de todo mundo...

AM: Sem dúvida, sem dúvida.

Toz: São Paulo não é assim. Neguinho, por###, é contra pra caral####, mó mer### é treta pra caral###, todos os grafiteiros se brigam um com o outro o tempo todo, se der mole sai porrada. Aqui não, todo mundo é amigo, todo mundo é irmão, todo mundo se abraça. É lógico. Tem um que não gosta do outro, tem outro que não gosta do outro, mas não é nada que, tipo: “Vou foder a vida do cara”.

AM: Indo pro lado um pouco mais social, assim, das pessoas com a cidade, pô é indiscutível que o grafite muda a cidade pras pessoas. Ele vai passar lá e vai lembrar do grafite que vocês fizeram, esse aqui vai reconhecer você em outros bairros, e tudo mais. Mas você acha também que o grafite muda o grafiteiro? Da percepção até política, não sei, da que ele tem da cidade ou não ou é só arte

por arte, vandal por vandal?

Toz: Isso aí é de cada um, isso é muito pessoal. Posso responder por mim. Claro que o grafite mudou minha vida completamente, na verdade deu sentido a parada. Eu, pô, sempre gostei de desenhar, sempre gostei de pintar, mas de todos os caminhos que eu poderia seguir, eu acho que esse foi o caminho mais perfeito pra mim. Eu me identifico com as pessoas que fazem grafite, gosto pra caralho de fazer parte do começo dessa história toda... é pessoal isso, entendeu?

AM: Sim.

Toz: É muito pessoal. Eu posso dizer que pra mim transformou minha vida inteira. Talvez eu seria hoje, se eu não tivesse feito grafite, um diretor de arte, de uma agência de publicidade, sofrendo, triste que eu nunca gostei. Esse é o lado que eu aprendi do grafite. É você ser independente, você bancar essa onda. Sou independente, faço o que eu gosto, é isso mesmo... vivo de tênis, fumo maconha no meu trabalho, esse é o meu lifestyle, é isso que eu vou bancar.

AM: Eu pergunto isso porque como muda a cidade muda a pessoa.

Toz: O Pia, o melhor pra você falar isso, o Pia, esse cara aqui, ele fazia... a gente tinha uma escolinha de grafite na Paulo Barreto, em Botafogo, e ele trabalhava com cinema, assistente de direção de arte, que nem um louco, né? Trabalhava que nem um maluco. Ele trabalhava em frente a nossa escolinha. Um dia a mulher dele falou: "Tem uns caras dando aula de grafite. Por que você não vai lá ver?". Ele atravessou a rua. No outro mês ainda ele já tinha virado totalmente adepto. Hoje em dia ele faz parte do grupo Fleshbeck. Ele foi um dos caras que a gente: "Ó, meu irmão, tu era do grupo. A gente te reencontrou. A gente tava sumido há milhões de anos. Agora a gente tá de novo junto". Então, isso mudou a vida do cara. Hoje em dia o cara vive só disso, trabalha, desenvolveu técnica... E eu tenho certeza que para maioria das pessoas que foram nossa, tipo, porr####, tão feliz pra caral### com a escolha. Eu, pelo menos, eu sinto isso. A gente, de um modo geral. A gente estudou designer...

Bruno BR: O Grafite começou por causa das gangs, né? As gangs queriam se comunicar. Então, o cara escrevia o nome da gang dele no metrô e o metrô que passava daqui passava no Brooklyn e comunicava. Aí os caras: "Caral####, os caras tão fazendo grafite lá. Vamos fazer também". Esse negócio aí, eu quero fazer. Então, a gente é uma das únicas turmas do Brasil que ainda tá junto.

Toz: É olha lá, aquela foto ali é antiga também, a galeria toda ali junta até pra defecar. Ó o Bruno. Você nem reconhece. Bruno é esse de camisa listrada. É o mais surreal.

AM: Tá velho, hein?

Toz: Eu não, to igualzinho. Só a barba que tá branca.

AM: Cara, deixa eu ir pra outra agora... se é política ou não...

Toz: É, aí a questão política vem muito, eu acho, de cada um, entendeu? Por exemplo, pra mim eu sempre fui um cara que eu nunca gostei de política, nunca acreditei em nenhum tipo de político, entendendo a necessidade de se votar, de se mostrar ativo ou de mandar certa mensagem, mas eu sempre fui contra as críticas sociais no muro. No começo, quando eu comecei a pintar, eu fazia moleque de rua no muro, fazia mendigo, mas hoje eu... isso é uma ideia minha que eu acho que a Fleshbeck compartilha da mesma ideia... a gente quer levar a pessoa pra outro lugar. Um lugar que não existe. Não é esse aqui. Aqui o cara olha: “Caral####, porr####, put## que pariu”.

Bruno BR: Entra no universo de cada um.

Toz: Vai lá pra Zion, entendeu? E não fica naquele: “Caral####, tá fod## mesmo, tem mendigo no muro, tem mendigo na rua, tem mendigo na porr#### toda, vou dar um tiro na cabeça”, entendeu? A nossa vibe é outra, mas porque a gente cresceu no Rio de Janeiro, a gente é oriundo da Zona Sul, a gente sempre frequentou a praia, os caras pegam onda, andando de skate... Nossa vida não foi dura. Lógico, todo mundo teve dificuldade como qualquer cara de classe média brasileira, irmão. Todo mundo se fodeu no plano Collor, todo mundo ficou fodido vermelho. Fui expulso de escola porque minha mãe mensalidade.

Bruno BR: Não quer dizer que éramos playboys porque somos da zona sul. Mas, na verdade, ninguém aqui tinha mesada, tinha moleza. Sacou? Todo mundo, pô, na correria, todo mundo pagando suas contas.

Toz: É, a gente começou cedo. Na verdade, é isso. A gente começou cedo. Então, eu acho que pra gente do grupo da Fleshbeck, eu acho que a gente responderia, eu posso dizer, igual, a gente nunca teve essa preocupação política. Talvez porque também a gente vive um tipo de vida meio diferente.

AM: Mas isso já é político também, levar beleza pra cidade também é político.

Toz: É, nossa política é das cores, exatamente. A política é essa. A política é colorir e fazer as pessoas pensarem de outra forma. É, tipo, hoje em dia, por exemplo, eu faço o Insônia, pra mim ele é social, ele faz um questionamento social, porque a galera morre de medo de preto, negro, cara preto, e eu fui no preto, na religião, na parada... e eu vejo muita gente careta olhar pro Insônia e falar: “Caral####, eu não boto na minha casa. O meu próprio galerista fala: “Porra, teu maluco, tá muito macumba essa porr####”. Entendeu? Mas isso é a resposta que eu queria, mas não quero obrigar ninguém a ir pro Candomblé, não quero dizer que o Candomblé é melhor do que o catolicismo. Eu só quero que nego pense: “Olha, isso é bonito pra caralho, deveria ser valorizado e, porr####, têm outras formas de você ver as coisas. É um pouco isso e não essa coisa: “Porr####, foda-se os Estados Unidos, não vai ter copa”. Isso eu acho ridículo, vai tomar no c####, porr##, não fod####, não me enche a porr#### do saco. Eu odeio revolucionário de facebook. A verdade é essa. Sacou? Tipo aí. Pede pra votar na Dilma e depois pede o impeachment, entendeu? Três meses depois. Nequinho é retardado. Então, eu não tenho, tipo, conhecimento cultural, estudioso nunca fui pra me envolver nesse questionamento. Então, eu gosto de fazer as coisas bem feitas, então eu não vou falar de política se eu não entendo de política.

AM: Sim, sim, mas é um movimento que transforma...

Toz: É, agora, tipo, pro Acme, que é um moleque da comunidade... Eu acompanho o trabalho do Acme, eu vi a condição do cara. Hoje ele pinta alegria, mas ele retrata o morro.

AM: Sim, só morro.

Toz: Você vê alegria no morro através da pintura do Acme, sacou? E antes ele era um moleque que tava mais fodido, na merda, só pintava os cara bandido, tipo arma, sacou? E a cor, ele tirou o preto...

AM: Mas mudou a vida dele...

Toz: Exato.

AM: E mudou a cidade também.

Toz: Então, faz sentido a parada. A parada muda, pessoa... Tanto de uma oportunidade como de, porr###, vida, de tudo, e ele é um cara que foi... Eu conversei muito com ele esses dias e ele falou: "Porr###, cara, a galera que ganha dinheiro no morro mete o pé". A parada é essa, é ficar no morro. Por que o traficante manda no morro? Porque ele é mais rico.

Toz: Então, pra ele faz sentido. Eu respeito os verdadeiros. Quem faz isso naturalmente. Que tá ali. Eu não vivenciei isso, não posso descrever isso.

Bruno BR: Pô, a gente faz graffiti a tanto tempo e já viu tanta gente começar e parar. Faz sei lá, dois anos graffiti, coloca no Facebook e para. Sabe, não tem história não tem consistência.

Toz: É, o Rio de Janeiro hoje tem um monte de fantasma do grafite. O grafite é tão tranquilo aqui que tem grafites que já deveriam ter sido apagados e não são porque neguinho fica nesse caô. Aí se você apaga o cara fica puto. Escreve lá, manda mensagem...

AM: Passa por cima, sei lá...

Toz: É, então é assim, pra gente sempre foi uma coisa que fluiu naturalmente, a gente nunca forçou nada e nunca quis nada, sempre fez por amor, porque queria ir pra rua pra pintar.

AM: Sim. E aí, pô, puxando aqui... Hoje a cena tá mudando... Eu acho que essa lei vai mudar um pouco a cena... Não sei se vai mudar ou não ou mudaria, porque legalizar ou não num cinza... tem esse negócio, né? Eles legalizam num cinza, legalizam no poste...

Toz: Não mudou nada, a gente sempre fez...

Bruno BR: Mudou porque os caras tão apagando o grafite que nego fez de verdade pra fazer um trabalho pra neguinho que tá tomando essa porr####.

Toz: É, isso dá merd##. Gente que se arriscava pra fazer um viaduto, porr####, no meio dos carros, ali de madrugada pra fazer a parada, hoje em dia a prefeitura com o EixoRio tá acabando com o grafite do Rio, tipo é isso que os caras tão fazendo. Os moleques eles não pintam na rua. Eles pintam em evento. É bem diferente, entendeu? É bem diferente, é bem diferente. Uma coisa é o seguinte: você dar mérito para um Acuma da vida, que tá há 20 anos pitando essa merda e comendo tinta e ganhando mal. Aí nego bota 15 malandro no muro em vez de botar o Acuma que merece e bota os outros moleques pra ficar sentado na frente olhando, pra vê se aprende. Aí bota três bostas do lado do cara, tipo, meu irmão, o Acuma quebrando tudo, neguinho, porr####, ali no centro, sabe? Ridículo! A menina... Eu falei: “Pô, essa menina aí, quem é?”. “Ah, uma menina que tá fazendo grafite há uns três anos”. “Ah, tá. Três anos, dois anos...” Tipo assim, velho... Aí você é obrigado a ouvir o comentário. “Porr####, caral####, esse aqui tá igual, agora esse aqui não tá não”.

Bruno BR: A gente recebeu uma vez um gringo, cara, quando a gente tava começando a pintar. Acho que foi em 98 mesmo. O cara era um alemão que tinha maior história. A gente foi pintar com o cara, a gente ficou sentado olhando o cara pintar e ele perguntou, vocês não vão pintar?

Toz: Ele queria que a gente pintasse com ele.

Bruno BR: O cara fazia um 3D chapado com não sei o que, sabe. A gente nunca tinha visto alguém fazer graffiti na nossa vida.

Toz: Ali foi o pulo do gato ali. El ensinou a gente a recortar, a chapar. A gente ficava: “Caral####”.

Bruno BR: O cara pintava muito.

Toz: Foi um professor pra gente. A gente levou o cara pra Lapa, sentamos do outro lado da rua e ficamos vendo. Primórdios do Hip Hop. Foi um movimento que tinha lá. Maneiro. Lá na Lapa, na época. Então, hoje em dia tem isso. Eu sou contra. Eu não faço parte. Não faço parte...

AM: Sim.

Toz: Eventualmente eu vou fazer parte. O Cerro Corá era um morro que eu tinha ido lá, já tinha feito um trabalho, os caras pagaram um grafite meu e me chamaram. Então, eu fui lá fazer, mas eu gosto muito de fazer ações individuais que dependem de mim. Eu, pô, as pessoas me mandam mensagens no facebook, centros de reabilitação de jovens ou creches e coisas... Quando eu posso, eu mesmo pego o meu material, vou lá e faço na parada, vou lá e faço, entendeu?

AM: Que nem a gente fez no dia lá também...

Toz: É. Então, pra mim a rua é um espaço sagrado que é de todos. Não dá pra você fazer esse tipo

de coisa que eles estão fazendo. Cobrindo grandes áreas e fazendo grandes eventos e limando uma parte de uma galera que não faz parte da panela e limando gente que pintou embaixo do muro e ficar impune. Eu acho que isso não vai dar certo. Você vai criar um bando de fantoche ali e os moleques tão vindo, tipo, tinta fresca, esses moleques não respeitam porra nenhuma. Por quê? Porque eles sabem que só tem bunda-mole. Eles vão e vão... Daqui a pouco vão botar na cara lá. Os pixadores da nova geração pixam por cima do grafite. Por quê? Porque é isso... Porque na rua, meu irmão, como diz o meu amigo raper, a rua cobra, a rua vai cobrar, isso tudo a rua vai cobrar. A gente não vai precisar fazer nada. Nosso espaço vai tá lá porque a gente respeita a parada, entendeu? Os caras não estão respeitando. Eles tão fazendo, tipo assim, chamam um cara que tem dois anos de grafite pra fazer num lugar mais confortável do que um cara que tem 20 anos de grafite, dá um muro merda para um cara bom, tipo, por quê? Porque é amizade, o cara que tá ali, o cara que vai, adianta. Então, meu irmão, eu...

AM: Não tem curadoria, assim? Não?

Toz: Curadoria é sempre da mesma pessoa.

Henrique Madeira: Na rua grafite é livre, cara. A gente vai e faz o que quer, assim como a gente sempre fez.

Toz: Nego pega as ideias que a gente já deu pra fazer outros projetos e faz. Tipo, a parada é assim, o negócio que tá rolando é o seguinte: os caras tão fechados com a porra#### da prefeitura, tão fechados com a porra dos políticos. E isso pra mim é contra o princípio do grafite. Aí eu sou contra. Pra mim ninguém faz associação política nenhuma.

Bruno BR: É tipo pegar o grafite e botar na gaiolinha.

Toz: Brother, a gente tem que batalhar é por projeto...

Bruno BR: É isso, tão empacotando o grafite e botando pra vender.

Toz: Isso, os caras, tipo assim... você vê: esses moleques que fazem esses projetos eles não pintam na rua, nunca vi pixar uma parada, perdeu a raiz, cortou, cortou por que? Os moleques não vêm com essa cabeça. Não querem interferir na vida da pessoa. Querem um trabalho público. Querem ser funcionários públicos. Querem tá ali na do cara, querem, pô, ter a graninha todo eventinho ali. Beleza. Eu acho tranquilo. Que bom que tenha. Agora, eu acho caído porque, por um outro lado, neguinho tá apagando quem faz de verdade. Tanto os eventos, quanto a própria prefeitura. Pô, eu mesmo já cansei de pintar uma parada, prefeitura no outro dia apagar, aí vem um moleque e faz, e fica. Tipo, não tem critério, sabe? Não tem critério nenhum. E o EixoRio em vez de organizar essa bosta toda, falar: “Ó cara, o negócio é o seguinte: áreas que vão poder fazer grafite”. Não é evento. “Ó, Praça da Bandeira inteira, gente, vamos pintar”. Pintou, dá um tempo, cobre. É um novo lar, meu irmão, fod####. Gringo vai ficar naquela praça cheio de pilastra ali louco, sacou? Por####, que irado. Isso que é maneiro. Uma parada espontânea, natural, entendeu? O que os caras tão fazendo não é natural.

AM: É um tiro no pé.

Toz: É um tiro no pé, é um tiro no pé, com certeza. Total. O que é que vai acontecer? Os mais novos... Eu, por exemplo, se eu tivesse chegando no mundo hoje e vendo a cena do grafite como tá, eu ia ser pixador, eu ia ser, tipo, throw-upeiro, só ia fazer throw up. Ia passar por cima dos moleques, ia cuspir na cara deles, sei lá... Eu ia fazer qualquer coisa, mas...

Bruno BR: E o que se perdeu foi a história, né, maluco?

Toz: Exato.

Henrique Madeira: As pessoas agora pegam o grafite para uma parada totalmente comercial.

AM: Isso tem a ver com galeria?

Toz: Não tem nada a ver com galeria. Pelo contrário. A galeria nem aceitou o grafite ainda. A galeria nem aceitou o grafite de fato. Você vai na Art Rio, você não vê grafite.

Henrique Madeira: Os moleques querem pular etapa. Eles já querem virar artistas antes mesmo de ter feito história na rua. Neguinho tá pulando etapa.

Toz: É, o cara que fazer exposição antes de fazer um grafite...

Henrique Madeira: Antes de ter exposição na rua. Antes de ter exposição, a gente tem conhecer o trabalho na rua.

Toz: Um ou outro... A gente tá generalizando, mas lógico que em todas as gerações sempre tem uns caras que pensam como a gente. Não existe também, eu acho, que nenhuma verdade absoluta. Cada um acredita numa porr#### e talvez pra uns isso seja o futuro da porr#### do grafite. Eu acho que a gente contribuiu pra isso, porque a gente comercializou pra caral#### o grafite, entendeu? Então, a gente abriu o mercado pra tudo. A gente participou do Casa Cor. A gente mostrou pros moleques: "Ó, dá pra fazer grafite pra eles num quartinho de adolescente. Vamos ganhar dinheiro". Hoje em dia, meu irmão, todo mundo faz. Então...

Bruno BR: A gente não faz mais...

Toz: A gente não faz mais, mas isso eu acho que é o normal, você não tá fazendo mal a ninguém. É um movimento natural. Agora, você ir, interferir na rua, que é como se você matasse o mangue... Sabe, matar o mangue, que aí fode a porr#### do mar? Que você mata aonde nasce a porr#### do criador, onde nascem os caranguejinhos, os peixinhos pequenos vão pra reproduzir. Então, a rua é o laboratório. Os caras tão fazendo o que? Mapeando a rua e fazendo: "Ó, daqui pra cá é você, daqui pra cá é você...". Os caras que não fizeram porr#### nenhuma pra porr#### do grafite estão ocupando as merd#### dos espaços todos. Em vez deles chegaram e pegarem o moleque Acuma: "Porr#### do

túnel todo é seu, moleque. 30 mil na tua mão”. Não vai fazer isso. Não vai. Só que é isso que eles deveriam fazer.

Bruno BR: Valorizar. Eles tão pegando mil, dois mil para cada um. Divide em 200 cabeças e fazem a parada.

AM: Deixa eu voltar. Você falou do GaleRio, falou que o que tem lá não é grafite. Por que não é grafite? Grafite tem que ser na rua, tem que tá ligado a movimento?

Toz: Na verdade, assim, eu acho é o seguinte: eu, eu, eu... essa chancela de dizer o que é e o que não é. Primeiro. Mas eu posso te dizer na minha opinião...

Bruno BR: Quem faz grafite de verdade ou não. Isso aí a gente pode dizer.

Toz: É na rua. Pra mim, grafite é na rua e livre. O resto é alguma coisa com técnica de spray, pintura com técnica de spray. Isso aqui não é grafite. Isso aqui não é grafite, tá? Eu vou fazer no sambódromo, no camarote, não é grafite.

Bruno BR : Ele tá usando o spray, mas não é grafite.

Toz: Grafite é uma cultura...

AM: Não é técnica...

Bruno BR : Em italiano a palavra significa pintura na rua, pintura em parede.

Toz: É um instinto natural, independente, você vai porque você quer, ninguém tá te obrigando, você vai se arriscar ou não porque você tem a necessidade de escrever aquilo na parede, seja escrever uma frase, fazer um desenho, seja o que for. É isso. E isso, no Rio de Janeiro hoje tá acabando, tá miando, tá miando, você vê, tá miando. Aí vem os moleques tão usando esses rolinhos, os moleques não sabem nem fazer um “O” com copo meu irmão, tão espancando a porr#### da cidade toda. No fundo, tipo é isso. Eu já defendi várias vezes o moleque tinta fresca porque eu me divirto com ele, eu acho do caral####, sabe? Tipo, chegar no meio do Leblon, só tem uma caminhonetezinha, tem o tinta fresca lá na caminhonete... o moleque mete a cara, entendeu? É isso que o grafite falta aqui no Rio. Tinha que ter mais. Então, sinceramente, eu, ele, o Piá, a gente não tem mais idade não, cara, a gente tem 38 anos, a gente vai fazer o que for confortável, o que tá aqui. Isso eu já fiz pra caralho. Eu já peguei carro, pra pegar trem, já viajei, já fiz todas essas coisas. Então, tipo, os moleques não fazem isso, né? Eles não fazem isso. Não querem fazer. Eles não sentem vontade.

AM: Mas tem gente que faz. Tinta fresca ainda.

Toz: Tem. Isso que eu tô falando. Esses eu respeito e quero próximo, quero que cresça.

AM: Que cresça.

Toz: É, eu quero que vá...

Toz: É... é feio mas é bom. Tá botando a cara. É outra proposta.

AM: É pra contestar, é outra proposta.

Toz: E aí você vê também, né? Tipo, o lado dos moleques artistas o problema é com isso, os moleques são tudo politiquinho, muito vaselina. Eu sou muito verdadeiro pra ficar ali e não falar nada. Esse ano eu participei de um último evento, eu falei pro Bernardo: "Não dá. Os caras não têm nenhum critério". Bota um cara que... Pô, eu peguei uma casa toda fod###... tu viu, né? O lugar que eu pintei no Cerro Corá? Tu viu como eu pintei, pendurado igual um maluco. Sabe? Tipo, e os moleques que começaram ontem, no plano, na sombra, só faltou um ar-condicionado.

AM: Cara, você falou... voltando a conversa... você da Zona Portuária, que antigamente era o laboratório e não sei o que... ainda é também, né? A galera vai lá e faz...

Toz: É, ainda é.

AM: Você acha que essa lei pode mudar o que tá acontecendo lá ou não, ou vem pra reforçar essa ideia de transformação?

Toz: Eu acho que tudo que tem dinheiro...

Bruno BR: Vai mudar porque os caras vão botar vários guardas ali...

Toz: É, vai mudar. Você não vai mais poder pintar mais livremente, entendeu? Tudo que tem dinheiro, segurança e investimento, você exclui, né? Você exclui. O que pode ser feito e que, provavelmente, vai ser feito é grandes espaços laterais se abrirem para um outro lado. Se isso acontecer, se for pra esse lado, lindo, lindo pra todo mundo porque é nosso sonho pintar lateral de prédio e lá é um cenário perfeito. A gente já fez uma lá e, porr###, a gente queria que depois daquela tivesse sido cinco seguidos. A gente achou que iria ser assim e não foi. Então assim, eu acho que, na verdade, falta vontade de verdade...

Bruno BR: Quando eles chamaram a gente pra fazer aquela murão na Lapa lá, era alguma coisa da prefeitura. Só que a gente fez questão de chamar outra galera que faz a cena de grafite acontecer, que fez, a gente chamou só, pô, a galera respeitada, que pinta mesmo na rua. A gente montou um time forte e fez aquele graffiti da Lapa lá.

AM: De frente pros Arcos, né?

AM: Aquele foi o primeiro grande, assim?

Bruno BR: Foi o primeiro grande em 2009.

AM: E aquele lá que tem lá na Pedra do Sal, quem que foi que fez, tu ou foi a Loja Americana.

Toz: Não, foi a própria Lojas Americanas. Mas também é isso, sempre no sacrifício, pouca grana, dando um gás fodido, nego trabalhando 24 horas pra parada acontecer. A gente é meio que... como pioneiro, a gente tá com a brita na mão, pode ser que com um moleque de 26 anos vai fechar o painel de um muro e vai ganhar 100 pau, sacou? Mas é isso, né?

AM: Deixa eu perguntar... eles cobraram a arte, assim, antes? Não. Eles tiveram que aprovar a arte? Não.

Toz: Teve uma aprovação de arte. Qualquer painel que nego gaste mais de 50 pau...

Bruno BR: Mas era a nossa arte, pô... O cara não falou: "Pô, pinta o Cristo Redentor...".

Toz: Não. Não falou nada disso: "Ah, faz o Rio, faz o amor...", não. Falou assim: "Ó, é empresa corporativa. A gente quer uma parada que lembre a empresa, que...", e aí a gente fez os nossos personagens muitos, um amontoado de personagens. E porr###...

AM: Ficou maneiro, ficou fod###.

Toz: Ficou fod### pra caralho. E eu botei todo mundo pra pintar: um mochileiro que ficou lá em casa, toda galera da Fleshbeck, a galera da Nação naquele espaço, a Anarquia pintou, Jou, Rafa, Laifa, todo mundo pintou. Muita gente. Ficou maneiro.

AM: Mas assim por exemplo, o EixoRio. Eles pedem a aprovação de arte também?

Toz: Eu não tenho contato. Eu desde o começo, quando eles me proporam (sic) as reuniões, eu nunca quis, eu nunca gostei dessa parada meio líder de escola, essa porr### de organizar, organização, central sindical, eu não gosto dessas porras, eu não gosto. Eu sou anarquista, eu não gosto.... Nosso grupo é um grupo sem líder. Não tem líder. Uma hora o cara tá comandando o painel, outra hora eu to comandando uma parada, uma hora eu tomo esporro ou ele toma esporro, o Piá dá esporro, a gente briga, a gente se resolve, uma hora é o Piá que tá respondendo pelo trabalho. A gente nunca teve essa... Apesar de, às vezes, parecer "pô, é o Bruno que tá mandando ali, é o cara que...", não. Às vezes é ele, às vezes sou eu... A gente nunca teve essa parada de organização de verdade, tipo, vamos se organizar. Vamos fazer e tal... Então, sempre foi uma parada natural. Então, pra gente a gente é índio que não gosta de ser socializado com homem branco. A gente não gosta. A gente não gosta de ter que: "Ah, você vai ter que fazer isso. Você vai ter que sair sete horas. Você vai ter que chegar sem bermuda ou de bermuda ou de calça. Você vai ter que pintar...". A gente se rebela, se junta, não quer trabalhar, reclama. Aí fica chato o trabalho, entendeu? A gente tem essa caracterís-

tica natural que somos todos muito parecido nesse sentido. Então, a gente não tem envolvimento nenhum. Eu não precisei falar pro Bruno: “Pô, Bruno, você viu que ridículo o cara lá do EixoRio? Você viu que fod##, não sei o que...?” A gente não precisou falar nada disso. Ele achou o mesmo, Piá, o ... Eu nem comecei uma conversa do tipo, ah vamos conversar sobre o EixoRio aqui? Tipo, a gente foi na primeira reunião e viu que não era pra gente. Não dava pra gente. Mas eu respeito, eu quero que nego vá, que nego faça, que nego corra atrás, que nego faça acontecer. Agora, eu to vendo assim de longe que os caminhos não estão sendo bem escolhidos, entendeu? Eu vejo que a galera tá indo para um lado que eu não gosto, eu não acho legal.

AM: Acho que é isso, na verdade. Obrigado. Acabando eu te devolvo as paradas. Quanto é que foi aqui? 40 minutos.

Bruno BR: Porr###.

Toz: Agora, tudo pode acontecer ali naquela merd#### do porto. Pode ser que vá pra esse lado das laterais, que as empresas comecem a colocar dinheiro, que nego queira fazer e tal... Eu to querendo arrumar minha cama, eu to correndo atrás que eu vou defender meu time. Eu não vou ficar na mão desses caras. Eu to correndo atrás do meu, já tenho minha estrutura pra suportar uma produção de coisas. Então, eu to vendo o meu e dos meus amigos e vamos fazer assim.

AM: Só uma pergunta... Você acha que o grafite pode ajudar, por exemplo, pô, vai ficar bonito lá, vai ficar caro, vai ficar não sei o que... Você acha que o grafite vai deixar o lugar mais bonito, vai não sei o que, pode ajudar, por exemplo, a expulsar a galera que tá lá, da Providência, vai encarecer, vai começar a subir rico?

Bruno BR: Pode ser que aconteça.

Toz: Pode ser que aconteça. Em muitos lugares acontece isso.

AM: Pavão Pavãozinho.

Toz: Pode ser. Pode ser, mas eu não sei. Eu não sei, cara. Tipo, porque aquela coisa é o seguinte: não são todos os grafites que tão ali que são “cool” que são brabo e o grafite, como o artista, como tudo, velho, tem uma vibe. Uma coisa é você ir no WynWood⁶⁴ e bater de frente com o painel do Gema boladão. Caral###, o Nunca, caral###, tu fica... Mano, tu já foi, tu sabe como é que é, né? Você vira a esquina você vê um China, vê um....

AM: Miami isso né?.

Toz: Sim, Miami. Aqui no Rio a gente poderia fazer isso, mas não com esses caras. Com esses caras você não vai conseguir.

Henrique Madeira: Mas não dá, brother. Wynwood funciona só dentro daquela semana, tá ligado?

64. Bairro de Miami repleto de graffitis de grandes artistas internacionais.

Fora daquilo dali a rotina dos caras volta e volta tudo que acontece normalmente de violência, de gangs, de tudo tradicional num bairro como aquele dali, entendeu? Mas que muda... muda, muda. Vem mudando aos poucos, mudando gradativamente... Eles tão trazendo cafés, tão trazendo galerias, omeleteiras, se tornaram um bairrinho cool, turístico, turístico, mas nada...

Toz: Pra ter isso, você precisa de um puta time de artistas, o que não é o que tá acontecendo hoje no Rio. Então, tipo assim, ninguém vai subir o morro, vai morar na frente de um painel do, porr####, do fulaninho das couves lá da put#### que pariu. Ninguém conhece. Porque não tem nome na rua. Não porque ele veio da put#### que pariu. É porque ele não tem nome na rua. Se ele pintasse pra caralho na rua, neguinho ia olhar, ia falar: “Caralho, olha o cara da cidade. Esse cara aqui...”.

AM: Tá na cidade inteira...

Toz: Tá na cidade inteira, entendeu? Então, tipo, isso que acontece em Miami. Agora, nego que são os grafiteiros que tão lá em Miami são dominantes em nas suas cidades. E aí quando nego vai lá “Caralho, eu vi em Nova Iorque, tinha coisa pra cara#### desse cara. Pô, eu fui num sei aonde... eu vi um desse maluco lá em Barcelona”.

Bruno BR: São os caras picas de todas as cidades do mundo.

Toz: Aqui, querem fazer o que? Muito grafite com o mínimo de dinheiro. Não que pagar...

AM: Só pra ficar bonitinho.

Toz: Exato. Para colorir, ficar bonitinho. É tudo homogêneo. Você não vê...

Henrique Madeira: Não investe nem no que fica, né? Porque é simplesmente um tapa buraco. Você junta aquela galera lá. Vamos tapar esse buraco aqui, tá feio, tá sujo. Vamos lá. O que a gente precisa fazer? Aí chama uma pessoa que é um cara político pra ser um curador. Aí pega esse cara que é político, que perdeu a essência do que eles tão falando, que é a rua... Quando você se torna um político demais, muito vaselina, você, pô, se envolve politicamente, você muda o conceito do que é o grafite como arte. Você tornou ele um produto de negócio. Então, você vai lá e negocia ele. E quando você negocia os preços, os valores, são todos assim: “Não, mané, eu tenho que ficar com muito e os artistas ali, mano, tem que ser os caras baratos, tem que ser os caras que não me deem dor de cabeça, que não vão ficar me enchendo o saco, pô, se não tiver água, se não tiver uma assistência mínima ali pros caras, porque eles são profissionais, eles sabem o que são necessário pra uma produção, mesmo que, porr####, não se consiga atingir às vezes o nível de produção desejada, mas, pô, o mínimo é necessário. Então, esses projetos o que acontece é: chama um monte de gente que tá ali, tá ali do lado, todo mundo se conhece, mas que não tem uma história na rua, que esqueceu a história, esqueceu que o grafite representa como essência. Qual é a essência do grafite? É uma história que ninguém tá afim de contar. Não, não, porr####, vamos dessa parte não que a gente não tem conhecimento. Vamos falar do ponto agora pra frente. O que o EixoRio fez e faz, e tenta impor é isso. Que o grafite no Rio de Janeiro começou a partir do ponto deles.

AM: Em 2013.

Henrique Madeira: E isso é uma coisa que ninguém que vive do movimento, que vive realmente, que paga suas contas, que tem a sua vida, que deposita teu tempo, porr####, em viagens e tudo para que fortaleça-se o movimento de arte urbana carioca, que, meu irmão, vários monstros que tão sendo apagados aí e ninguém... foda####. Agora, grandes projetos... Tragam grandes projetos, apresentem aí esses caras. Pessoas que, de repente, tão acostumadas aí lá fora, a ter um tempo lá fora, ao conhecimento lá fora, nesse tipo de trabalho. O que a gente tá vendo acontecer é que tá seguindo completamente ao avesso. Chama essa rapaziadinha que é barata, que não vai dar dor de cabeça, não vai dar problema, e bota essa galera pra pintar. Com isso, meu irmão, os projetos são cada vez mais baratos, cada vez mais ridículos, e somente....

AM: ...pra colorir.

Henrique Madeira: Você pega um trabalho grande e entrega para um artista... Se eles falaram aquilo o tempo todo sobre vários grupos... Pô, brother, você vai ter uma dinâmica, você vai ter uma história, narrativa mais interessante que um tumulto de um monte de artistas que um trabalho não casa com o do outro, que não interage com o do outro, então você tem uma metragem quadrada, uma parada feia que não combina com porra nenhuma...

AM: ...com outra parada feia que tá do lado.

Henrique Madeira: Saca? Você tem um montante de trabalhos ao invés de ter uma coisa homogênea, ao invés de ter uma coisa que realmente, porr####, esteja dentro de um contexto, pô, visual maneiro que o artista produziu, um artista foi convidado a fazer aquilo dali. E pega essa grana e oferece a ele. Só que nego acha que é muito.

Toz: Não existe liberdade artística na verdade. O que existe é ilustração na parede. Não existe um desenvolvimento intelectual aqui, não tem... aquilo dali é, tipo, é isso... é melhor do ficar em cinza, mas não tá fazendo desenvolver a parada como deveria, como poderia. Mais por questões políticas mesmo, é isso.

ANEXO III

Entrevista com Acme – Dia 18 de março de 2015

Artur Monteiro (AM): To aqui com o Acme. Na minha última entrevista pra dissertação. Acme, na verdade eu só queria que você começasse falando sobre... você é daqui também do Pavão?

Acme: Do pavão.

AM: Como que você começou com o graffiti? E eu queria que você falasse também da história do museu aqui aberto (Museu de Favela) se você tem ligação ou não... como que começou sua ideia com o graffiti?

Acme: A minha ideia com o graffiti começou como um desejo também de criança, mas teve um período muito grande da minha vida que eu andei de skate. Sonhava até em ser skatista profissional e tal... Interagi com vários caras aí: Alan Mesquita, Júlio Feio, Come Rato, Ratão, Sinistrinho, Cupim (Jorge Cumpim), até hoje tá junto aí comigo nas artes e nesse período do skate, assim, eu tomei conhecimento da cultura que vem lá de fora. Então, quando os caras andavam de skate, nos vídeos que a gente sempre via pra poder dar o rolé empolgado e tal o cenário sempre era graffitado. Tinha vezes que tinha o rolé lá no Brooklin ou no Queens... nisso a gente sempre via graffiti no fundo, então, aquilo ali sempre me chamava a atenção. Naquele período ali eu tinha o que? 14 anos, mas sonhava em ser skatista e fazia os desenhos nos shapes, fazia os desenhos nas camisas e tal. Morava aqui no morro, mas eu vivia mais fora do morro do que dentro pelo fato do mundo do skate de levar para outros universos, né? Eu interagia muito no Arpoador, Rio Sul, Urquinha, Lauro Müller e tal... e isso me trouxe uma outra cultura que é a cultura da rapaziada que tem mais estrutura financeira, acaba tendo um conhecimento mais... pode se dizer também uma formação mais americanizada, um bagulho que vem importado, que vem de lá. Então, isso serviu de intercâmbio e de expansão das minhas ambições, que não se limitaram apenas às opções que tinham no morro. Então, eu dentro desse universo eu comecei a aspirar ao graffiti. Mas só que como a lata era muito cara e na pista de skate parava tudo quanto era tipo de elemento... tinha ladrão, tinha pixador, pessoas que se drogavam e tal. Então, eu escolhi ser pixador nesse meio. Então, eu pixei de 93 até... até o período que eu tava grafitando eu tava pixando porque eu não conseguia me firmar do graffiti pelo fato também do material ser muito caro e a gente fazer por hobby, né? Naquela época fazia o graffiti por hobby. Eu vendia bolo na praia e pastel. Então a lata era muito surreal pra mim. Porque o lucro que eu tinha diário, assim, era uma merreca, sabe qual é? E eu era assim, cara... vendia bolo na praia, chegava na pista de skate, eu dava um bolo e um suco pro maluco e o cara me emprestava o skate e eu ficava dando um rolé. Depois eu consegui montar meu skate. Então, o graffiti pra mim era uma coisa que tava muito longe, distante, mas que eu tive uma estratégia muito eficaz, que foi pegar... tipo assim, eu já tinha uma habilidade pra reproduzir coisas e pintar, que seja um leteiro de bar, um desenho na parede e eu sempre pedia o material. Com as sobras desse material eu conseguia fazer

também o meu graffiti de hobby. E depois chegou a época do quartel, né? Fui por quartel, fiquei durante seis anos engajando lá e lá eu consegui ficar como desenhista na sala de e-mails, que é uma sala que você trabalha com toda disseminação de informação dentro de uma bateria no Batalhão. Então ali eu conseguia fazer quadro mural de instrução e tudo isso eu sabia que tava me treinando para a habilidade de letra, de grafias e de reprodução de desenho. Teve uma época que os caras pediram pra fazer uns alvos com as caricaturas, tá ligado? Tipo, pediu pra mim desenhar Osama Bin Laden, Saddam Hussein, botar o Hitler, entendeu? Mas era uma parada muito interna, assim, muito louca. E eu fiz, assim, os caras ficaram amarradão e eu ia só conquistando espaço lá dentro. Até pintar vaga de estacionamento eu pintava. E eu demarcava. Uma vez eu peguei 200 vagas de estacionamento só pra mim marcar no chão e eu fiquei lá nessa porra com o sol quente na cabeça, mas pintando, que eu sabia que um dia eu ia conseguir também é... qualquer parada que lidasse com tinta pra mim era lucro porque um soldado ele faz de tudo, ele tem que capinar, ele tem que carregar peso, ele tem que ajudar o pelotão de obras e tal... Então, quando você não tá de serviço, você tem que fazer essas merdas. Então, eu tive essa estratégia dentro do quartel durante seis anos pra mim fazer a minha formação pro mercado de trabalho aqui fora, pensando na parte de mercado pra se manter, conseguir estrutura, conseguir fazer o graffiti real, que é esse graffiti subjetivo, que é a história que a agente conta, é o testemunho do cotidiano que a gente vê e vive, e o conceito que a gente quer pregar pra contribuir com a opinião na sociedade. E eu cheguei nesse patamar agora. To aí. Dei baixa no quartel em 2003, até 2003 eu ainda tava pixando, mas o graffiti foi tomando visibilidade e a medida que isso foi tomando visibilidade eu fui fazendo só o graffiti, mas mantendo a comunicação com a galera da pixação porque a rua ela é um espaço em que todo mundo tem a sua vaga, né? Então, eu continuei mantendo a proximidade com a galera da pixação, que é a galera que habita na rua e a gente também ocupa espaço na rua. Então, a gente tem que manter estreito essa relação pra que a gente não venha a ser colocado um contra o outro até pela mídia, né? Porque a mídia sempre pregou que o graffiti é uma solução pros muros pixados, tá ligado? Mas na realidade não é. O graffiti tem o seu espaço. A pixação também tem o dela. Eu sou um ex-pixador, tem muito grafiteiro que chegou de paraquedas aí que veio de uma faculdade de desenho industrial, que tinha uma ideia de ser um grafiteiro, mas que tem que também voltar nesse tema que é estreitar a relação com o pixador pelo fato de você também tá interferindo na rua da mesma forma que um pixador interfere, porque pode baixar um decreto, pode vim o que for autorizando, mas quem autoriza mesmo é o dono do estabelecimento que você tá pitando. Então, você vai tá sempre fazendo um graffiti ilegal se você tá afim de pintar naquele local que você imagina... que às vezes não tem autorização, mas você chega lá e mete bronca.

AM: Você falou da pixação como transformação da cidade e também do graffiti enquanto movimento social, assim, que transforma tanto o cidadão, quanto a cidade. Você acha que isso é verdade eu falar que o graffiti tanto quanto a pixação, assim, movimento de rua, de arte de rua, transforma a cidade, em que nível e se transforma a pessoa, o pixador, o grafiteiro e em que nível, assim?

Acme: Ah, transforma. Vou te dar um exemplo da pixação que transforma o cidadão. Eu tinha um cara que andava comigo que era analfabeto. Ele era até porteiro na Miguel Lemos. Então, ele queria andar com a gente. Ele andava com a galera do skate. Era um maluco jovem do Ceará que andava com a gente, analfabeto, não sabia nem escrever o nome dele. E ele queria andar com a gente em todas as paradas, tá ligado? O cara era maneiro, a gente saia pra pegar as minas junto, zoava e tudo mais e tinha essa parada. E teve uma hora que ele pancou de pixar e não sabia escrever. Aí a gente ensinou a ele a escrever o pixe dele. Então, ele quando começou a pixar, ele começou a se

alfabetizar, tá ligado? Ele começou a se alfabetizar porque ele também queria escrever mensagem. Porque a gente sempre escrevia alguma coisa. Bota o nome aqui e manda um recado pra fulano de tal. “Para fulano de tal” ou então, porr###, “Fora Dilma” ou “Menos armas mais cultura”. Sempre tivemos uma consciência política, então, o cara começou a se alfabetizar. Da forma como a pixação interfere na cidade, é o fato de você levar as pessoas a dialogarem e os desafios que é isso. Você escalar um prédio de dez andares e chegar ali e começar a fazer as pessoas a observar isso e porque esse cara fez isso, entendeu? E de repente, porr###, o maluco que a gente viu a pouco tempo aí pixar a cara do Zumbi dos Palmares e neguinho começar a questionar porque que um cara que tem uma origem afro-brasileira pixou a cara do Zumbi? Ou ele tem consciência disso ou ele não tem, ou ele quer que ser foda, ou ele quer que o Zumbi se foda, entendeu? Isso tudo leva todo mundo a começar a debater, pensar e colocar esse cara pra evoluir ou pra ele dizer o que realmente pensa. Porque é isso. É a manifestação na rua, que já acontece há muito tempo, desde antes da internet, que a gente já vem fazendo aqui no Rio desde a década de 60-70. A pixação começou com a revolução contra cultural na França, né? Acho que em 68 e os caras se manifestavam politicamente. A parada ficou melhor em São Paulo porque os caras já pegaram essa influência e a pixação ela tem uma característica mais política em São Paulo e ela tá tomando essa característica aqui no Rio de Janeiro agora, com esse crescimento tecnológico de disseminar informação, que hoje você fala com o cara de São Paulo agora, no momento você tá falando.

AM: Pra puxar a conversa aqui de novo, você falou de duas coisas que eu acho muito importante: transformar a cidade e o grafiteiro como agente político pra mudar tanto a ideia dos grafiteiros quanto a ideia da cidade, assim...

Acme: A ideia do grafiteiro e pixador, né?

AM: Não, sim, do pixador... E aí, eu tenho essa pergunta, na verdade: como você acha que é a aceitação da população em geral frente essa discussão política, que, assim, não só a mensagem do graffiti e da pixação, a mensagem escrita, assim, ah “Fora Dilma” e tal, ela é política, mas o ato de ir pra rua também é um ato político, de falar “Put###, isso tá errado. Não concordo com isso. Eu vou pintar esse muro pra deixar mais bonito ou eu vou pixar aquele prédio porque eu não concordo com o que tá rolando”.

Acme: O ato de ir pra rua é um comprometimento bem maior até do que essas pessoas que vão pra essas manifestações aí. Às vezes você vê uma porrada de gente que tá indo pra uma micareta. Eu fui pra rua também pra lutar pelo direito à moradia. Tomei lá gás de pimenta no olho e tal, mas eu via muita gente que tava ali também pela zoeira, pelo carnaval que tava rolando fora de época. Então, a pessoa que pega e se disponibiliza a comprar um spray e ir pra rua pra poder passar uma mensagem pra sociedade e tentar chocar de alguma forma, ela tem alguns motores que movem ela, que é, um, ela sair do anonimato, o dois, é ser ouvida, e o três que é conseguir o resultado de transformação social através da mensagem dela. E pode ter outros mais, porque a gente não conhece a mente de todo mundo que tem um sanatório dentro da cabeça, né? Então, você pra entender a cabeça do maluco, você vai ter que entrar na mente dele e isso nunca é fácil...

AM: Ou então você bota pra fora...

Acme: É, a gente bota pra fora ali, tá ligado? Você pode ter um pré-conceito através da minha arte de mim. Eu já decepcionei muita gente...

AM: Você retrata muito o morro também...

Acme: É, eu retrato realmente o que eu vivo e também eu tento homenagear muito a cultura das pessoas, homenagear pessoas ali como você pode ver o DG, o Roque, que é um carregador, um cara muito forte da comunidade que consegue carregar uma geladeira sozinho subindo essa favela aí e tal, coisa que a gente tem que ter dois-três pra carregar, o cara carrega sozinho. São pessoas que eu admiro e tal, pessoas que fazem parte do meu cotidiano. Eu tento tá dando visibilidade aos anônimos e isso também eu acho legal, que você às vezes vai desenhar B.B King, Louis Armstrong ou vai desenhar Vanessa da Matta e aí de repente o fato de você desenhar uma pessoa anônima... porque todo mundo tem uma história muito interessante. Agora, a gente acabou de pegar a autorização da imagem de um cara que tinha um dente de ouro e a gente precisava do dente dele num filme que a gente gravou e ali a gente conseguiu ver duas riquezas, que é o sorriso dele e o dente de ouro, entendeu? São duas riquezas. E esse cara é um personagem da favela, que pode ser um personagem do Zorra Total. Aí você vê aqui Lampião e Maria Bonita. A gente pintou isso dentro da comunidade que tem seu berço nordestino, pessoas que chegaram aqui num pau de arara e algumas pessoas não conheciam quem é Lampião quem é Maria Bonita. Aqui são os rostos fiéis deles.

AM: Tá igual.

Acme: Aquilo ali é fidelidade. Eu peguei a foto em preto e branco das antigas e a gente reproduziu e aí tinha gente que não sabia quem era. E aí tem gente que nem sabe que Lampião e Maria Bonita eram bandidos. E você tá dentro de uma comunidade nordestina. Então, você faz as pessoas voltar a se reconhecer na sua própria história.

AM: E isso tem tudo a ver com a questão de reafirmar a cultura local. Você bota a personagem local, você coloca os nordestinos aí, o Lampião e eu acho que esse é o grande...

Acme: Mascotes...

AM: Os mascotes da comunidade. Eu acho que isso é o mais forte no graffiti, de realmente se reafirmar frente a um monte de coisa que tá errada, que tá fazendo a comunidade sofrer, que tá fazendo um monte de coisa, e você reafirma, bota pra cima...

Acme: Dando voz a pessoas que não são ouvidas. Eu moro aqui e quando eu comecei a fazer o graffiti e colocar a sigla PPG, todo mundo aqui começou a me abraçar também porque tinha pessoas de poder aqui dentro que tinha uma consciência de que isso ia ser bom pra todo mundo... uma favela mais conhecida e tal. Vidigal passou a ser muito conhecido pelo cinema por conta do Nós do Morro, muitos atores saíram de lá, muitas gravações foram feitas lá e aqui a gente começou a ter essa visibilidade também. Acredito que eu contribuí muito pra isso com o meu graffiti, sendo um artista local que, pô, já viajei duas vezes pra França, uma pra Argentina, uma pra Espanha, fui pro Equador, Peru (Lima), Brasil a fora aí, vários estados, tudo através de projetos que eu me envolvi sem gastar

nenhum tostão do meu bolso e ainda ganhando um dinheiro. E levando o nome da comunidade, que aonde eu vou, a minha comunidade está junto comigo.

AM: A PPG é Pavão, Pavãozinho e Galo?

Acme: Pavão, Pavãozinho e Galo. Sempre representando as três pelo fato de também não ligar pra essa pausa que existe aqui no meio das três. Porque aqui é tudo misturado, né mano? A gente tá tudo misturado.

AM: E aí, então, uma pergunta: eu queria entender, você que já viajou pra fora, você que já viajou aqui dentro do Brasil fazendo graffiti, como que você acha que o Rio de Janeiro hoje tá no cenário nacional, mundial de graffiti?

Acme: Eu acho que tá todo mundo muito suspenso no ar porque no nosso movimento a gente tem vários focos. Têm caras que querem continuar na rua, querem dizer não às galerias, querem dizer não ao mercado de trabalho e querem ser uma pessoa que não vive do graffiti. O cara quer trabalhar com publicidade ou com ilustração, até mesmo o cara quer ser um porteiro, quer trabalhar num balcão ali de lanchonete e fazer o graffiti por hobby, continuar sendo a cena dos amigos que se encontram no final de semana ou na noite pra poder fazer o graffiti e fazer acontecer, que o propósito da para ser realmente esse. E têm outros caras como eu que querem... eu quero é viver do graffiti mantendo a essência dele, entrando e saindo de dentro de galeria e bombando no mercado de trabalho e ao mesmo tempo mantendo essa relação com a rua, ativa na rua politicamente correto. Na situação de que ninguém pode me acusar porque eu, por####, fui pra galeria ou que eu to explorando o graffiti. Na real, eu to explorando a minha arte, eu to explorando a minha história e se eu posso viver daquilo que eu gosto de fazer, eu vou fazer. Eu entendo muito bem a diferença de se vender e vender um produto. Porque quando você se vende, você omite sua opinião, dissimula a sua opinião. Eu não dissimulo a minha opinião, eu falo o que eu penso e quem me conhece sabe que eu largo o verbo mesmo e eu vendo um produto. Eu vendo um produto e tento inserir identidade nisso que é uma marca, mas é uma marca de submundo, não é uma marca do mainstream, é uma marca do submundo, que é o meu nome e o conteúdo que eu coloco nela.

AM: E o que você acha do papel do EixoRio? Também ele tá o quê... já faz um ano que ele tá na rua?

Acme: Têm uns dois anos.

AM: Já têm dois anos que ele se consolidou e qual que você acha que é o papel dele no graffiti, tanto pelo lado de promover a arte quanto pelo lado de transformar o graffiti? Porque agora eles falaram com esse Decreto onde pode grafitar onde não pode grafitar, começaram a apagar, por exemplo, o Jockey depois desse Decreto. O que você acha que pode acontecer daqui pra frente e qual que é o papel do EixoRio?

Acme: O Jockey é muito doido porque... falando, assim, do Jockey específico porque eu tive um episódio lá muito marcante que foi eu fui preso ali na época que aquele muro não tinha nenhum graffiti, eu fui o primeiro a grafitar naquele muro e ali eu fui preso. Mas, graças a Deus, eu tava fazendo uma

parada junto com Marcelo Yuka e o Marcelo Yuka ele foi lá e me tirou. Foi lá e ainda moralizou os guardas municipais que chamaram a polícia e tal... deu uma moralizada nos caras lá e isso também chocou, entendeu? Deu um burburinho na mídia...

AM: Quando que era?

Acme: Ah, isso foi em 2002-2003, 2003 pra 2003, assim. E aí, naquele período ali o Hutuz tava planejando grafitar aquele muro lá com toda a mídia, a rede Globo, fazer aquele evento do Hutuz, que era o encontro do Hip Hop, Mv Bill, Nega Gizza... Eles tavam planejando fazer um graffiti naquele muro ali. Então, 40 dias depois que eu fui preso porque ali era proibido e era tombado pelo Instituto de Patrimônio Histórico... ainda é, né? E aí o que aconteceu? O Hutuz veio e grafitou o muro todo com a galera, chamou a galera pra grafitar e deu lá um pão com mortadela pra todo mundo e todo mundo foi lá e pintou. E eu, em posição de protesto, não participei por causa disso, porque eu tive que pagar uma cesta básica de 400,00 reais, eu e mais o pessoal que tava filmando a parada pagaram também. Então a gente pagou cerca de 1.200,00 reais de multa pra que a gente não ficasse fazendo serviço público pra poder pagar a pena e ainda fiquei com a porr## do nome sujo e essa galera foi lá e comeu um pão com mortadela e fez o graffiti pro Hutuz de graça, entendeu? Porque todo mundo tinha a ambição de pegar aquele paredão. Então, mas é uma tentação. São as tentações. Os posicionamentos acabam caindo por causa das tentações. Fidelidades e tudo mais caem por causa das tentações. O EixoRio, eu acho que, assim, tem um papel importante no sentido de reunir a galera, de conseguir acessar todo mundo, de conseguir reunir essa galera numa sala, debater opiniões e direções que o graffiti do Rio vai tomar e tem elevado o nosso nível por proporcionar uma estrutura que a gente às vezes não consegue ter pra fazer um graffiti coletivo. Muitas vezes a gente trabalha pro EixoRio com liberdade de expressão. Só têm algumas pautas pra gente poder...

AM: De arte?

Acme: De arte e de temática pra que a gente possa estar interagindo com a cidade. Uma direção que nunca é ruim porque é sempre bom ter pra onde seguir, alguém direcionando... colocando pessoas responsáveis em posição de gestão, direção, curadoria. Trazendo um formato pra rua, que a rua não tava se organizando por falta de estrutura, na realidade, e o EixoRio tem conseguido canalizar esses recursos para o artista de rua, que poderiam ser canalizados pra outros tipos de projetos, que poderiam ser projetos sociais no sentido de ensinar as pessoas a falar outro idioma ou, sei lá... imagino que é assim: a verba pública tem vários canais ali, várias saídas, e o EixoRio é mais um advogado que a gente tem pra brigar pela nossa causa da rua, que é chegar e falar, pô, ao invés da gente pegar, por exemplo, ali do Túnel Alaor Prata, que é o Túnel Velho, ali ia ser pintado com tinta anti-graffiti, anti-pixação, então, a gente com o graffiti, a gente conseguiu... a Cris, com a diplomacia dela, ela conseguiu convencer os caras ao invés de pintar com a tinta anti-graffiti a fazer o graffiti na parada porque o graffiti também é respeitado por esses protocolos que a gente acabou de citar aqui, que é esse respeito de espaço. O grafiteiro que quebra essas regras, ele é desrespeitado, mas a gente tenta manter isso bem estreito pra que a gente não venha a ofender o companheiro ali que tá fazendo seu nome, que seja só o seu nome, mas que a gente respeita ele e ele também respeita a gente. E com isso, o EixoRio tem essa credibilidade com nós da rua pra fazer a parada. Então, eles também têm o compromisso de não falhar com a gente e a gente tem o compromisso de não falhar com eles nos relatórios, nas prestações de conta, e aí que a gente mostra que a gente tá subindo de

nível por você pegar na rua pessoas que têm essa responsabilidade de cumprir de prazo e se manter na rua aonde tá todo tipo de doideira que você pode encontrar pelo caminho.

AM: Você acha que ele pode, por exemplo, dificultar a entrada de novos graffiti ou não?

Acme: Não, pelo contrário. Eu acho que vai facilitar porque tem sempre um pacote que é você trabalhar... por exemplo, a gente tem trabalhado muito na Zona Norte e tentado interagir com os bairros e nessa interação tem o graffiti que a gente faz que é pra embelezar e também conceituar tudo e também tem as oficinas que são ministradas por alguns grafiteiros que tem mais esse perfil de dar aula, que gosta mais de trabalhar com o social. Então, sempre tem essa parte da oficina, tem a parte de sensibilização do mediador local. Então, nos leva a fazer cultura de acesso, levar uma nova informação e também extrair de lá uma informação local pra que a gente possa construir o nosso graffiti e fazer um convívio. Então, eu acho que isso só tende a fazer o movimento crescer muito mais porque a gente tá entrando em áreas que o graffiti não entrava, trazendo informação e extraindo informação de pessoas às vezes que nunca tinham pensado. Levando pessoas a pensar no que elas nunca tinham pensando antes. Que as perguntas é que movem os pensamentos.

AM: Sim. Eu tenho uma pergunta. Por exemplo, um cara que tem – um pixador ou um grafiteiro – que tenha uma questão de contestar mesmo, de bater de frente com o sistema, você acha que ele entraria para o EixoRio? Por ser totalmente certinho, arrumadinho, ou o cara viraria pixador, throwupeiro, sei lá...?

Acme: Eu acho que o EixoRio quer se aproximar desses caras assim como se aproximou de mim porque eu não to fazendo... ah, inclusive a gente ganhou o Copa Graffiti criticando o Rio de Janeiro. Se você for em Vicente de Carvalho, você vai ver o painel que ganhou é o nosso painel. O meu painel junto com o Pands, com o Nicho, com o Marco, o Meton. O Meton fez um cara comendo um pedaço do Pão de Açúcar, um mendigo. Eu fiz um moleque com o livro da Arte da Guerra no coldre, como se fosse um bandido, com o livro da Arte da Guerra com uma favela enorme atrás. O maluco colocou o cara do dólar, sabe qual é? Aquele portuguesinho do dólar comprando o barraco na favela. Então, a gente tá criticando a expulsão social, tá criticando o descaso social total na rua e na favela. Ali a gente ainda ganhou. Então, eu não sei os caras não tão entendendo, porque uma vez quando o prefeito assinou o Decreto, ele falou lá no microfone: “Pô, eu assinei ali o Decreto ali. Eu nem sei muito bem o que tá escrito, mas acho que tá tudo bem”. Aí eu falei assim: “Esse cara tá maluco”. Ou ele tava zoando, entendeu? Mas não foi muito bem interpretado pela gente não. Talvez ele nem tenha prestado atenção no nosso conteúdo, mas não tem problema. Ele falou o que a gente pensou e a gente conseguiu ganhar com espontaneidade. Eu acho que o EixoRio que realmente é se aproximar dessa galera, tentar às vezes desenvolver uma melhor maneira de gestão, de a Prefeitura tentar se aproximar do povo, pode ser uma estratégia política, mas se a gente também não entrar e não conseguir chegar próximo do ouvido dele e dizer a nossa necessidade, a gente também não vai conseguir fazer mudança quebrando a porr#### do orelhão, quebrando o ônibus e tacando fogo na porr#### toda...

AM: Já passou essa fase, né?

Acme: É, eu acho que isso não vai funcionar, entendeu? Só vai dar prejuízo pra gente mesmo pagar. A gente com cultura e com arte a gente sempre conseguiu muito mais. Jesus é uma prova disso porque é a arte do argumento. É uma parada muito persuasiva e morrer pela causa foi o ponto crucial que fez todo mundo cair na onda dele que é amar o próximo como a si mesmo. Então, essa é o que a gente faz, tá ligado? A gente tá aí com a arte, a arte é bonita e ela tem o seu poder de persuasão e as vezes de ludibriar, convencer. Então, acredito que se a gente consegue convencer as pessoas que estão aqui mais próximas, a gente também consegue convencer a mente do cara que tá lá no poder e sensibilizar ele também. Não vai ser frustrada porque eu também não boto a minha expectativa nisso, mas eu acredito no que eu faço na rua com a minha galera, com o meu movimento, os caras que fecham comigo, acreditam no que eu digo e fecham junto pra fazer o melhor numa parede. Eu acho que é isso aí, cara. Não tem barreiras. A gente sempre quebrou barreira com isso. Quebramos as barreiras todas. Quando eu comecei a fazer o graffiti aqui em Copacabana, eu, porr####, fui preso também lá na Luiz Gouveia, em frente ao Copacabana Palace, porr####, toda hora eu tinha que deixar minha identidade com o policia porque o cara falou: “Se der algum problema, eu vou entrar em contato com você”. Hoje em dia você passa aí pintando na rua, o policia passa por você, dá um joia, tá ficando legal, entendeu? Então, a gente já conseguiu conquistar eles. A gente da botando aí Lampião e Maria Bonita, meu irmão, esses cara aí mataram uma porrada de gente, foram decapitado, tá ligado? Botaram em praça pública como troféu, sacou? Então, a gente faz isso aí, passa aqui toda hora o bonde pesado e nós tamo tranquilão, carta branca, o green card.

AM: Sim. Cara lá no Porto o Tito tá fazendo um graffiti atrás... é o Tito que tá fazendo um graffiti bem atrás da rodoviária...?

Acme: Tá fazendo o maior quadrinho do mundo lá.

AM: Maneiro. Massa. E aí um pouco mais pra frente você fez o teu perto da Cidade do Samba e tem até um do Toz que não é ligado ao EixoRio. O que você acha do graffiti na região do Porto? O que a região do Porto tem a ver com a história do graffiti no Rio? Aquela região toda.

Acme: Ali é o berço do samba, né? A cidade do Rio começou ali. Ali eu acho que é o rio antigo legal, boemia total. O graffiti ali entrou como um revitalizador de uma área que tava praticamente abandonada. No Rio Cumprido você tinha uma favela na rua. Anda ali a noite, você via nego de fuzil na pista, entendeu? Hoje tu passa, tu vê uma para, assim, totalmente transformada, linda. A galera tem pintado muito ali porque tem muita coisa abandonada e ninguém vai ali, vai encher o teu saco porque você tá pintando uma parede. Acho que tá crescendo muito o graffiti lá por isso e teve muito graffiti lá porque o ArtRua proporcionou isso tentando fazer um link com o ArtRio... o trajeto do ArtRio ao ArtRua foi todo grafitado como forma de demarcação de percurso pra que a pessoa visse arte, andasse pela rua se distraindo com as artes até chegar no ArtRua. Então, a intensão do André era essa naquela época e tal. Não posso deixar de relatar, né? O André não tá muito bem na fita com a galera não, mas a gente não pode deixar de relatar. No que a gente participou ali foi bem eficaz para o crescimento da nossa arte também. Eu participei dos dois ArtRua e contribui muito para a minha evolução como artista... o intercâmbio que eu fiz com pessoas que ele trouxe de fora. E hoje, atualmente, nesse último eu não participei em posicionamento de não concordar com algumas coisas que o ArtRua tava fazendo e da maneira como tava fazendo essa gestão. E fechei com o EixoRio pelo fato de ter uma relação de amizade com a galera, de acreditar nas ideias deles também, que

essa parada de GaleRio é muito legal porque antes do EixoRio, eu fazia uma galeria a céu aberto que eles pretensiosamente afirmam ser a maior galeria de arte urbana do mundo. Eu já tinha feito aqui o roteiro a céu aberto que é o Roteiro das Casas Telas pelo Museu de Favela e, em 2009, eu consegui lançar esse roteiro. Então, aqui eu fiz o roteiro contando a história da favela, de cem anos de história, que você acabou de presenciar com o primeiro painel do Pavão...

AM: Ah, é o primeiro daí?

Acme: Esse aqui é o primeiro painel do Pavão nesse roteiro, contando a história de como as pessoas chegaram aqui. Os nordestinos. Eu já tinha feito essa onda aqui embora não ter o poder de expansão que tem a Prefeitura. Mas a gente é uma instituição aqui que fez essa ideia de uma forma muito bem feita, que eu trabalhei com recurso baixo, mas trabalhamos bem estruturados com pessoas locais da comunidade. Os grafittis foram feitos baseados em cima das entrevistas que a Rita de Cássia, a Rita radialista aqui do Cantagalo, tava escrevendo um livro e ela tinha todas essas entrevistas catalisadas. Pessoas de 80-90 anos que viviam aqui na comunidade e contaram seus testemunhos de como foi o início da comunidade, quando não tinha saneamento básico, não tinha luz, não tinha porra### nenhuma, as pessoas viviam numa situação precária, mas tinham mais união. Não tinha televisão, mas tinha conversa de porta. Então, a gente pôde testemunhar naquela época que a galera não tinha a facilidade que hoje nós temos e que reclamavam bem menos. E hoje em dia você vê as pessoas às vezes reclamando da vida que tem na favela, mas não pensam como foi difícil as pessoas instituírem essa comunidade. A fundação da associação, a comunidade se organizando na necessidade de ter um líder local pra decidir as coisas, como surgiram o casamento e a constituição das famílias. Você pode observar ao longo da história que Copacabana e Ipanema foram construídas pela mão de obra barata daqui porque você tinha um quilombo no Cantagalo. Essas pessoas foram as pessoas que viraram as donas de casa, viraram os porteiros e os funcionários de todas as engrenagens dessa cidade que você aqui abaixo desse morro. E aí eu pude perceber o quanto isso aqui é importante praquilo lá. Esse intercâmbio das classes sociais. Eu que soube aproveitar isso muito bem. Meu fio condutor foi o skate, né? Que eu consegui fazer essa conexão com a classe média e conhecer os outros universos, conhecer o vídeo game do meu amigo. Eu ia jogar um vídeo game na casa do meu parceiro lá no Leblon e dava rolé com uns malucos foda, tá ligado? Depois conheci os bares da Lapa e tal. No skate você vai pra outros mundos. Depois ia pra Zona Norte pra andar de skate no estacionamento do Norte Shopping e pulava a roleta, pulava a janela de ônibus e aquilo tudo pra mim foi uma revelação, foi uma loucura que me levou para o mundo das drogas e depois me tirou pela necessidade de ser bom no que eu sou. Pra mim a vida foi cheia de altos e baixos e aprendizados e eu dou graças a essa rua toda que a gente viveu aí e essa galera toda que proporcionou essa convivência.

AM: Cara, última pergunta também pra gente já seguir o rumo, você fazer seu trampo...

Acme: Ah, espero que tenha respondido tudo aí.

AM: Não, só tem uma pergunta só, assim, pode responder rápido. Voltando para o Porto, você acha que com esses murais em comunidade, eu to falando, principalmente, dos murais do EixoRio, das galerias tal, e com o turismo que isso pode causar, você acha que isso pode ser um problema pra comunidade ou que isso pode consolidar elas... eu to falando "problema pra comunidade" no sentido

de expulsar elas que nem tá acontecendo no Vidigal ou não sei... o que você acha que isso pode acontecer com o trabalho do EixoRio?

Acme: Cara, eu acho que se a intensão for de expulsão, pode acabar dando um tiro no pé porque as pessoas são, como eu disse, cada cabeça um sanatório. Têm pessoas que podem fechar com essa ideia de expulsão social, mas os gringos que acessam a favela, eles vem aqui porque eles têm curiosidade de conhecer o tipo de vida que a gente leva aqui. E eles sempre gostam de preservar o local como ele tá. Então, eu acho que ninguém quer fazer mudança dentro da favela, quer que ela fique como ela está. A Prefeitura tem um plano com isso que é realocar as famílias daqui pra Zona Oeste, pra Zona Norte, pra lugares onde eles não precisam estar tomando conta porque lá os ricos não tão pra ficar fazendo reclamação do tiro que tá rolando, do viciado que tá ali largado na rua, tá feio aqui na rua, então, eu acho que a intensão deles é essa, mas pode acabar como um tiro no pé porque a transitoriedade dentro da comunidade dá força, dá voz, dá poder popular porque as pessoas começam a se informar mais, a semear informação também e direitos humanos também tão de olho nisso, então, a gente não vai ficar desamparado de forma alguma. Eu acho que tudo que acontecer vai ser pro bem e se for inevitável, vai ser de uma forma muito truculenta porque as pessoas têm conhecimento do seu valor, do que elas conquistaram e ninguém vai querer entregar de bandeja esse ouro. Um dos locais mais bonitos, mais altos e autênticos da Zona Sul é favela, embora a gente tenha que evoluir em muitos sentidos. A inserção do poder público poderia ser de forma mais social do que essa Guerra Fria que eles têm feito, entendeu? Mandar pra cá, pessoas mais comprometidas com as suas funções sociais, pra que elas possam, realmente, tentar fazer mudanças e não só prestar relatórios e cumprir com datas, mas tentar fazer mudança social de verdade, que eu sei como é que se faz isso e eu tenho feito isso sem dinheiro público, porque eu faço isso no meu convívio. O tempo inteiro eu invisto em pessoas e o tempo inteiro pessoas investem em mim. Então, o tipo de social que eu faço é o tipo de social que eles também deveriam analisar e estudar porque eu acho que estão fazendo isso tudo errado. Se você entra numa favela pra fazer uma assembleia pra decidir o que é melhor para a comunidade, se é o saneamento básico ou os projetos sociais, entendeu? É o saneamento básico, as obras, ou os projetos sociais? E aí se você não conseguiu fazer aquelas pessoas participassem da assembleia, isso não foi eficaz. Então, a gente tem que tentar de outra forma, mas não. As pessoas vêm aqui e fazem. Se ninguém participou, dane-se. A gente fez o nosso trabalho. E aí pegam um depoimento de dois, três e faz uma edição, uma coisa bonita que vai convencer o cliente e vira uma coisa profissional com cara de social, entendeu? Eu to aqui dentro. Tenho visto isso. Há muitos anos que eu to envolvido nessa porr####. Eu já não participo mais de certas paradas que eu percebo que pessoas tão preocupadas com isso, tão preocupadas com o rótulo e menos com o conteúdo. Eu tenho que me preocupar com o conteúdo. Eu vivo aqui dentro, moro aqui dentro, falo e respondo o tempo inteiro sobre questões assim. Jamais vou querer vagabundo apontando o dedo pra mim dizendo que, porr###, você não tem compromisso com a sua comunidade, você não tem compromisso com o que você fala. Eu gosto de ser uma pessoa honrada. Eu admiro mesmo coisas antigas, tipo, o samurai da honra, o cara que faz o haraquiri porque perdeu a po### da batalha. Esse tipo de coisa que eu admiro. De pessoas que dão a sua vida pelos seus propósitos, pela sua palavra, porque é isso que vale, irmão, você ter paz na sua cabeça, principalmente na porta da tua casa. E quando você andar na rua de cabeça erguida, num movimento que tem uma porrada de cara desbravando a rua, você faz parte dele. Eu faço parte desse desbravamento. Tive a minha geração. Já posso ver mais quatro gerações de pixadores da época que eu parei de pixar pra cá, eu posso ver umas quatro gerações aí que já tão rolando aí, que tá rolando, que tá todo mundo muito entusiasmado e eu vou seguindo em frente até chegar nas galerias a preço de 100-200 mil, que é

como o Gêmeos tá e não perdeu o respeito da rua. Nem por isso vagabundo taca pedra.

AM: Muito obrigado Acme