



**Programa de Pós-Graduação Lato Sensu**  
**Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação**  
*Campus Nilópolis*

Priscila Pereira de Moraes

**GRAFISMOS URBANOS COMO CONSTITUINTES DA  
IDENTIDADE DAS CIDADES**

Nilópolis – RJ  
2013

Priscila Pereira de Moraes

**GRAFISMOS URBANOS COMO CONSTITUINTES DA IDENTIDADE  
DAS CIDADES**

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado como parte dos requisitos  
necessários para a obtenção do título de  
especialista em Linguagens Artísticas,  
Cultura e Educação.

Orientador: Prof. Doutor Tiago José Lemos Monteiro

Nilópolis – RJ  
2013

M827g Moraes, Priscila Pereira de.

Grafismos urbanos como constituintes da identidade das cidades / Priscila Pereira de Moraes; orientador: Tiago José Lemos Monteiro. – Nilópolis, RJ : IFRJ, 2013.  
87 f. ; 30 cm.

Trabalho de conclusão de curso (pós-graduação) - Instituto Federal Rio de Janeiro - IFRJ, Programa de Pós – Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação, 2013.

1. Identidade cultural. 2. Grafismos urbanos. 3. Planejamento regional. 4. Urbanismo. I. Monteiro, Tiago José Lemos, **Orient.** II. IFRJ. III. Título.

CDU 316.75

Priscila Pereira de Moraes

## **GRAFISMOS URBANOS COMO CONSTITUINTES DA IDENTIDADE DAS CIDADES**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação.

Data da aprovação: 1º de novembro de 2013

---

Prof. Doutor Tiago José Lemos Monteiro  
IFRJ - Nilópolis

---

Prof. Doutor Fernando Ribeiro Gonçalves Brame  
IFRJ - Nilópolis

---

Prof. Doutor Jorge Luis Pinto Rodrigues| Caê  
IFRJ - Nilópolis

Nilópolis – RJ

2013

*À Sophia, minha vida.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha mãe e sua paciência por ouvir meus sonhos, ainda que não os compreenda, mas que, mesmo assim, os toma como seus.

Ao Alexandre, pelas palavras de motivação, pelo amor, pelo carinho e pela vontade de crescer junto.

Às amizades construídas durante o curso, especialmente Thaís Basílio e Viviane Jordão, pelo ombro, pelo afeto, pelo consolo nas horas difíceis.

Aos professores do LACE pelo apoio e sugestões durante as aulas, que foram fundamentais no processo de formulação deste trabalho.

Ao orientador que, incansável nas correções e no apoio, respondeu a todas as minhas dúvidas com rapidez e clareza, além de suas sugestões preciosas e palavras de estímulo.

Aos artistas que se dispuseram a dar as entrevistas.

À vida, pelos encontros belos que nos apresenta a cada dia.

*O que as paredes pichadas têm pra me dizer  
O que os muros sociais têm pra me contar*

(“Brixton, Bronx ou Baixada” – O Rappa)

MORAES, Priscila Pereira de. *Grafismos Urbanos como Constituintes da Identidade das Cidades*. 87p. Trabalho de conclusão de curso. Programa de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), Campus Nilópolis, Nilópolis, RJ. 2013.

## RESUMO

Esta monografia tem por objetivo identificar as relações entre a prática dos grafismos urbanos e a identidade urbana na cidade do Rio de Janeiro. Tem como objetivos específicos discutir como a arte urbana é parte significativa da construção da visualidade das cidades, somada às propostas visuais institucionais e midiáticas da sociedade pós-moderna. Trata, ainda, como os artistas de uma cidade como o Rio de Janeiro se relacionam com as diversas influências culturais com as quais tem contato e com as possibilidades de hibridização e de resistência. Além disso, busca perceber como o artista urbano se posiciona em relação ao sistema das artes (mercado e circuitos). Analisa, por fim, as propostas visuais de três intervencionistas urbanos como exemplos das possibilidades de diálogo entre o espaço urbano e a arte não institucional: Panmela Castro (Anarkia), Tomaz Viana (TOZ) e Leonardo dos Santos (Léo Shun).

**Palavras-chave:** Identidade. Cidade. Grafismos Urbanos.

MORAES, Priscila Pereira de. *Grafismos Urbanos como Constituintes da Identidade das Cidades*. 87p. Trabalho de conclusão de curso. Programa de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), Campus Nilópolis, Nilópolis, RJ. 2013.

## ABSTRACT

This work aims to identify the relations between the practice of urban graphic signs and the urban identity of Rio de Janeiro. One of my goals is to discuss how urban art plays a key role in the visual construction of postmodern cities, along with the media and certain discourses in an institutional level. It also deals with the several cultural influences that affect the practice of these artists, giving them possibilities of hybridization and resistance. Furthermore, it tries to understand how the urban artist stands in relation to the art system, the market and its circuits. Finally, it analyzes the aesthetic of three contemporary urban interventionists in Rio de Janeiro, which use the urban space as a site of dialog through non-institutional art practices: Panmela Castro (Anarkia), Tomaz Viana (TOZ) and Leonardo dos Santos (Léo Shun).

**Keywords:** Identity. City. Urban graphics.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Exemplo de pichação carioca	24
Figura 2	<i>Bomb</i> , de Raiz.	25
Figura 3	Throw up de Jou	25
Figura 4	Exemplo de Grafite 3D	26
Figura 5	Poster Art de Shepard Fairey “Obey Giant”.	26
Figura 6	Stencil de Blek Le Rat	27
Figura 7	Pichação paulista	36
Figura 8	Grafite na região da favela Metrô Mangueira, próximo ao Estádio do Maracanã.	37
Figura 9	Tilted Arc, de Richard Serra	42
Figura 10	Pavilhão da Bienal de São Paulo após a ação dos pichadores em 2008	54
Figura 11	Grafite de Panmela Castro, no centro do Rio de Janeiro	58
Figura 12	Grafite de Panmela Castro no CEDIM. Rua Camerino, centro do Rio de Janeiro	58
Figura 13	Grafite de Panmela Castro na Av Chile, centro do Rio de Janeiro	59
Figura 14	Liberté. Trabalho de Panmela Castro exposto no Arte Rua 2013	59
Figura 15	Grafite de Panmela Castro e Tomaz Viana	60
Figura 16	Grafite de TOZ na Rua do Riachuelo, centro do Rio de Janeiro.	61
Figura 17	Vendedor de Alegria. TOZ. Jardim Botânico, RJ.	62
Figura 18	Mural da Rua Sacadura Cabral, zona portuária do RJ	62
Figura 19	Instalação Vendedor de Alegria, TOZ, na Galeria Movimento	63
Figura 20	Sonhos. Instalação de TOZ na Art Rio 2013	63
Figura 21	Persona, de Léo Shun, na Rua da Alfândega, centro do RJ	65
Figura 22	Persona, de Léo Shun, na Lapa, centro do RJ	65
Figura 23	Persona, de Léo Shun, na região da Estação Leopoldina, centro do RJ	66
Figura 24	Persona, de Léo Shun, na Av. Presidente Vargas, centro do RJ	66

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>I: IDENTIDADE SOCIAL E IDENTIDADE URBANA CARIOCA</b> .....	14
1.1: RIO DE JANEIRO - VISUALIDADE CONSTRUÍDA HISTORICAMENTE.	14
1.2: IDENTIDADE NA SOCIEDADE PÓS-MODERNA: CULTURA DAS MÍDIAS, INDÚSTRIA CULTURAL E DIÁLOGOS DO MUNDO GLOBALIZADO COM AS DEMANDAS LOCAIS.....	19
1.3: IDENTIDADE CULTURAL, HIBRIDISMOS E RESISTÊNCIA: ARTE URBANA.....	23
<b>1.3.1: Ações não institucionais – Intervenção Urbana</b> .....	29
<b>II: VISUALIDADE URBANA E SISTEMA DAS ARTES: DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS</b> .....	32
2.1: ARTE COMO PARTE DO SIMBÓLICO SOCIAL - SISTEMA E CAMPO ARTÍSTICOS.....	38
2.2: PARA ALÉM DA ARTE EM SEU CUBO BRANCO (OU “MUSEU É O MUNDO”) – INTERVENÇÕES ESTÉTICAS .....	40
2.3: CONSTRUÇÃO DA VISUALIDADE INSTITUCIONAL: POLÍTICAS PÚBLICAS EM DIÁLOGO COM A CIDADE .....	44
2.4: VISUALIDADE CONTRA LEI: CONSTRUÇÃO DE UM NOVO OLHAR SOBRE O ESPAÇO.....	47
<b>III: GRAFISMOS E PRÁTICAS ARTÍSTICAS</b> .....	50
3.1: ARTISTAS, PRÁTICAS DE INTERVENÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO E INSERÇÃO EM CIRCUITOS POSSÍVEIS.....	51
3.2: AÇÕES QUE INTEGRAM A VISUALIDADE DESTA CIDADE (E QUE SÃO INTEGRADOS POR ELA): ANARKIA, TOZ E LÉO SHUN.....	56
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	70
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	73
<b>ANEXOS</b> .....	78

## INTRODUÇÃO

As ruas são o espaço público por excelência: espaço de convivência, das relações, do cotidiano. O lugar que instiga exatamente pelas múltiplas possibilidades em um ambiente só, onde tudo acontece (ou pode acontecer) e que reúne a diversidade de vozes do povo. As cidades, que guardam as ruas, podem ou não ter sido planejadas quando de seu surgimento. Cidades como o Rio de Janeiro organizaram-se de acordo com as demandas locais através dos tempos e dos diversos projetos feitos para organizá-la. Outras, como Belo Horizonte e Brasília, foram planejadas e dão conta de um projeto urbanístico bem definido. Independente da maneira como, estruturalmente, a cidade é planejada, as relações estabelecidas entre a população local e o espaço é que vão dar contorno às suas características. Estas não só são constituídas por estas relações, mas também pela construção de imagens sobre estes espaços.

A visualidade do espaço urbano é, hoje, impregnada de signos e elementos gráficos advindos dos meios de comunicação em massa. No caos da visualidade urbana que relaciona o planejamento visual do poder público com o das mídias, pouco parece se apresentar como fruto de uma efetiva participação popular nesse contexto. Além das diversas influências da cultura hegemônica, das elites (entendida aqui como minoria detentora de poder e, neste caso, de poder econômico<sup>1</sup>) sobre as periferias do mundo, as influências locais das elites sobre os grupos considerados dominados também parecem fazer predominar os interesses de pequenos grupos sobre a grande parte da população. Porém, algumas ações não regulamentadas, consideradas marginais exatamente por estarem fora do sistema regulador das formas visuais deste espaço, se apresentam com considerável potência.

Algumas destas práticas são as intervenções no espaço público, não autorizadas pelo governo local. São muitas as possibilidades de ação no espaço urbano. Desde as mais efêmeras, como performances e breves peças de teatro que, em si, não alteram diretamente a estrutura do ambiente, às de maior visibilidade e permanência, como os objetos no espaço, os *site specifics*. Na arte contemporânea brasileira, são comuns as diversas ações de artistas que intervieram nas ruas, com objetos que estabelecem relações com o ambiente. Desde Flávio de Carvalho e seu traje “New Look de Verão” em sua obra “Experiência nº 3” (1956), em São Paulo, em que o artista veste roupas de mulher e sai às ruas em uma sociedade ainda extremamente conservadora, até as “Troupas Ensanguentadas”, de Arthur Barrio (1970), obra que consistia em trouxas de tecido cheias de sangue e carne apodrecida, espalhadas pelas ruas

---

<sup>1</sup> De acordo com o verbete Elites, teoria das. In: BOBBIO et alii, 1998. p.395.

do Rio de Janeiro, à época do regime militar e vigência do Ato Institucional nº5, passando pelos trabalhos de Cildo Meirelles em “Inserções em circuitos ideológicos” (1970); são ações em que os artistas usaram o espaço público para questionar os limites e as tensões presentes neste ambiente em determinado momento histórico. Alguns artistas entendem a arte no espaço público como ação política, já que articulam os conflitos ali existentes.

Porém, não são apenas os artistas já legitimados pelo sistema das artes, como os acima citados, que exploram as possibilidades das ruas na construção de suas obras. Na realidade, qualquer pessoa pode intervir no espaço. A partir dos anos 1970 espalham-se no mundo os ecos da cultura Hip Hop americana e todo o universo de intervenções no espaço público feitos em Nova Iorque e em algumas cidades europeias. Essas ações, chamadas de *graffitis*, acompanhadas do break e do rap, já eram reações populares feitas nos guetos das grandes cidades. A cultura Hip Hop, que já agregava diversas influências no âmbito mundial, em que era compreendida como cultura negra, também chega ao Brasil. A fama dos grafiteiros que deixam suas marcas nos trens que circulam toda a cidade, a pressão contra o vandalismo e a criminalização da prática, em uma sociedade considerada repressora, somada às diversas ações em reação às políticas de segregação de negros e de pobres e uma valorização de uma estética da precariedade (como no caso dos punks ingleses e as tipografias das capas de álbuns de rock) chegam como uma grande potência simbólica em um país pautado pela diversidade como o Brasil.

As características sociais e locais fizeram o grafite brasileiro virar um referencial de originalidade para todo o mundo nos dias atuais. No Brasil, os artistas desenvolveram novas técnicas e figuram hoje entre os grandes grafiteiros do planeta. Desde a pichação “Celacanto Provoca Maremoto”, em 1977, nos muros de Ipanema - RJ, feitos por Carlos Alberto Teixeira, e de outros intervencionistas no mesmo período, a sociedade brasileira passou a presenciar ações de intervenção não apenas políticas ou de contestação. São novas intervenções que identificam alguém, que espalha sua marca pela cidade e busca fama, assim como os nova-iorquinos. No caso de “Celacanto...”, a repercussão do grafite foi tão grande que a frase foi usada como propaganda de lojas, primeiro indício da apropriação da estética urbana pela mídia. Outro nome muito importante para a história do grafite no Brasil é Alex Vallauri e seu estêncil da bota preta, seguido pelo estêncil “Rainha do Frango Assado”. Em 1985, Vallauri expõe na Bienal Internacional de São Paulo, primórdios da inserção da arte urbana brasileira no sistema das artes, como já acontecia com Jean-Michel Basquiat e Keith

Haring nos Estados Unidos. São internacionalmente conhecidos no mundo das artes os artistas urbanos OsGêmeos, Nina Pandolfo, Acme, Airá OCrespo, entre outros.

As relações entre a estética urbana e a identidade das cidades são o foco principal desta pesquisa. Especialmente as ações de artistas urbanos e a importância de suas práticas na construção da visualidade urbana, agregando as características sociais dos habitantes deste espaço. O foco principal aqui é a cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente a região central da cidade, no entanto podendo ser aplicado a qualquer outra grande cidade, desde que se perceba as relações estabelecidas entre os artistas urbanos e o espaço público. A partir de três temas básicos – identidade, visualidade e prática artística - o trabalho pretende discutir as relações entre a arte não institucional, o grafismo urbano e a identidade local, bem como as ligações entre a arte institucional e a ilegalidade de algumas práticas. Além disso, aborda a cooptação da arte urbana pelo sistema das artes e pela mídia.

A pesquisa foi desenvolvida com referenciais que relacionam obras de diversas áreas, especialmente dos estudos culturais, das ciências sociais, das artes visuais, passando brevemente por textos sobre urbanismo. Mesmo sendo um tema que discuta as imagens das cidades, não pretende esmiuçar questões estéticas do espaço público, mas sim discutir o papel social dos diversos agentes nela inseridos e suas relações com o ambiente, na prática da arte urbana.

A pesquisa teve três etapas. Primeiro a pesquisa bibliográfica, com base nos conceitos de identidade em Cuhe (1999), identidade pós-moderna em Hall (2001) e de identidade em tempos de globalização em Anjos (2005), de intervenção urbana em Barja (2008); dos signos na intervenção urbana em Baudrillard (1979) e da relação entre arte e cidade em Canclini (1980); da compreensão dos conceitos de campo e sistema em Bourdieu (2007) e da cidade como imagem em Lynch (2011). Além desses autores, foram usados textos de artistas urbanos sobre sua prática, a partir de amplo levantamento na internet sobre o assunto e sobre artistas grafiteiros da cidade do Rio de Janeiro. A pesquisa, de base netnográfica, foi imprescindível, já que é no meio virtual que os artistas divulgam sua prática. Em seguida, foram realizadas entrevistas com intervencionistas urbanos da região central da cidade do Rio de Janeiro, posteriormente submetidas a uma análise qualitativa do material coletado. Foram entrevistados três artistas: Panmela Castro, Tomaz Viana e Léo Shun, já que suas ações interferem no espaço público, dando a ele nova visualidade e novas leituras. As entrevistas foram feitas por e-mail, com a intenção de compreender a sua prática e suas propostas para este ambiente. Não houve qualquer juízo de valor sobre a escolha dos artistas, apenas a

identificação da grande presença dos trabalhos desses artistas pela cidade. Esse foi o principal critério. Em um segundo momento, estavam em pauta as relações que os artistas estabelecem com o espaço urbano e com o sistema das artes. Cada um, dentro de suas especificidades, são apenas exemplos de um universo extremamente múltiplo, sem que haja a pretensão de dar uma ideia de totalidade da prática de intervenção urbana. As entrevistas encontram-se no Anexo.

Também foi feita a observação do espaço urbano carioca em sua região central, com enfoque na maneira pela qual as intervenções dos artistas de rua alteram a visualidade deste ambiente. Essa parte da pesquisa não teve um contorno definido, já que a própria vivência dos artistas e sua paixão pelo assunto tornou-a possível. Todos estes procedimentos resultaram na análise qualitativa do material coletado e na construção do texto aqui apresentado.

O Capítulo I discute a ideia de identidade construída na sociedade pós-moderna, em meio à indústria cultural, à cultura das mídias e às características cariocas. A partir da compreensão da capacidade de transformação das diversas influências culturais e estéticas presentes no espaço urbano, o capítulo trata de como o grafismo age no espaço e se torna parte dele, abordando especificamente a cidade do Rio de Janeiro, suas características histórico-sociais e tangenciando algumas questões políticas atuais.

No Capítulo II são abordadas as relações entre a visualidade urbana e as artes visuais no mundo contemporâneo: como o sistema das artes, considerado restrito, abarca diversas práticas e como este se relaciona com os diversos agentes que, estando dentro ou à margem deste sistema, se relacionam com ele. Além disso, o capítulo questiona como as políticas públicas lidam com práticas estéticas consideradas marginais, mas que mesmo assim, são manifestações culturais importantes na sociedade e que constroem um novo olhar sobre o espaço.

O Capítulo III discorre sobre os grafismos como práticas artísticas, sobre a pluralidade de ações do espaço urbano e dos diversos circuitos possíveis dentro do sistema social a se relacionar com estas práticas. A partir do papel do artista e da visão de três deles, com trajetórias distintas no universo da intervenção urbana e das artes, discute como a prática urbana é parte da identidade urbana, do sistema das artes e do imaginário das cidades. As imagens constantes neste capítulo são de obras presentes principalmente na região central da cidade e que, durante a elaboração do presente texto, ainda estavam nos muros das cidades. Considerando a efemeridade das ações, talvez não perdurem muito tempo. Algumas obras se vão, novas surgem. Indício da potência viva da cidade.

## **CAP I: IDENTIDADE SOCIAL E IDENTIDADE URBANA CARIOCA**

As identidades são compreendidas como características específicas de um grupo que o diferenciam de outros. É uma construção social, do âmbito da representação (CUCHE, 1999, p. 182; HALL, 2004, p.70), o traço distintivo em comparação com o outro. Em relação aos ambientes de confluência de práticas sociais e culturais múltiplos, como as cidades, a identidade é parte fundamental na afirmação do espaço de cada um e age como possibilitador das trocas possíveis entre esses grupos. Estas ações colaboram, dentre outros elementos, para a construção das visualidades do ambiente urbano, também ambiente estético, como lugar das trocas simbólicas, dos conflitos presentes entre seus agentes.

Essa visualidade cria uma identidade polissêmica (CANEVACCI, 2004. p. 15) distintiva da cidade, dando a ela um caráter único de agregar várias identidades e construir aquela que vai ser a sua, permeada por todas as outras. Para além das ações governamentais de afirmação desta imagem da cidade, e das contribuições da publicidade neste processo, a cidade carrega em si elementos outros que atravessam os filtros institucionais e transbordam nas práticas de artistas urbanos que, por sua vez, representam a si e a seus grupos neste espaço plural, afirmando, assim, que o espaço também lhes pertence ou que não reconhecem determinado espaço como seu, dependendo da ação pretendida.

No Rio de Janeiro, cidade polissêmica como as demais, mas com características que agregam a cidade turística (considerada em 2012 como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO<sup>2</sup>) e a de negócios, as diferenças sociais e culturais entre os grupos são aparentes. Ainda que mantenha as negociações entre os diversos grupos sociais nos ambientes comuns, como por exemplo, o centro, onde os moradores da elite e das periferias convivem, de acordo com as necessidades, pelo trabalho ou pelo lazer, ainda existem as forças de conflitos geradas por estes contatos, uma vez que são grupos sociais diferentes. E tais fronteiras não são controladas. Os diálogos são frequentes, assim como os conflitos.

### **1.1: RIO DE JANEIRO - VISUALIDADE CONSTRUÍDA HISTORICAMENTE**

As cidades tem uma imagem construída institucionalmente, como descrito nas ações acima. Essa imagem oficial é organizada e pautada pelos interesses de alguns, em detrimento

---

<sup>2</sup> Lista do Patrimônio Mundial no Brasil. Disponível em <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/list-of-world-heritage-in-brazil/>> Acesso em: 05/04/2013.

dos interesses da maior parte da população. Tal procedimento faz parte da construção do poder instituído e da apreensão deste poder pela população, através dos seus ícones, que mantêm o poder. Compreende-se, a princípio, que a imagem urbana é a imagem oficial.

Institucionalizada, a imagem corresponde à assinatura do poder público sobre a cidade e, coletiva, garante a estabilidade desse poder que se acredita eficiente porque permanece. A imagem da cidade garante a permanência e nela a eficiência. [...] A ideologia da imagem urbana está na assinatura dos poderes público e técnico e é apreendida na medida em que se circunscrevem seus limites e justificativas. (FERRARA, 2000. p.47)

Além das imagens construídas e institucionais, a cidade é permeada por uma série de imagens que a compõem, não só imagens físicas, mas também as que permeiam o imaginário do espaço urbano, pautado pela memória, pelas relações entre os habitantes e pela relação com a sua história, em diálogo constante com as práticas do cotidiano e com os lugares de fala dos participantes do espaço público. Para além de uma identificação com o território, de demarcação geográfica do espaço pela memória como localização, a relação icônica, simbólica do espaço se faz presente nos detalhes que criam significados particulares a cada um dos sujeitos atuantes na relação indivíduo/cidade. Esse imaginário vai construir novas cidades dentro da primeira, institucional. São cidades dos afetos criados neste espaço. Muito mais que prédios, vias, estruturas físicas que reforçam estruturas sociais, criam-se as capacidades de permear tais estruturas e dispor também de espaços a se atuar, de intervir. Para Valle (2000, p.10): “O imaginário da cidade [é] instituído sob a forma de um conjunto de imagens através das quais nos relacionamos com a cidade, e também com o próprio tecido de significações que se explicitam nestas imagens.” Imagem e imaginário se contrapõem em relação dialética entre o institucional e o público, enquanto construção social. O imaginário é a construção dos significados pelos indivíduos presentes no espaço urbano e sua percepção deste espaço, não deixando de considerar e se apoderar do espaço construído pelo poder público e, portanto posicionando-se em relação a este.

O imaginário da cidade atribui-lhe novo sentido, que pode ser construído apenas mentalmente como também na atuação dos habitantes sobre seu espaço. As intervenções não autorizadas no espaço urbano se dão em vários níveis. Na construção de espaços, de ruas, na abertura de caminhos e acessos, como também na intervenção sobre os espaços institucionais, com desenhos e textos que dialogam diretamente com esse espaço e participam na construção física e no imaginário do espaço urbano.

O Rio de Janeiro tem um histórico de transformações urbanísticas pautadas pelo embelezamento e higienização da cidade, desde a chegada da Família Real (enquanto colônia

de Portugal, onde o “P.R.<sup>3</sup>” era impresso às portas das casas que deveriam ser desocupadas para uso da realeza) à Reforma Pereira Passos<sup>4</sup> e a destruição do morro do Castelo e construção do Aterro do Flamengo. Essas ações literalmente limparam a região central da capital do Estado de seus cortiços e moradias simples, e tiveram como consequência, dentre outras, o surgimento das favelas e o afastamento dos mais pobres para regiões distantes da cidade, com os conjuntos habitacionais na década de 1970, ampliando os contrastes sociais. Nos dias atuais, o processo continua, ora de maneira velada, ora não, neste processo de desocupação das regiões de interesse do poder público e da iniciativa privada, quando lucrativos. Atualmente os processos de gentrificação<sup>5</sup> na região portuária<sup>6</sup>, em favor da revitalização da mesma, e os altos preços da especulação imobiliária em função das UPPs<sup>7</sup>, têm afastado os mais pobres até mesmo de algumas favelas<sup>8</sup>, hoje já considerados pontos turísticos e de interesse empresarial, distantes dos interesses da maior parte da população carioca.

Como se pode observar, as ações do poder público na cidade do Rio de Janeiro são voltadas à construção de uma imagem polida e organizada, que afasta os menos favorecidos dos espaços mais nobres. A imagem institucional construída é embasada por uma visão que vai além da adequação das melhorias da infraestrutura urbana às necessidades da população, mas incorpora uma visão presente no imaginário da cidade: da segregação dos mais pobres das regiões nobres, da construção de muros invisíveis sustentados pelo poderio do capital. No Rio de Janeiro, a imagem e o imaginário convergem quando as ações têm a tônica da presença da visão das elites sobre os mais pobres, das oportunidades para poucas pessoas e das necessidades de muitas. Sob a ótica da prefeitura em relação àquilo que chamam de “cultura da informalidade<sup>9</sup>”, são criados mecanismos de controle e conservação do espaço público que atendem a apenas algumas partes da cidade. Com relação à cultura, a prefeitura enfatiza o desenvolvimento dos aparelhos culturais da região central e da região portuária e, ainda que fale em “promoção da diversidade” e “acesso e encontro” para facilitar o acesso da população

<sup>3</sup> “Propriedade do Rei”, também entendido pela população, ironicamente, como “Ponha-se na Rua”.

<sup>4</sup> A reforma urbana de Pereira Passos no Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.arquitetonico.ufsc.br/a-reforma-urbana-de-pereira-passos-no-rio-de-janeiro> Acesso em: 05/03/2013.

<sup>5</sup> Gentrificação: do inglês *gentrification*, processo de revalorização de áreas degradadas da cidade, encarece os imóveis e afasta os mais pobres, abrindo espaços para a classe média e para as elites.

<sup>6</sup> Porto-Maravilha e seu cinismo. Disponível em <<http://contravento.wordpress.com/2010/04/10/porto-maravilha-e-seu-cinismo/>> Acesso em: 05/04/2013.

<sup>7</sup> Unidades de Polícia Pacificadora, parte das ações do Governo do Estado para reduzir a violência implantada pelo tráfico de drogas nas favelas cariocas.

<sup>8</sup> Eu, Favela - Documentário mostra processo de gentrificação nas favelas do RJ. Disponível em: <<http://www.polifoniaperiferica.com.br/2013/01/eu-favela-documentario-mostra-processo-de-gentrificacao-nas-favelas-do-rj/>> Acesso em: 05/04/2013.

<sup>9</sup> Planejamento estratégico 2013 – 2016. p. 128.

às atividades culturais da cidade, não apresenta, em seu Planejamento Estratégico (p.196-197), aceno ao desenvolvimento de ações para toda a cidade. Isso é parte do imaginário desta cidade evidenciando algo que é comum entre os cariocas: práticas culturais bairristas ou por zonas segmentadas. Não é comum que as pessoas de uma região, como a zona oeste, circulem nas áreas mais privilegiadas pelos investimentos em urbanismo e cultura, como a zona sul (exceto para o trabalho). As áreas mais afastadas do centro têm diversas práticas culturais que não dialogam com outras da mesma cidade, dentre outros fatores, por não haver investimento público em fazer com que tais encontros aconteçam.

Essa relação do habitante com a cidade ilustra a relação de não pertencimento de que a maior parte da população tem com algumas áreas da cidade. Nessa relação conflituosa entre a imagem e o imaginário urbano carioca também estão presentes as práticas de intervenção urbana.

Os grafismos fazem parte desse imaginário, enquanto ações que, de acordo com o senso comum, configuram ambientes degradados ou abandonados pelo poder público. No Brasil, é muito comum essa compreensão quando se valoram locais com muitas pichações. Em Nova York há a teoria da janela quebrada, que faz parte do imaginário urbano local:

Os criminologistas James Q. Wilson e George Kelling desenvolveram, nos anos 1980, uma tese sobre o comportamento criminoso que ficou conhecida como “a teoria da janela quebrada”. Eles defendiam que o crime é o resultado inevitável da desordem e que, se uma janela de um prédio for destruída e ninguém consertar, os passantes pensarão que ninguém se importa. Daí, mais janelas serão quebradas nas proximidades, as paredes serão grafitadas e o lixo vai começar a se acumular. A ocorrência de crimes sérios aumentará drasticamente em seguida, enquanto a negligência na vizinhança se tornará visível. Os pesquisadores acreditavam que existe uma ligação direta entre vandalismo, violência urbana e a decadência geral da sociedade. Essa teoria serviu de base para a famosa ação de combate ao crime em Nova York no começo da década de 1990 e da consequente política de tolerância zero com o grafite” (BANKSY, 2012. P.130)

O grafite já é parte do imaginário das cidades por estar presente na maior parte das metrópoles do mundo ocidental, como parte do pensamento e da visualidade destes espaços. Em muitos lugares, é entendido pela população como resultado da degradação dos espaços, como relata Banksy, famoso grafiteiro americano, em seu livro. Interessante pensar que a teoria da janela quebrada foi feita por criminologistas, que querem criar mecanismos de reduzir a violência sem necessariamente compreender de que maneira toda a construção do social e seus conflitos são elementos potencializadores da violência, muito mais que as inscrições nos muros.

Essa mesma visão parece ter se espalhado pelo mundo e no Brasil, posto que, como a degradação é atribuída à presença das pichações, também se acaba tendo a mesma visão. A

relação pichação/degradação/violência pode estar relacionada, ainda, à presença das demarcações de territórios de grupos de pichadores que, nos anos 1980 e 1990, entravam em conflito, e até mesmo por facções criminosas que espalham suas siglas nos muros das regiões ocupadas, geralmente zonas violentas e já degradadas pela ausência do poder público e de políticas assistencialistas. Diferente de NY, contudo, no Brasil o grafite, figurativo, é entendido como arte. Nesses casos, não estão relacionados apenas às áreas degradadas da cidade e à violência, mas com a ideia de embelezar os espaços.

Para a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, os grafites e pichações tem valor diferente. Os grafites são apagados quando não autorizados e também servem para encobrir as pichações, quando parte do processo de limpeza do espaço público. Não são pensados como promoção da diversidade cultural da cidade, ainda que agreguem as várias visões dos diversos grupos sociais presentes no mesmo espaço e que se sentem pertencentes a ele. Por vezes, são considerados poluição visual. Em contrapartida, o poder público autoriza a divulgação de cartazes publicitários por todas as ruas, como se estes não poluíssem os mesmos espaços, no caos e anestesia das ruas.

Ao menos uma parte da população entende as pichações como ilegais e os grafites como interessantes. Por ocasião de um grafite apagado na cidade, no bairro de Botafogo, zona sul – e nobre – da cidade, houve mobilização popular pela permanência da pintura, sendo noticiado o fato em sites da internet<sup>10</sup>. Quando são removidas as pichações, a população apóia. A própria legislação brasileira (Lei nº 9.605 de 12 de Fevereiro de 1998. Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano. Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011) diferencia as duas práticas, desconsiderando o fato de que seus praticantes são os mesmos e que ambas têm objetivos em comum: a demarcação dos territórios através da assinatura e o desafio de intervir ilegalmente nos espaços delimitados mentalmente como não pertencentes ao intervencionista.

---

<sup>10</sup> Correio do Brasil: <http://correiodobrasil.com.br/destaque-do-dia/prefeitura-manda-apagar-obra-de-arte-em-parede-de-viaduto-na-zona-sul-do-rio/613939/>  
Jornal Rio Carioca: <http://jornalriocarioca.com/jornal/?p=11273>  
Z\ blog: <http://zirrah.com/crise-estetica-o-que-acontece-com-estes-prefeitos-que-apagam-obras-de-artistas-plasticos-nas-cidades/>

## 1.2: IDENTIDADE NA SOCIEDADE PÓS-MODERNA: CULTURA DAS MÍDIAS, INDÚSTRIA CULTURAL E DIÁLOGOS DO MUNDO GLOBALIZADO COM AS DEMANDAS LOCAIS

Pensar o ambiente das cidades é considerar o próprio processo de constituição destes ambientes. Por gênese, o espaço urbano é o ambiente das confluências culturais, a partir da aproximação dos vários agentes oriundos de diversas regiões, presentes no mesmo ambiente, fazendo de suas relações parte do processo de construção das características de determinada região.

O processo de globalização foi potencializado nos anos 70, quando “tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações” (HALL, 2011. p.68); após o advento e popularização da internet, a velocidade da informação tornou-se cada vez maior e possibilitou a difusão das diversas culturas ao redor do planeta. Com isso, considerou-se a possibilidade de homogeneização das culturas (op.cit., p.80), já que as influências dos centros e de seu poderio simbólico sobrepujariam as culturas periféricas, fazendo delas um mero espelho da cultura dominante.

Considerando a cidade como o ambiente que agrega os agentes sociais de diversas regiões, e também como ambiente onde as trocas simbólicas se fazem com mais força, isto poderia resultar em cidades homogêneas, refletindo os discursos e posicionamentos próprios das potências mundiais. Contudo, o que se observa é um processo bem mais complexo. A ideia de globalização como homogeneização cultural (ANJOS, 2005, p.11) não considera a complexidade dos mecanismos de reação e adaptação das culturas locais em relação aos centros. Assim, a construção e as transformações da cultura das cidades também perpassarão as características existentes nestas regiões, constituídas durante toda sua história e em constante transformação e adaptação, como é característica das culturas vivas.

Assim, a globalização não homogeneiza as culturas, mas flexibiliza as fronteiras de troca simbólica e afirma “sistemas de representação” (op.cit., p.14). Cria, ao invés da clausura em características próprias ou da cooptação de seus traços distintivos, uma relação de posicionamento neste contexto de interconexão. Como afirma Hall (2011, p.86): “(...) a identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas ou entrelaçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra”. E prossegue (idem, p.87): “Ela [a globalização] tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de

possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas”.

Há que se considerar, ainda, a direção dos fluxos de informação, seu processo desigual e sua “geometria do poder” (idem, p.80), onde as relações de força se apresentam evidentes com relação à recepção da cultura dominante, dos centros para as periferias. Mas isso não exclui a possibilidade de tradução feita pelas culturas periféricas.

As relações global/local fomentam recriações do local, aplicando sua visão do global de acordo com seu contexto. Global/ local, centro/periferia são relacionais, em um ambiente particularmente transcultural (ANJOS, 2005. p, 16) que é a cidade, híbrido por excelência, que guarda em si essas relações que não são pacíficas, mas conflituosas, por serem relações de poder. Assim, “a identidade das cidades é uma construção fñcada no tempo e espaço específicos (todavia moventes) e em permanente estado de formação” (idem, p.13). Hall (2004. p.49) diz que “a nação é uma comunidade simbólica”, o que pode ser facilmente deslocado da ideia de nação, como ideia de unidade, para a cidade, como agregadora de significantes e significados estéticos e sociais.

A construção das identidades, nas sociedades pós-modernas, não tem um perfil delimitável, de acordo com as características específicas de cada grupo social. As particularidades se fazem presentes e estas são parte constituinte do todo. A identidade vai se adaptando de acordo com as transformações próprias do ambiente em que vivem, problematizando tal ambiente, questionando os espaços possíveis de cada um. Para Hall (2004, p.12-13):

“O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelos quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.”

A indústria cultural (considerando a mesma distinção feita por Adorno entre esta e a cultura de massa<sup>11</sup>) também impõe a construção da identidade urbana através da identificação com este meio. O reconhecimento de si se dá quando há a identificação com o outro, com o que este meio lhe diz ser a construção da própria identidade, exemplificado quando Hall fala da compreensão de língua e identidade segundo Saussure: “Eu sei que ‘eu’ sou em relação com ‘o outro’ que eu não posso ser.” (Op cit., p.40).

---

<sup>11</sup> Para Adorno, a cultura de massa diferencia-se da indústria cultural. A de massa é própria do povo, sem necessariamente ter um fim comercial. A indústria cultural tem por objetivo primeiro – senão único – a obtenção de lucro e a satisfação efêmera dos desejos das pessoas, pautados por produtos industrializados.

Não há como dizer que, no interior de um mesmo grupo excluído economicamente, as necessidades individuais serão as mesmas, apenas levando-se em consideração as condições econômicas. Nem que um negro, ou uma mulher, ou qualquer indivíduo pertencente às chamadas minorias sociais vão ter as mesmas necessidades. Há que se compreender que se pode, hoje, trafegar pelos vários grupos, agregar as identificações com estes grupos, ou até mesmo optar por identificar-se com este ou aquele discurso social se assim lhe parecer conveniente.

“As pessoas não identificam mais seus interesses sociais exclusivamente em termos de classe; a classe não pode servir como um dispositivo discursivo ou uma categoria mobilizadora através da qual todos os variados interesses e todas as variadas identidades das pessoas possam ser reconciliadas e representadas.” (HALL, 2004. p. 20-21)

Porém, guardadas as particularidades individuais, há as inquietações que vigoram em toda a sociedade, como a possibilidade de se manifestar e fazer-se ouvir. Na atual configuração da sociedade capitalista neoliberal, da indústria cultural e seu predomínio enquanto discurso social, alguns grupos deixam de ser representados.

A cidade, o ambiente da moradia e do trabalho passam a ser também o ambiente do discurso do outro, e da imposição de suas vontades. Já somos muito mais o que consumimos do que o que pensamos, sendo nossas relações mediadas pelo quanto acumulamos de dinheiro. O discurso, a linguagem são muito mais ligados às necessidades imediatistas, midiáticas, do que às necessidades de nossos pares. Como disse Debord (1997, p.14), “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens.” As imagens do mundo contemporâneo, e a construção da autoimagem, pessoal, social são mediadas pela mídia. Parece um contrassenso dialético, ‘mediado pelo meio’, mas não o é. O meio de comunicação de massa, a mídia, deixa de ser apenas meio e passa a ser também o que, além de comunicar, modela a maneira pelo qual as pessoas se veem. E a mensagem, na sociedade pós-moderna, é para que nos adaptemos aos discursos alheios a nós, já que esta é a vontade dos formadores de opinião, da mídia, e das classes dominantes. Para Ferrara (2000, p.50): “os veículos de comunicação de massa transformam-se nos grandes agenciadores de imagem urbana. A imagem urbana já não é local, mas global e as cidades, com isso, se mimetizam, se reproduzem”.

Porém, quando os discursos não correspondem às nossas necessidades, sempre há espaço para que a identidade dos grupos se manifeste para além desta pressão externa. Essa

transformação consciente, politizada, traz à consciência as particularidades, anseios e interesses de um grupo. Como disse Hall (op.cit. p.21):

“Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença.”

Aliar-se também às forças da indústria cultural, dialogando com a massa cultural (aqui compreendida como a grande massa da população e suas múltiplas identidades) é também uma maneira de transformar o simbólico social. De acordo com Harvey (2003, p.312):

“A política da massa cultural é, contudo, importante, visto estar ela no negócio da definição da ordem simbólica por meio da produção de imagens para todos. Quanto mais essa massa se volta para si mesma ou se alia a esta ou àquela classe dominante da sociedade, tanto mais tende a mudar o sentido vigente da ordem moral e simbólica.”

A estética de massa nos faz crer numa falsa igualdade entre as classes, que mais perpetua as distinções do que as apaga. A arte, assim como a moda, é um artifício que reforça essa separação, com ares de normalidade. Como diz Canclini (1980, p.43): “a moda, como a cultura de massa, fala a todos para melhor colocar cada um em seu lugar. É uma das instituições que melhor refaz, que fundamenta com o pretexto de aboli-la, a desigualdade cultural e a discriminação social.”

Porém, nem todas as pessoas aceitam essa falsa ideia de normalidade que a cultura de massa transmite e muitos, sobretudo os não pertencentes às classes dominantes, questionam sua posição e a de seus pares na sociedade. Em algumas situações, a mídia também “veicula as posições conflitantes, promovendo às vezes forças de resistência e progresso” (KELLNER, 2001. p.27). A mídia, por exemplo, teve papel fundamental na divulgação da cultura Hip Hop e do grafite pelo mundo, através de revistas e filmes (como o clássico filme *Style Wars* - EUA, 1982). O conflito de classe, que mesmo velado é extremamente agressivo, se manifesta a todo momento, nas segregações e na falta de condições dignas de vida. A sociedade é um ambiente hostil com uma imagem plácida, de uma realidade vista sob uma cortina de tranquilidade que encobre o caos. Segundo McCormick (in SENO, 2010. p.15): “A sociedade, como condição coletiva que se esforça pela existência de ordem num vão esforço de desafiar a entropia do ser, é uma construção de barreiras”. Barreiras que se apresentam de diversas maneiras, principalmente nas relações de territórios e de pertencimento a estes.

Algumas pessoas usam da linguagem gráfica para manifestar esta inquietação. Através do grafite, e até mesmo da pichação, dialogam com o espaço das cidades, e com as diversas

classes sociais às quais pertence o espaço público. Muitos não se consideram parte deste todo urbano, apenas peças de manipulação de um sistema vil, e manifestam isso em sua prática. Ora embelezando as ruas, ainda que em um tom de denúncia, ora agredindo-a, com a intenção de imprimir sua marca no “território alheio”. São símbolos da reação a esta enorme separação que há na estrutura social. “(...) É essencial compreender como a intervenção não encomendada é um reflexo contra a hegemonia do espaço público por parte dos interesses de uns poucos sobre o bem-estar psicológico de muitos” (idem, p.22).

Hoje já se percebe grande interesse das mídias, da publicidade e dos editoriais de moda em absorver e cooptar as práticas de arte urbana. São presentes na tv, vitrines e revistas a estética das ruas em uma versão polida, limpa, socialmente aceitável. Como a maioria das práticas marginais, também estas têm sido absorvidas pelo sistema midiático e das artes.

### 1.3: IDENTIDADE CULTURAL, HIBRIDISMOS E RESISTÊNCIA: ARTE URBANA

Pensar o grafite como prática oriunda dos guetos nova-iorquinos nos anos 1970, como resistência ao cenário opressor contra os menos favorecidos economicamente, como reação à repressão das revoltas urbanas dos anos 60 e 70 e também contra o poder da mídia dos signos e da cultura dominante (Baudrillard, 1979. p. 315), é dar voz aos excluídos socialmente. Alguns localizam o seu surgimento em ações anteriores, como nos protestos políticos (os alemães contrários a Hitler nos anos 1940 e, no Brasil, durante a ditadura militar) ou ainda nas marcações de nomes em árvores, e até mesmo nas inscrições pré-históricas (GANZ, 2010. p.8), mas aqui esta prática é entendida a partir da demarcação de uma *tag* (nome do pichador/grafiteiro) ou figuração no espaço público, com a intenção de intervir neste ambiente, reagindo a ele. É a representação em seu tempo e lugar definidos, dentro de um contexto específico. Para Hall (op.cit, p.70): “Todo meio de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais”. Os primeiros grupos a praticarem o grafite estavam vinculados à cultura *Hip Hop*, como o *break* (dança) e o *rap* (música).

Ainda nos anos 80, a prática se difundiu pelo mundo, assim como toda a cultura *Hip Hop*, através de revistas e filmes que tratavam do assunto. No Brasil, após a queda do regime militar e a ascensão democrática, no final dos anos 80, a prática do estêncil (uso de máscara para impressão de imagens com spray) e da pichação ficaram mais frequentes.

A influência americana sobre a prática era, a princípio, evidente. Com o passar do tempo e o interesse cada vez maior dos jovens sobre as ações de intervir no espaço urbano, imprimindo suas marcas, como demarcação de grupo, como comunicação simbólica entre os grupos de pichadores, algumas características próprias começaram a ser agregadas, diferenciando-os dos praticantes norte-americanos, a despeito de o objetivo inicial - a fama e a popularidade em seu grupo - ainda terem forte tônica.

Os elementos próprios de cada cidade começam a surgir e, assim, suas diferenças ficam explícitas. No eixo Rio-São Paulo, elementos das cidades são agregados à pichação: letras alongadas como os arranha-céus em São Paulo; rebuscadas, orgânicas - como a própria cidade - e quase ilegíveis no Rio de Janeiro.

Posteriormente, essas características foram também transpostas para a prática do grafite<sup>12</sup>. Esteticamente, ela reúne elementos que dialogam com o picho<sup>13</sup>, mas em outra posição: o grafite não está na cidade para feri-la, para criar a reação de repulsa, para demarcar territórios. Busca o diálogo com a cidade, seus elementos formais, espaciais, suas diferenças sociais.

Diferente da prática em outros países do mundo, onde o desenho é quase sempre estilizado (usam muito mais o *bomb*, o *throw up* e o *3D*<sup>14</sup> em suas pinturas), os grafiteiros brasileiros criam personagens figurativos, que se repetem nos trabalhos do artista, não necessariamente acompanhados de um *3D*. Nos EUA, por exemplo, há amplo uso de *posters* e *stencils* figurativos, pouco usados no Brasil. Nos diversos países que registram a prática do grafite, criam-se técnicas locais. Os grafites e pichações vão criando uma identidade, uma visualidade própria destas cidades.



Figura 1: Exemplo de pichação carioca. Autoria desconhecida. Disponível em

<<https://www.facebook.com/passeiovi oficial>>.

Acesso em 18 set 2013

<sup>12</sup> Aqui cabe a separação entre as duas práticas, já que no Brasil esta distinção é comum, diferente de outros países, que incluem na prática do *Graffiti* as duas formas, pichação e grafite.

<sup>13</sup> O mesmo que pichação na linguagem das ruas. Também chamada de *Xarpi* (*pixar*, invertido).

<sup>14</sup> Bomb e Throw up: letras rápidas, volumosas, que podem ou não ter preenchimento. O throw up é o mais próximo do que chamamos de pichação, pela codificação das letras. 3D: letras com efeito de três dimensões, sombras e brilho.



Figura 2: *Bomb*, de Raiz. Disponível em <  
<http://streetartrio.com.br/artista/raiz/compartilhado-por-roamari-em-sep-18-2013-1702/>> Acessado em 13 set 2013.



Figura 3: *Throw up* de Jou. Disponível em <  
<http://streetartrio.com.br/artista/jou/compartilhado-por-streetartrio-em-sep-16-2013-1537/>> Acesso em 18 set 2013.



Figura 4: Exemplo de Grafite 3D. Disponível em [http://www.graffiti.org/bulgaria/mos\\_varna\\_bulgaria06\\_02peeta.jpg](http://www.graffiti.org/bulgaria/mos_varna_bulgaria06_02peeta.jpg) Acesso em 18 set 2013.



Figura 5: *Poster Art* de Shepard Fairey “Obey Giant”. Disponível em <http://www.thegiant.org/wiki/images/0/00/ObeyGiant.jpg> Acesso em 18 set 2013.



Figura 6: *Stencil* de Blek Le Rat. Disponível em < <http://www.bowlegsmusic.com/wp-content/uploads/2012/03/Blek-Le-Rat-Image.jpg>> Acesso em 18 set 2013.

No Rio de Janeiro, o grafite vem agregando, nos últimos anos, os elementos caros aos cariocas: a ideia de beleza natural, de cidade turística cheia de conflitos sociais, bem como as diferenças de classe, raça, gênero. É uma prática artística oriunda deste mundo globalizado, mas que cria características que começam a afirmar, no mundo, o lugar do grafite brasileiro como de grande valor simbólico e comercial, pela estética e pela reflexão social.

Assim, observamos a ideia de hibridismo cultural (ANJOS, 2005. p.29), na qual há a articulação de culturas e trocas no circuito mundial, e em que as zonas periféricas também atribuem às traduções simbólicas não só o que lhes foi incorporado, mas também as ressignificações feitas. No caso, as ressignificações simbólicas e estéticas.

As cidades são o ambiente próprio das multiplicidades: de gêneros, de classes, de discursos, cada um, ou todos, constituintes da compreensão da identidade da própria cidade. Há ainda as suas separações, o centro, a periferia, a área nobre. Cada grupo com suas particularidades e necessidades no ambiente que, nem sempre, lhe é acolhedor e próprio. Nas práticas de intervenção urbana, mesmo trazendo os elementos visuais da prática nova-iorquina nos anos 80, em todo o mundo a visualidade foi mesclada aos elementos de cada cidade e às características de sua população.

Independente de nossas características regionais e até mesmo negligenciando isso, constantemente somos bombardeados por um universo de informação visual: na tevê, no computador, nas ruas. Nestas, muitas vezes, o que vemos é o outro, aquele que não somos nós, ao qual somos persuadidos a nos igualar, pelo consumo, espetacularizado. No mundo capitalista, somos o que consumimos. Consumo, aqui, não é só o que se compra, que se adquire, mas que se absorve inconscientemente, em um ambiente de invisibilidades. Nas cidades, somos mais um. A voz que é ouvida é mais um som em uma gama não identificável de tantos outros. Cada rosto é mais um. Cada pensamento, também. O que realmente aparece é o que alguém escolheu para ter visibilidade: a publicidade, as grandes marcas, a indústria cultural. E o que seria a voz da grande parte da população? Seus anseios? Na construção da identidade pós-moderna, fragmentada, a compreensão das múltiplas identidades é muito importante, mas ela também nos permite visualizar o fato deste processo, muitas vezes, ser pautado pelos interesses das classes dominantes. Assim, as necessidades de cada grupo são dissolvidas em necessidades particulares e vice-versa.

As classes sociais partilham as inquietações de seus grupos. E estes, por sua vez, manifestam-se em discursos sociais, ora afirmando sua dominação perante os outros (neste caso os mais abastados e detentores de alto capital cultural, que em geral são perpetuados pelas suas famílias e por seus pares), ora reagindo a tal dominação, no caso das classes "dominadas". Os dominados são cooptados pela ilusão de uma suposta inferioridade imposta pelo outro, onde já não se reconhecem enquanto produtores de sentido social, mas reprodutores de uma condição que lhes foi imposta como sendo de sua escolha (BOURDIEU, 2007). Assim, alguns começam a perceber tais processos de alienação alimentados pela grande mídia, e tendem a reagir a isto, trazendo à consciência de seus grupos tal condição.

A arte faz parte deste processo de separação de classes. A distinção feita por ela, entre os que detêm conhecimento sobre o simbólico que lhes é próprio e os que o desconhecem, reforça as separações sociais já agravadas pela diferença entre os que detêm poderio econômico ou não. Para Canclini (1980, p.39):

“[...] a arte contribui para reforçar duplamente a estrutura opressiva da sociedade capitalista: além de comunicar representações ideológicas que legitimam a divisão da sociedade em classes, metacomunica, através da mensagem, o modo como devem relacionar-se as classes, aqueles que fazem e aqueles que sofrem a história.”

Uma maneira encontrada, nas grandes cidades, para reagir à visualidade imposta pelas grandes marcas e pela mídia, proporcionando uma espécie de ditadura dos gostos, é o grafismo urbano, que inclui os grafites e pichações presentes nas grandes cidades. É, antes de

tudo, uma maneira de reagir às imposições da classe dominante. Além disso, é uma maneira de dizer que estas classes menos abastadas existem, e que suas dificuldades sociais, impostas pelo capitalismo, devem ser vistas, já que o espaço em que vivem não é um espaço pacifista, mas um espaço de conflitos internos intensos, marcado pela dominação cultural, pela violência simbólica, pela violência urbana, pelas segregações, ora veladas, ora declaradas.

### 1.3.1: Ações não institucionais – Intervenção Urbana

“Cabe observar que, atualmente nas artes visuais, a linguagem da intervenção urbana precipita-se num espaço ampliado de reflexão para o pensamento contemporâneo. Importante para o livre crescimento das artes, a linguagem de intervenções instala-se como instrumento crítico e investigativo para elaboração de valores e identidades das sociedades. Aparece como uma alternativa aos circuitos oficiais, capaz de proporcionar o acesso direto e de promover um corpo-a-corpo da obra de arte com o público, independente de mercados consumidores ou de complexas e burocratizantes instituições culturais.” (BARJA, 2008. P.216).

Compreendendo o ambiente urbano como globalizado por excelência, guardando em si as particularidades culturais e identitárias dos grupos que o constituem, percebemos como a inserção do objeto artístico neste ambiente difere do que ocorre no ambiente institucionalizado. A prática do artista, os objetivos, o público observador/participante estabelecem diálogos a partir das falas destes objetos. Diferente da arte institucional, o público não tem o objetivo de estar ali para vê-la, mas ele está diante de algo que cria uma interrupção no fluxo alienante do ambiente rotineiro, criando relações não mensuráveis com o espaço.

Essas obras interferem no espaço público, atribuindo novos sentidos a ele. Segundo Canclini (1980, p.137):

“(...) num lugar aberto, as obras deixam de ser de um sistema fechado de relações internas para converterem-se num elemento do sistema social; em vez de isolarem-se numa cadeia de relações inter-artísticas, situam-se no cruzamento de comportamentos sociais e interagem com comportamentos e objetos não artísticos. Já não se trata de **colocar** uma obra num espaço neutro, mas de transformar o ambiente, marcá-lo de um modo original ou delinear um ambiente novo”.

O trabalho plástico no espaço urbano dialoga com ele e com seus passantes, em um ambiente até então hostil ou não significativo. Este espaço, cotidiano, passa a ser invisível de acordo com o contato que o espectador/passante estabelece com ele. Com o tempo, tudo ao redor fica tão familiar que nada nos tira da inércia, da anestesia visual dos prédios, ruas, praças, dos ambientes comuns que, pela velocidade das ações, não são vividos ou experienciados.

O espaço institucional da arte (o museu, galeria, centro cultural) só é visitado em momentos de lazer, e mesmo assim, por pessoas que tenham o hábito, o interesse e o capital

simbólico para participar da experiência. Na cidade, poucos o fazem nos dias comuns de trabalho.

A arte urbana promove uma ruptura com esses processos de invisibilidade, criando novos canais de observação do espaço comum. “Podemos defini-la [a experiência estética no espaço não institucional da arte] como o conjunto de procedimentos estéticos que procuram re-significar e/ou transformar nossas relações sensíveis e operacionais com o meio”. (op.cit.p. 139) Como diz Barja (2008. p.214), “Intervir é interagir, causar reações diretas ou indiretas, em síntese, é tornar uma obra interrelacional com o seu meio, por mais complexo que seja, considerando-se o seu contexto histórico, sociopolítico e cultural”.

A escolha do espaço urbano pelo artista é uma tomada de decisão política, de discurso, movida pelo impulso de relacionar a obra com todo o espaço expositivo que é seu entorno e suas complexidades, polissemias e polifonias. É compreender o trabalho artístico no mundo *real*, como objeto deste mundo, e não de um universo a parte, do espaço canônico da arte. A inserção da arte neste espaço é trazer a arte para o comum, mas criando uma relação com todos os elementos presentes no ambiente, com a história, com a memória, com o presente, com as relações sociais, afetivas. É a estesia urbana. “Escolher a cidade como lugar de trabalho já é uma primeira forma de socializar a obra. Mas como o artista se vincula ao meio determina o caráter que a socialização terá.” (CANCLINI, p.139).

O ambiente das cidades reúne toda a diversidade possível presente no mundo atual, globalizado e capitalista. Guarda em si sua memória e história, seus elementos físicos/urbanísticos e sociais, e agrega as características da contemporaneidade.

Da construção das práticas sociais, surgem também manifestações artísticas: intervenções urbanas não institucionais, não efêmeras e que perduram no ambiente, transformando a sua visualidade. Esses trabalhos estabelecem novas relações entre a arte e o espaço público, entre o ambiente urbano e o espectador.

Considerando os artistas e os espectadores/participantes deste espaço como não detentores, a princípio, do capital simbólico dos apreciadores/produtores da arte erudita, para alguns as intervenções não são consideradas artísticas. Os olhos da sociedade se abrem, como é proposta também deste tipo de trabalho artístico, para seu valor como discurso social, como qualidade estética, englobando seus elementos visuais no campo das artes legitimadas pelo sistema.

Assim, como característica distintiva do ambiente urbano, os grafites compõem também a imagem deste espaço, passando ao imaginário das cidades e dando a elas, através

de sua presença, agregados aos demais elementos, uma visualidade própria, típica das metrópoles ocidentais, globalizadas e complexas.

As características particulares da construção dos grafites nas diferentes cidades, reunindo elementos visuais distintos, que promovem discursos e relações entre este espaço e os demais, criam a identidade destes locais, transformando o espaço regulamentado em ambiente em transição, em comunhão com a diversidade. É esta discussão que será aprofundada no próximo capítulo.

## **CAP II: VISUALIDADE URBANA E SISTEMA DAS ARTES: DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS**

No capítulo anterior discutimos a relação da estética da cidade do Rio de Janeiro e seus grafismos como parte da construção da identidade desta cidade. Neste, discutiremos como as relações entre a arte urbana, o sistema das artes e as políticas públicas se estabelecem nas cidades.

Os teóricos das cidades, principalmente historiadores de arte (ARGAN, 2005) e urbanistas, buscam discutir e afirmar as necessidades de uma cidade ordenada visualmente. Como diz Lynch (2011, p.05): “potencialmente, a cidade é em si símbolo poderoso de uma sociedade complexa. Se bem organizada em termos visuais, ela também pode ter um forte significado expressivo”. Pensando em ordenação regulamentada pelo governo e pela organização urbana, os elementos expressivos são aqueles regidos pela ordem e pela identidade criada, a partir de preceitos próprios de uma ideia de nação construída. Porém, os elementos constitutivos do ambiente urbano perpassam essa ordem, através da ação dos seus participantes, já que, para o mesmo autor, “as imagens ambientais são o resultado de um processo bilateral entre o observador e o ambiente” (idem, p.07).

As construções de sentido estabelecidas através destas relações vão variar de acordo com a própria percepção de mundo que cada um possui, com as características de grupo e demais elementos, inclusive a construção de sentidos de sua época pela história. Segundo Bourdieu (2007, p.285):

“(…) a imagem privada que os indivíduos de uma determinada época possuem de uma obra depende da imagem pública de tal obra, que é produto dos instrumentos de percepção historicamente construídos e, portanto, historicamente mutáveis, que lhes são fornecidos pela formação social de que fazem parte (...)”.

Há o componente constitutivo da imagem ambiental que é a identidade (Lynch, 2011. p.9). Esse elemento distintivo de um elemento no ambiente é compreendido não como igualdade, mas como diferenciação. Agregará ao espaço urbano, através de suas características próprias (de elementos gráficos a significados de grupos sociais), novos sentidos, percebidos pelas pessoas de seu tempo, como componente visual peculiar àquele espaço.

Hoje, além dos enormes edifícios e das lojas, das propagandas, legitimadas e autorizadas pelo poder público, há também os grafites, as pichações, os cartazes, as mensagens daqueles que o governo não classifica como parte da identidade deste ambiente.

Cada vez mais estas práticas estão presentes nas grandes cidades e fazem parte de sua identidade, de sua diferenciação de outros ambientes, de sua particularidade, pois como diz Cuche (1999, p.183), “a identidade existe sempre em relação a outra. Ou seja, identidade e alteridade são ligadas e estão em uma relação dialética. A identificação acompanha a diferenciação”, e Lynch (2011,p.09):

“Uma imagem viável requer, primeiro, a identificação de um objeto, que implica sua diferenciação, de outras coisas, seu reconhecimento enquanto entidade separável. A isso se dá o nome de identidade, não no sentido de igualdade com alguma coisa, mas com o significado de individualidade ou unicidade”.

Na medida em que a identidade resulta de uma construção social, ela faz parte da complexidade do social (CUCHE,1999. p.192). Quando o foco não são as ações sociais apenas, mas o produto artístico destas ações, não é diferente. Esta prática será constituída por este pensamento social e pelas afirmações de grupo. Os grupos aos quais pertencem esses artistas são em geral os de menor capital econômico, mas que possuem capital simbólico de seu ambiente e de seu grupo. A partir da consciência de sua posição social, agem politicamente, intervindo nos espaços dominados pelas elites sociais que, com o poderio econômico e simbólico, fazem da linguagem artística seu traço distintivo. Assim, aqueles que são os excluídos criam mecanismos de dialogo com o espaço urbano, através da linguagem dos grafites e das pichações. Esta maneira, a identidade é vista, segundo Moacir dos Anjos (2005, p.12), como “resultado de processos de expressão humana (discursiva e performativa) por meio dos quais estão estabelecidas e continuamente reelaboradas diferenças entre grupos diversos”.

As relações que vão ser estabelecidas com as imagens no ambiente urbano também são parte do processo de apreensão estética que se tem dele. De acordo com Martins (2007,p.27), “a imagem é uma condição vinculada ao modo como uma acepção, ideia, objeto ou pessoa se posiciona ou se localiza num ambiente ou situação”. As intervenções são parte constituinte deste ambiente e com ele trocam elementos próprios de seu discurso, criando um diálogo constante entre a cidade e a arte urbana.

O ambiente das cidades reúne toda a diversidade possível presente no mundo atual, globalizado e capitalista. Guarda em si sua memória e história, seus elementos físicos/urbanísticos e sociais, e agrega as características da contemporaneidade.

A cidade hoje é um grande totem da ode ao capital. Para todos os lados, a todo momento, o que vemos é a imposição da imagem midiática, publicitária, a esmagar-nos com sua força. Porém, outro discurso, diferente do das propagandas, surge, ora tímido, em

pequenos lugares, ora gigantesco: o grafismo urbano. O estético, como diz Canclini (1980, p.38) “não se esgota nas atividades que o sistema das belas-artes consagrou como artísticas, mas estende-se a muitos aspectos da vida cotidiana, nas quais também se trabalha com o sensível e o imaginário.” Aqui, entendo como grafismo urbano toda forma de representação artística que age nas ruas como um discurso que difere do da publicidade e, que, por estar em desacordo com a suposta normalidade mencionada anteriormente, põe por terra a falsa imagem de ordem social que nos é imposta todos os dias. O grafite, a pichação, a intervenção urbana gráfica, com pôsteres, com adesivos, com tudo aquilo que pode, ou não, usar a própria linguagem do universo da produção em massa, da indústria cultural, para questionar o estado geral das coisas, refletir sobre nossa condição, em um ambiente que não nos dá a sensação de pertencimento, mas sim de estranhamento. De acordo com Canclini (op.cit., p.48):

“Uma estratégia de libertação deve gerar canais específicos para transmitir suas mensagens, mas deve atuar nos lugares instituídos pelo poder comercial para formar o gosto e a sensibilidade, para ensinar a pensar. A consciência política do povo também se forma nessa vegetação de estímulos, objetos e mensagens que compõem nossa vida cotidiana.”

Considerando que o Brasil é um dos poucos lugares do planeta em que há a diferenciação entre grafite e pichação, considerarei ambas as formas de grafismo, pontuando as diferenças entre ambas e a maneira como são compreendidas hoje pela sociedade.

O grafite tem maior aceitação no Brasil por ser “mais bonito” e esteticamente mais aceito por grande parte da população que o picho. Questões estéticas a parte, o grafite e suas ilustrações têm, em geral, um papel de questionar o espaço da cidade. Quem grafita, em geral, alega que se a cidade pertence a todos, não só aos publicitários que alugam os espaços e expõem seus enormes outdoors; as paredes, os muros, os espaços públicos pertencem à representação dos discursos de todos. Assim, grafitam-se desde elementos decorativos até imagens que levarão o cidadão comum, passante, a refletir sobre as imagens representadas, quase sempre em consonância com os questionamentos do grupo que o produziu. No Rio de Janeiro é famosa a obra de arte urbana do artista José Dadrino, conhecido popularmente como Profeta Gentileza, cujos painéis com frases religiosas e proféticas nas pilastras do Viaduto do Gasômetro (zona portuária), são parte da construção da visualidade deste espaço. Feitos nos anos 1980, são tombados pela prefeitura como patrimônio da cidade.

Já a pichação é mal vista por inúmeros motivos, já que o ato de pichar é crime no país. Porém, há pouca reflexão ainda sobre o tema, discute-se pouco sobre o que é a ilegalidade da pichação. O que quero considerar aqui não é exatamente a não aceitação deste tipo de ação, mas o que se pretende com ela. Há, claro, que se considerar que o picho serve muito mais

como motivação pessoal e na busca por aceitação pelos grupos de pichadores, embora ele tenha uma ação social diferente do grafite: enquanto o grafite invade espaços porque o grafiteiro o considera seu espaço, o pichador o faz porque entende que a cidade não o acolhe, então, a agride, deixando nela seu nome, sua assinatura (*tag*<sup>15</sup>), demarcando territórios que não lhe pertencem (ou que ele entende que não pertençam). Essa relação com o espaço da cidade é diferente, porque os produtores destas ações pertencem, em geral, não à classe dominante, mas às classes menos favorecidas socialmente, que não entendem as cidades como um espaço que as acolha.

Há que se perceber, também, como as ações destas pessoas modificam a visualidade da cidade e criam uma outra identidade urbana. No Rio de Janeiro, em São Paulo, em Nova York, a publicidade sempre vai poluir visualmente o espaço urbano, mas, por ser legal e por ser socialmente aceitável, ela estará lá, e pouca diferença haverá nestes espaços por conta delas. Em um ou outro caso, a propaganda estará adaptada ao ambiente, como é diferente a propaganda do McDonald's, no Brasil e na Índia. Porém, os grafismos já são parte da identidade das cidades, ou pelo menos daquela que não é imposta pelas classes dominantes. Talvez por isso ilegal, já que não reproduz os discursos condicionantes e por deixar ver, nas imagens, no espaço teoricamente dominado, o discurso do grupo social que não é ouvido, que nunca é visto, e que em geral é parte da invisibilidade deste ambiente.

Em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, as diferenças são claras quanto a isso. O Rio de Janeiro tem um grafismo que dialoga muito mais com as belezas naturais, com as curvas da própria cidade, até mesmo nas pichações, de linhas curvas. Os grafites tem um apelo visual muito grande, já que usam de técnicas de pintura realista, em muitos casos, para criar representações que impactam muito mais aos olhos que a qualquer outra coisa. Já São Paulo tem uma tradição de pichação verticalizada, criando diálogo direto com os arranha-céus do espaço urbano, com letras feitas com spray, mas também com rolinhos. E os grafites, menos virtuosos quanto à técnica, falam muito mais a uma crítica social, questionam o ambiente da própria cidade. Em ambas as cidades, a ação é tomada como reação às imposições das imagens geradas pela sociedade dominante, à sua falsa tranquilidade e à alienação.

---

<sup>15</sup> Assinatura/ nome do pichador.



Figura 7: Pichação paulista. Disponível em <http://zerohora.rbsdirect.com.br/imagesrc/3698205.jpg?w=620> Acesso em 18 set 2013.

O transitar invisível no espaço urbano também faz com que as imagens sejam absorvidas sem o devido questionamento dos porquês delas estarem naquele espaço. Diferente destas ações, raramente alguém vê um grafite e se sente indiferente a ele, seja pela beleza ou pela mensagem. Para os menos favorecidos economicamente, é como se um dos seus tivesse conseguido chegar naquele espaço. É a conquista dos territórios. É o abrir de olhos para uma nova realidade, é a voz sendo ouvida. A força reativa a toda a gama de imagens midiáticas que lhes são impostas.

As cidades carregam a identidade destes discursos. Lembro-me de ter reconhecido visualmente o estado de São Paulo, pela primeira vez, ao chegar a Guarulhos, e ver as pichações. Outra vez, já na capital, saindo da Av. Paulista, seguir para o Vale do Anhangabaú e deparar-me, novamente, com um enorme número de prédios grafitados e pichados. Não há como negar estar nesta mega cidade brasileira. Muito mais que a poluição do ar e outras características da cidade, esses desenhos são, também, parte de sua identidade. Centro e periferia são separados e visíveis, segregações sociais também.

No Rio de Janeiro, cidade com características bem diferentes, as classes sociais acabam circulando em ambientes parecidos, como o morador do Vidigal e da Rocinha, favelas localizadas na Zona Sul, área nobre da cidade. Todos diante das belezas naturais, tão desiguais quanto às condições econômicas e sociais. Os grafites, nestas regiões, enaltecem as belezas naturais, das mulheres (também evidência de uma tônica sexista, que não desenvolverei aqui), de uma das cidades turísticas mais visitadas do mundo. As cores seriam a representação desta vivacidade carioca, de sua alegria. Mas esses grafites também mostram as

dificuldades, a miséria, as crianças na favela. É também a voz daqueles que pouco espaço têm na cidade que deveria ser sua, mas cujas desigualdades gritam na separação morro/asfalto. Os grafites também fazem este relato.

Cada vez mais forte, essa manifestação cultural, o grafite, hoje já é objeto de desejo, por sua estética, pelo sistema das artes e, como tudo que é produzido na sociedade atual, há as tentativas de absorção com vistas à mercantilização deste tipo de prática. Um processo de adaptação, acomodação e adequação do que seria uma prática essencialmente livre, não



Figura 8: Grafite na região da favela Metrô Mangueira, próximo ao Estádio do Maracanã. Disponível em <<http://sergiomoraes.com/2012/06/12/contras-obras-da-copa/>>. Acesso em 18 set 2013.

condicionada. É o processo pelo qual quase tudo na sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997) passa. Tudo passa a ser absorvido como objeto comercializável, alienante, já que, se há o lucro com esta prática, ela será adaptada aos discursos das classes dominantes, logo, deixaria de dialogar com os grupos que a produziam. O discurso passará a ser do outro, mais uma vez. Há que se perceber que o processo de dominação também é parte do processo de tentar fazer com que tudo pareça em ordem. Uma espécie de domesticação de uma ação livre.

Já a pichação, considerada indomada por ser uma prática marginal, logo ilegal – como se tudo aquilo que é marginal também fosse ilegal, assim como pretendem que as pessoas das regiões periféricas sejam entendidas – como ação que não se domina, ainda é livre, não absorvida pelo sistema. Esta não se pretende ser entendida como arte, mas como discurso, como ação no ambiente das cidades, como prática cultural de um grupo inquieto com a sua condição no ambiente vivido. Muitos querem a fama, muitos outros querem questionar a cidades, mas todos querem ser vistos. São frutos dessa falta de espaço para todos, característica da sociedade que vivemos.

## 2.1: ARTE COMO PARTE DO SIMBÓLICO SOCIAL - SISTEMA E CAMPO ARTÍSTICOS

Cabe problematizar a ideia de arte como parte do simbólico social quando se insere a prática do grafite no campo da arte. Para Bourdieu (2007. p.105):

“o campo de produção erudita como sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais(...) tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. [...] o sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos.”.

Considerando esses conceitos, há uma questão, sempre debatida e pouco esclarecida, sobre se a prática do grafismo urbano pode ser enquadrada (nos dois sentidos do termo) no campo das artes. Considerando a definição de campo acima descrita, onde há regras definidas e que são criadas por seus pares participantes, há que se pensar se a prática de interferência urbana feita por pessoas que não são pertencentes a este campo pode ser considerada obra de arte, no sentido canônico do termo, atribuído por seu próprio campo, ou apenas como objeto estético, provido de “beleza”, visto que possui, em si, elementos visuais e discursos próprios de seu tempo, função reflexiva, sem função prática, objetiva (o que difere os objetos do mundo dos objetos da arte).

Se este campo é legitimado pelos produtores de arte, especialistas, do arbitrário inculcado pela cultura e pela educação (familiar, escolar), e se tal produção não é feita, a princípio, por artistas pertencentes a este campo, a este meio, há que se considerar como obra de arte tais objetos?

“A obra de arte considerada enquanto bem simbólico (e não em sua qualidade de bem econômico, o que ela também é) só existe enquanto tal para aquele que detém os meios para que dela se aproprie pela decifração, ou seja, para o detentor do código historicamente constituído e socialmente reconhecido como a condição da apropriação simbólica das obras de arte oferecidas a uma dada sociedade em um dado momento do tempo”. (idem, p. 283.)

Tal questão perdura mesmo na arte contemporânea e é fala dos próprios grafiteiros, que ora se dizem artistas, ora se dizem simplesmente grafiteiros (excluindo a relação entre grafite e arte). Defendo a posição de que há uma relação nova que se manifesta na contemporaneidade: diante das múltiplas identidades, discursos, confluências entre próximos e distantes, o campo da arte sofre influências em sua “blindagem” de produtos e produtores, relacionando-se com uma prática contemporânea feita por agentes sociais alheios ao campo

das artes que foram absorvidos para este meio (no sentido descrito anteriormente, há que se considerar que, na contemporaneidade, o campo funciona como uma grande teia que se interliga e se conecta de acordo com as necessidades de seus agentes).

A profissionalização do grafiteiro, a sua absorção pelo sistema das artes, a sua posição como agente produtor de visualidades, presente em galerias e museus, nos abre uma nova posição do sistema. Essa posição, pouco clara, se apresenta em direcionar os artistas de rua às academias, em cursos de arte e design, a fim de que sua prática ganhe a relevância social esperada, para que se viva de seu fazer artístico. A busca pela legitimação por seus pares, feita através da presença do artista (de rua ou não) em exposições de grande nome, salões, grandes eventos artísticos, museus e acervos de grandes coleções também tem sido hoje uma das buscas para estes artistas. Ou seja, já não basta ter uma prática de interferência nas ruas ou o reconhecimento da *tag* por toda a cidade apenas pelos produtores da mesma prática. Busca-se, cada vez mais, fazer do grafite algo próximo do muralismo<sup>16</sup>, presente no sistema das artes como campo de legitimação para que haja o reconhecimento e valorização deste objeto enquanto objeto de arte. O artista não tem um berço artístico, mas o constrói, vinculando seu trabalho aos espaços ideários do campo da arte.

O sistema das artes é um instrumento de manutenção destas separações sociais, em classes, por capital econômico e cultural, na qual apenas os detentores de bagagem simbólica conseguem compreender a linguagem e com ela dialogar. E estes são pouquíssimos, como em geral também são os que detêm essa bagagem e não querem que os demais também a possuam, sendo este um sinal distintivo de prestígio para a classe dominante. Nesse processo, o espaço que o artista de rua busca acaba sendo cada vez mais restrito. Não só o espaço para si, mas o espaço que condicione ou aceite toda a carga simbólica que a intervenção de rua tem em si.

Surge daí uma nova questão, que é decorrente da ideia de “pureza” da estética do espaço expositivo. Há quem considere que o “cubo branco” (O’DOHERTY, 2002) deturpa o discurso da prática do espaço urbano, mas o aloca dentro dos cânones estabelecidos pelos agentes deste meio. A intenção aqui não é extinguir tal discussão, mas considero importante demarcar as limitações impostas pela profissionalização da prática de um discurso oriundo do meio externo ao campo da arte, desta instituição arbitrária e distintiva. E, ainda, salientar como a prática de rua pode ser absorvida como uma prática identitária, mas que, ao invés de

---

<sup>16</sup> Pintura mural de feição realista e de caráter monumental. O termo é adaptado do Muralismo Mexicano da primeira metade do século XX. No Brasil, são muito conhecidos os murais de Portinari.

ser produzida por aqueles inquietos no estrato social, pode vir a ser produzida pelos legitimadores do sistema.

Um grafite, uma *tag*, um adesivo na parede tem carga simbólica que fala por si em conexão com o mundo que o cerca. Dentro do espaço icônico das artes, hermético, ele agrega outras características, mas perde potencialmente uma série de características que possuía nas ruas. O trabalho já não é mais o mesmo, ainda que tenha os elementos visuais, os materiais, algumas características. Enquanto conceito, o objeto artístico é outro e vai discutir questões pertinentes à toda a relação espaço-temporal da obra de arte em seu espaço expositivo. Por exemplo, se for uma pintura, discutirá com toda a produção anterior, com todas as conexões estético-filosóficas do universo das artes, assim como os demais objetos direcionados a tal espaço. Na rua, o grafite é o embate com a discussão estética do campo visual e social da cidade. Não devemos entender que um objeto de intervenção urbana perde ao ser deslocado ao cubo branco, mas ganha outras características; tal qual “A Fonte”<sup>17</sup> de Marcel Duchamp, são outras proposições para uma fórmula visual.

## 2.2: PARA ALÉM DA ARTE EM SEU CUBO BRANCO (OU “MUSEU É O MUNDO”) – INTERVENÇÕES ESTÉTICAS

Para o sistema das artes, com o surgimento do pensamento contemporâneo de arte, os limites entre o que é um objeto estético artístico e o que não é são muito tênues. Na arte moderna, a ideia de “aura” das obras de arte, mencionada por Benjamin (1994) em sua discussão sobre os meios de reprodução mecânica de objetos artísticos, já caíra por terra, pela produção de objetos que não tinham a premissa de ser objeto único. Porém, mesmo nesse período, a obra, considerada ainda objeto aurático, único, ao qual se devia reverência enquanto objeto estético, estava protegida em totens, molduras e caixas que as isolavam em salas neutras destinadas à contemplação. Com as transformações sociais pós anos 1960 e, por conseguinte, as mudanças também acontecidas na ideia de arte, as obras passaram a ser pensadas e questionadas em seu lugar comum. O próprio espaço da arte passa a ser questionado. O “cubo branco”, conforme discutido por Brian O’Doherty (2002), o espaço ideal, etéreo, isolado no espaço-tempo, onde haveria a experiência artística do espectador observante com a obra, passa a ter menos importância. Exclui o próprio espectador, que tem

---

<sup>17</sup> Obra que consiste em um urinol de louça, o mais famoso *ready-made* de Duchamp. O artista desloca o objeto do mundo real ao espaço da arte e, com isso, transforma toda a reflexão sobre os objetos de arte.

por papel apenas refletir ou fruir, mas que, com a obra, não pode ter uma relação que exceda esse limite ou que torne conflituosa essa relação. Para o autor:

“A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’. A obra isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores”. (p.3).

O uso de objetos pouco usuais do universo das artes não era uma novidade, já que Marcel Duchamp, em 1912, com *“Roda de Bicicleta”*, fizera os *ready-mades*. Estes questionavam em si mesmos a possibilidade de um objeto comum, do universo cotidiano, tornar-se um objeto artístico ao ser deslocado de seu lugar para o espaço do museu, o próprio cubo branco. Este lugar atribuía a este objeto valor e status de objeto artístico, sem necessariamente tal objeto estar pautado por discussões estéticas. Outros movimentos do século XX, mesmo com o uso de materiais pouco usuais em pinturas e em outros objetos de arte, como a palha de cadeira por Picasso em *“Natureza Morta com Palha de Cadeira”*, também de 1912, e o uso de páginas de revistas e jornais, em outras colagens cubistas, misturam esses objetos aos materiais considerados, até então, artísticos, prezando pela planificação nas pinturas, discussão pertinente ao movimento que ainda está ligada a uma ideia de objeto artístico separado do mundo que o cerca. Durante o período da arte moderna, desde os Impressionistas até os Expressionistas Abstratos e mesmo os artistas da Pop Art (já considerados como arte contemporânea), os objetos comuns do mundo só eram considerados arte quando desvinculados de sua função e isolados e auratizados pelo cubo branco, em uma falsa ideia de arte autônoma, suficiente em si mesma enquanto objeto e desvinculada do universo exterior a ela.

O oposto também é possível de ser observado. Um objeto só é considerado arte se estiver em um espaço a ele destinado. Fora deste ambiente, um objeto artístico, ainda que sem uma função prática, não é considerado objeto de arte. A pintura só era considerada pintura enquanto exposta no espaço destinado a ela, se possível isolada em molduras. Se exposta na rua, ou onde quer que seja, onde crie confusão visual ou de informações com a percepção desse objeto enquanto objeto artístico, tal característica era descartada. A dependência da obra de arte, feita ou não pela mão do artista/artífice ou idealizador de conceito com o espaço é muito presente na arte até o fim da arte moderna.

Desvinculando-se da ideia moderna de arte, na contemporaneidade, o espaço de experiências para o artista e para o espectador passa a ser a própria vida, a rua. Nesse ambiente, a obra não fica isolada, apenas retida em seus conceitos; ela dialoga diretamente

com o mundo que a cerca, sendo as relações que conferem sentidos à obra. Em alguns casos, a própria ideia de “*Site Specific In Situ*”<sup>18</sup> é válida, já que alguns objetos artísticos são feitos exatamente para existirem enquanto objetos de fruição e reflexão em determinados ambientes, como a rua. Assim:

Este novo território fenomenológico englobava a paisagem, entendida como a presença concreta da arquitetura ou elementos naturais, e considerava o indivíduo um participante ativo da obra, conectando-se a partir da apreensão sensorial dos dados visuais e das sensações coletadas no lugar onde a proposta artística se inseria. (GIORIA, 2010)

Os *site specifics* feitos por Michael Heizer, Robert Smithson e Richard Serra, são exemplos, posteriores aos anos de 1960, que demonstram o interesse de artistas em dialogarem as obras com os espaços onde são postas ou construídas, estabelecendo novas relações com o espectador/transeunte/vivente desse espaço, como no clássico caso da obra *Tilted Arc* (de 1981), de Richard Serra, que cortava a Federal Plaza em Chicago (EUA), criando a necessidade do espectador criar novos deslocamentos no espaço e um outro olhar sobre esse ambiente (trabalho que não agradou tanto ao público). O *site specific* é pensado, projetado e executado para determinado ambiente e suas condições, já que para o artista ele só vai funcionar enquanto objeto estético se contemplar determinadas variáveis.



Figura 9: Tilted Arc, de Richard Serra. Disponível em <<http://hoursofIdleness.files.wordpress.com/2013/02/late20th38-jpg.jpeg>> Acesso em 18 set 2013.

<sup>18</sup> "A escolha por trabalhar *In-situ* significa realizar uma obra em um lugar e de modo específico para aquele lugar. O primeiro passo – o mais difícil – é misturar-se com as características do local, levando em conta sua história e procurando colher a natureza, o diálogo com a arquitetura e até com as pessoas que vivem ali. É indispensável tentar imaginar os modos nos quais o trabalho poderia interagir ou ser fruído, partindo exatamente do ponto onde é colocado. Uma obra perturba o ambiente no qual é inserida: além das ‘dinâmicas de reação’ que ela poderia desencadear, contam as ‘dinâmicas de relação’ e as ‘mutações na percepção’. Em maior razão em um lugar familiar". (FONTANA; GIUSTACCHINI, 2010).

Os *site specific* diferem da ideia de arte pública. São compreendidos como arte pública os objetos de arte que estão presentes no espaço público, independente do fato de terem sido pensados para tal ambiente. Uma escultura pode estar em um espaço público e assim ser considerada arte pública, porém, não necessariamente foi pensada como *site specific*. Considero as intervenções urbanas um diálogo com *site specific in situ*, já que são pensadas para este espaço, o urbano, em consonância com suas características, como o caos, o excesso, a violência, a velocidade e a anestesia, relacionados a tudo que cerca este ambiente, inclusive sua história e as pessoas. “Tudo que se expõe ao ar livre depende desse ar, levando-se em conta que, no que concerne à cidade, trata-se de um ar extremamente poluído” (BUREN apud GIORIA, 2010). O grafite, quando produzido para a cidade e em diálogo com esta, traz em si as características de questionamento desse ambiente, até mesmo como demarcação de espaços, como nos anos 1980 em Nova Iorque, com as ações dos grafiteiros. Há que se considerar, também, as especificidades de cada metrópole onde grafites são produzidos e como suas características influenciam também tais produções. Para os grafites, a cidade é o seu ambiente aurático e sua tela é “sangrada” pelo contexto.

Nos diálogos dos objetos com o espaço constroem-se também os diálogos com o público. Esses trabalhos estabelecem novas relações entre a arte e o espaço público, do ambiente urbano com o espectador. “A construção da imagem é processo bilateral entre observador e observado” (LYNCH, 2011. p.149).

Nos anos 1960, a arte e sua relação com o espaço foi suscitada pelo renomado artista visual Hélio Oiticica (2011, p.82), com a célebre frase, de 1966: “Museu é o mundo, é a experiência cotidiana (...)”. É das relações que se estabelecem com o mundo que nos cerca que surgem as experiências estéticas. No ambiente tomado pelo excesso de elementos visuais, cuja poluição torna o passante anestesiado, alguns elementos visuais, como as práticas de intervenção, podem nos tirar da sensação de torpor e nos levar a outras relações com o ambiente.

Considerando os artistas e os espectadores/participantes deste espaço como não detentores, a princípio, do capital simbólico dos apreciadores/produtores da arte erudita, para alguns as intervenções não são consideradas artísticas. Cada vez mais, os olhos da sociedade e do mercado de arte se abrem, segundo a proposta deste tipo de trabalho artístico, para seu valor como discurso social, como qualidade estética, englobando seus elementos visuais no campo das artes legitimadas pelo sistema.

Assim, como característica distintiva do ambiente urbano, os grafites, pichações e *personas*<sup>19</sup> compõem também a imagem deste espaço, passando ao imaginário das cidades e dando a elas, através de sua presença e agregados aos demais elementos, uma visualidade própria, típica das metrópoles ocidentais, globalizadas e complexas.

As características particulares da construção dos grafismos nas diferentes cidades, que promovem discursos e relações distintas entre este espaço e os demais, criam a identidade destes locais, transformando o espaço regulamentado em ambiente em transição, em comunhão com a diversidade.

No Rio de Janeiro, as intervenções têm a potência da própria cidade. O diálogo se apresenta na maneira como ela é representada nos grafismos com uma ideia de beleza, de texto, de construção de diálogo com o ambiente. De acordo com Martins (2007, p.33):

“As imagens nos constroem como sujeitos num labirinto de teias de significação que se interconectam nas dimensões sociais e simbólicas da cultura. O conhecimento, assim como a cultura, é construído a partir de múltiplas vozes, sentidos e perspectivas que refletem influências políticas, econômicas, religiosas e sociais”.

É a partir dessas relações que vai se construindo o imaginário urbano e, com isso, os artistas vão se relacionando com o espaço, intervindo nele.

### 2.3: CONSTRUÇÃO DA VISUALIDADE INSTITUCIONAL: POLÍTICAS PÚBLICAS EM DIÁLOGO COM A CIDADE

Há alguns anos, com as ações do Ministério das Cidades e do Iphan, vem sendo pensadas pelo governo federal as medidas possíveis para se assegurar a preservação do patrimônio material das cidades, (em especial das cidades históricas), bem como o patrimônio imaterial (p. ex., as atividades típicas das diversas regiões do país). O Plano Diretor Participativo<sup>20</sup> do governo Federal (2005, p. 41) estabelece que os diversos municípios apoiados por programas do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico devem ter foco na Identidade Cultural. Os programas citados no documento oficial vêm, em sua totalidade, em apoio à preservação de patrimônios históricos, não necessariamente relacionados ao patrimônio imaterial das cidades. No caso deste documento, sequer citam grandes cidades com relação ao patrimônio. Para estas, o plano de ação consiste na reorganização do espaço

<sup>19</sup> Desenho simples que, assim, como as tags, são a marca do intervencionista.

<sup>20</sup> Plano Diretor Participativo. Disponível em <<http://www.cidades.gov.br/images/stories/ArquivosSNPU/Biblioteca/PlanelamentoUrbano/PlanoDiretorParticipativoSNPU2006.pdf>> Acesso em 04 ago 2013.

público em favor da redistribuição de espaços às pessoas de diversas camadas sociais, tendo a habitação como prioridade. Não há menção de cuidado com o Patrimônio Cultural Urbano desenvolvido na atualidade.

No Rio de Janeiro, dentro do Plano Estratégico da Prefeitura para o período 2009 – 2012<sup>21</sup>, identificam-se ações operacionais direcionadas à Copa do Mundo de 2014 e à realização das Olimpíadas em 2016. Dentre estas ações, estão as propostas da Secretaria de Conservação (Seconserva) e da Secretaria de Cultura, em consonância com a proposta do Plano Nacional de Cultura (2012).

De acordo com a proposta do Plano Nacional de Cultura (2012, p.158), este tem por princípio a liberdade de expressão, criação e fruição, e por objetivo o reconhecimento e a valorização da diversidade cultural, étnica, e regional brasileira. Em consonância com esta proposta, a prefeitura da cidade, dentro de seu Planejamento Estratégico para Cultura, Esporte e Lazer, tem por diretriz para a Cultura “Fortalecer a região central da cidade como referência cultural do país através da revitalização patrimonial, requalificação urbana e *promoção da diversidade*” (p.132, grifo meu).

Para a Infraestrutura Urbana (op. cit., p.87), a prefeitura tem como meta (entre outras) a revitalização da região central da cidade, degradada há muito tempo, como oportunidade de valorização patrimonial. De acordo com Barbosa: “Valorizar e respeitar a diversidade de manifestações culturais e artísticas dos moradores dos espaços populares é um ato primordial de construção de uma sociabilidade urbana renovada” (s/d).

Uma política pública em uma cidade plena e democrática deve ser capaz de reconhecer territórios de múltiplas identidades, valorizar a diversidade, viabilizar encontros entre os diferentes e promover ações de diálogo da sociedade com estas propostas.

De acordo com tais posições institucionais, contudo, é possível observar que as ações governamentais privilegiam algumas práticas em detrimento de outras, de acordo com o que é considerado relevante para a população e para os espaços públicos ocupados por ela. Sendo assim, algumas práticas são estimuladas e outras não. No caso específico do grafite, prática da diversidade cultural urbana, feito por grupos de diversos estratos sociais e, de acordo com os interesses institucionais e privados, ora ilegal, ora cooptado, não há ações de estímulo, apoio ou mesmo de reflexão sobre a prática.

---

21 Plano Estratégico da Prefeitura do Rio de Janeiro 2009-2012  
<[http://200.141.78.79/dlstatic/10112/2116763/DLFE-234720.pdf/planejamento\\_estrategico\\_site.pdf](http://200.141.78.79/dlstatic/10112/2116763/DLFE-234720.pdf/planejamento_estrategico_site.pdf)> Acesso em 29/06/2013.

No Rio de Janeiro, a Seconserva tem, entre seus programas, o Anti-Pichação, que por meio da Comlurb e Subsecretaria de relacionamento com o cidadão, mapeia os locais emblemáticos e públicos da cidade com uma maior concentração de pichações. Nestas ações, são utilizados produtos anti-pichação, como o removedor de pichação e a aplicação de tinta anti-pichação, com duração de cinco anos. Além disso, o programa substitui, em alguns casos, as paredes pichadas por grafites, onde os materiais são custeados pela prefeitura<sup>22</sup>.

Também pertence à Companhia Municipal de Limpeza Urbana – Comlurb, o Galpão das Artes Urbanas Hélio G. Pellegrino, localizado na Gávea, um dos bairros mais nobres da cidade. Curioso observar que o espaço municipal direcionado à prática das artes urbanas não é parte das ações da Secretaria de Cultura do município. Inaugurado em 2002, ainda que tenha o nome de Artes Urbanas, é um espaço que em geral abriga mostras de grafite e oficinas de reciclagem, estando a prática sempre relacionada à limpeza urbana. Este espaço não está presente sequer na lista de espaços culturais da secretaria de cultura no portal da prefeitura (<http://www.rio.rj.gov.br/web/smc>) onde estão os Centros Culturais e de Arte, as Arenas e Lonas Culturais.

Considerando que a Secretaria de Cultura não tem programas de incentivo à prática de grafites como promoção da diversidade artística e cultural, mas que a Seconserva tem um programa de conservação que limpa a cidade das pichações e que pode se utilizar do grafite para a limpeza e embelezamento do espaço urbano, podemos compreender que não é parte da proposta da prefeitura a prática do grafite compreendida como arte, ou como manifestação artístico-cultural, mas como ação higienista do espaço urbano. O grafite é parte do simbólico-social do espaço urbano, é a visualidade típica em meio a arranha-céus, é a ação dos negligenciados a este espaço. E é a prática menos apoiada pelo poder público enquanto parte da cultura local.

---

<sup>22</sup> Prefeitura lança Programa Anti-Pichação na cidade. Disponível em <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=743034>> Acesso em: 29 jun. 2013.

## 2.4: VISUALIDADE CONTRA LEI: CONSTRUÇÃO DE UM NOVO OLHAR SOBRE O ESPAÇO

*“O Rio me comove como nenhuma cidade do mundo”*

MALLAND [*Seth*] (2012, p.131)

A prática de intervir no espaço urbano tem duas premissas básicas: atingir o público por suas ações e transgredir as regras que delimitam esse espaço. Para McCormick (in SEND, 2010, p. 132): “brincar em espaços públicos é quebrar as regras, é invadir as emoções pessoais e sensibilidades de alguém sobre o que deveria ser, de outro modo, anônimo, funcional e aborrecidamente cotidiano”. Assim, o artista invade o espaço público, mas se relaciona com as emoções e afetos dos espectadores que, assim, passam a ser participantes das ações. Em relação à maneira como os artistas questionam a sociedade de consumo e sobre ela intervêm com suas ações, nas ruas já totalmente tomadas pela mídia publicitária, o autor diz, ainda, “De fato, todo o mundo é um palco, e é apenas um caso de indivíduos empreendedores tomarem o papel de realizador para improvisar uma nova realidade” (idem, ibidem).

O espaço urbano é o local das múltiplas experiências. Pensar uma ação artística, como diz Barja (2008, p.213): “pressupõe o pensar a cidade em toda a sua complexidade, sua história, sua lógica sócio-espacial e sua geografia física e humana, postas em consonância com os elementos e fundamentos conceituais para a elaboração de um projeto de intervenção urbana”. O artista precisa considerar todo o contexto no qual seu trabalho estará inserido para que se produza sentido e dialogue com as potencialidades do espaço.

Compreendendo o espaço público como tal, o que mais se apresenta na cidade é a poluição visual da publicidade. Aos olhos dos grafiteiros, o famoso grafiteiro Banksy diz (2012, p.8):

“O que realmente desfigura nossos bairros são as empresas que rabiscam slogans gigantes em prédios e ônibus tentando fazer com que sintamos inadequados se não compramos seus produtos. Elas acreditam ter o direito de gritar sua mensagem na cara de todo mundo em qualquer superfície disponível, sem que ninguém tenha o direito de resposta. Bem, elas começaram a briga e a parede é a arma escolhida para revidar.”

A partir desta colocação, o grafite passa a ser a voz da sociedade, em geral silenciada pelos gritos publicitários e midiáticos presentes nas ruas.

O grafite carioca carrega, assim, as especificidades do povo da cidade, diante de um ambiente plural, como a própria cidade, mas em contato com a natureza e suas belezas, diante da riqueza e da favela, com suas relações de força. O Rio de Janeiro é uma cidade que envolve as diversas classes em um mesmo ambiente, convivendo de maneira aparentemente

pacífica, na qual as diferenças sociais são veladas, mas que não deixam de existir. O povo carioca é entendido pelo mundo e por si mesmo como um povo alegre, que passa por cima das dificuldades. Essas concepções sobre o povo carioca são partilhadas por seu povo e pela visão que o mundo tem da cidade, através do senso comum, enquanto construção de uma identidade atribuída ao carioca, mas que não necessariamente é, a construção de uma verdade. É um “fenômeno presumido e não avaliado” (GEERTZ, 2007. p.117). Ao pensar em Rio de Janeiro, contudo, essa concepção é a que faz parte do imaginário da cidade, mesmo para seus habitantes.

As representações deste povo não poderiam ser diferentes: agregam essa ideia, construída e difundida pelo mundo. Os artistas urbanos, os grafiteiros cariocas, têm em seu trabalho características diferentes de outras cidades. Como diz Nicholas Ganz, autor de “*O mundo do Grafite*” (2010, p.19):

“São Paulo e Rio de Janeiro são o centro do movimento grafite no Brasil, ostentando grande número de artistas tipográficos elogiados internacionalmente. Apesar de nova, essa cena exerceu a influência mais significativa sobre os estilos mundiais de grafite nos últimos anos. Introduziu um tipo completamente novo de letras arredondadas que, caracteristicamente, não são pintadas por cima de outros trabalhos, em sinal de respeito. Em vez disso, são executados acima ou ao redor de outros throw-ups [...] Os grafiteiros brasileiros, hoje em dia, se esforçam para ganhar o reconhecimento do mundo todo.”

Como dito pelo autor, há grande visibilidade mundial desta prática pelos brasileiros, sendo expressivo o interesse dos intervencionistas em valorizar seu trabalho, respeitando os demais praticantes. Com uma estética própria, cada região do país agrega os elementos característicos da cultura do artista.

O grafite por vezes assume uma estética do protesto, da denúncia social. No Rio de Janeiro, ele agrega essa ideia de beleza, de alegria, através de cores e formas que são mais uma ode à diversidade desta cidade (que, em uma imagem, une a favela e as belas montanhas) e à cultura boêmia pulsante nos bares e nas esquinas. São trabalhos que vão articular essas particularidades da cidade, criando uma refração que produz novo sentido ao espaço e ao próprio trabalho.

Segundo Barbosa<sup>23</sup>: “É preciso reconhecer que a cidade é produto da diversidade da vida social, cultural e pessoal. (...) A metrópole é a expressão da pluralidade de vivências culturais, afetivas e existenciais.” Assim, entendemos a cidade como o ambiente onde há que se estimular ações que mostrem essa diversidade.

---

<sup>23</sup> BARBOSA, Jorge Luiz. Cultura e Território como Política Pública (s/d). Disponível em <[http://www.observatoriodefavelas.org.br/noticias\\_antigas/noticias/4635.php?id=4635](http://www.observatoriodefavelas.org.br/noticias_antigas/noticias/4635.php?id=4635)>. Acesso em 29/06/2013.

Muitos grafiteiros fazem painéis sob encomenda das prefeituras (o que é raro) e de instituições privadas, onde criam diálogos entre a proposta dos contratantes, sua estética particular e suas inquietações em relação ao espaço urbano e os elementos que agregam ao ambiente. Ilegal ou autorizado, o grafite é uma prática em diálogo com as demandas sociais e as características desse ambiente.

No Rio de Janeiro, há muitos grafiteiros que ganharam proeminência nos últimos anos, com visibilidade internacional. São destaques os trabalhos de Panmela Castro e sua militância em defesa dos direitos das mulheres; e os de Tomaz Viana, conhecido como TOZ, com trabalhos que ocupam toda a cidade, feitos sob contratos com a prefeitura ou em ações livres. Outros artistas não tem a mesma visibilidade, embora componham um cenário novo para a cidade a cada ação atravessada pela ideia de transformação deste espaço, como o caso de Léo Shun, que criou os *personas*, personagens feitos com desenhos simples. Assim como as *tags*, os *personas* colocam a marca do grafiteiro pela cidade contudo, por serem figurativos, são valorados pela sociedade como grafite. Estão entre a pichação e o grafite. A produção de tais nomes, bem como os discursos que articulam em relação à intervenção urbana, será discutida no próximo capítulo.

### CAP III: GRAFISMOS E PRÁTICAS ARTÍSTICAS

“O que ocorre é que a cidade toda se torna uma galeria de arte, enquanto a arte redescobre todo um terreno de manobra na cidade.” (BAUDRILLARD, 1979. P.321)

Desde os anos 1970, há a compreensão do grafite, ou da intervenção no espaço público não autorizada, como prática marginal, vandalismo ou, como disse Baudrillard, (1979) invasão da “cidade branca”, clara referência aos grafiteiros nova-iorquinos que intervinham nas diversas partes da cidade. Para esse autor, “os grafites provêm da categoria do território. Eles territorializam o espaço urbano decodificado: - esta rua, aquele muro, tal quarteirão assume vida através deles, tornando-se território coletivo”. Hoje a dicotomia *gueto/cidade branca* ainda persiste, não só pela a diferença de raça ou classe social, mas também nas diversas polarizações que as cidades podem ter. Esse território coletivo, de múltiplos signos – e da guerra entre eles – vai se apresentar na diversidade de possibilidades e de falas dos agentes sociais. Neste caso, artistas.

As práticas na cidade vão discutir o ambiente e as interações estabelecidas pelos indivíduos em relação a ele. Muito mais do que a apresentação dos diversos estilos artísticos, contudo, são ações, reações ao que é dado e à frieza arquitetônica que se apresenta. “(...) Os *graffiti* como uma forma de intervenção urbana não são um estilo; são um ato” (SENO, 2010. p.282), de reação aos signos decodificáveis, com a apresentação de outros não necessariamente legíveis. Desconhecendo limites, agem nas diversas possibilidades dadas pelo próprio espaço.

Para o artista, a prática de intervir no espaço público pode ser fruto de um impulso, da necessidade que toma seu trabalho ou mesmo de uma encomenda. Em todas elas, a ação vai se relacionar diretamente com o ambiente, atribuindo sentido ao trabalho. Os trabalhos, quando livres, feitos apenas pela vontade do artista, vão atender especificamente às demandas que vêm da prática. Quando sob encomenda, podem atender às demandas do solicitante do serviço. Como diz Pasternak (in SENO, 2010.p.306):

(...) quando os artistas são sobrecarregados com limitações ao seu processo criativo, os resultados não podem ser bons. Pelo contrário, são os artistas que não sofrem essa carga, e mais frequentemente esses que livremente invadem o mundo cotidiano para provocar ideias, que adotam a imprevisibilidade da vida pública, recuperam as ruas e assumem ações sociais profundas, que são os mais habilitados para criar algumas das experiências artísticas mais convincentes.

Como já foi dito, a profissionalização do artista urbano é cada vez mais evidente, exatamente pela demanda que se apresenta ao sistema das artes, com grande interesse pela estética urbana. Mas é possível observar que, mesmo os artistas que trabalham sob

encomenda, mantêm a prática livre, nas ruas. E aí estão os trabalhos mais significativos de seu portfólio.

### 3.1: ARTISTAS, PRÁTICAS DE INTERVENÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO E INSERÇÃO EM CIRCUITOS POSSÍVEIS.

“Ninguém vai te pedir para pintar. Ninguém vai te pedir para ser artista”, disse Eduardo Srur em seu Manual de Intervenção Urbana (2012. p.35). O artista deixa claro que a necessidade da prática artística é individual, e não uma pressão social, uma construção como, talvez, a necessidade de um trabalho formal. O artista torna-se artista a partir de suas necessidades pessoais, da maneira como se relaciona com o mundo e de que maneira se propõe a atuar nele. Seja o artista no perfil mais tradicional, que pinta sobre tela, seja o escritor que cria histórias em livros, seja o que intervém no espaço público, todas são práticas que vão propor uma visão diferente do mundo em que vivem.

Estabelece-se a dúvida sobre qual seria o papel do artista na sociedade: o de "produtor de sentidos", de "inventor de sensações" ou ainda, o de "construtor de imaginários"? Para além das suas possibilidades, o artista traduz seu pensamento em palavras, imagens ou símbolos que questionem o status quo, social ou artístico. Não de forma direta, mas de maneira a propor uma mudança de visão de mundo, a partir de suas reflexões. Para a história da arte ocidental, o artista cria novas proposições sobre o que lhe está dado a ver e, com isso, dá a ver o seu pensar. “Os artistas intervencionistas estão por todo o lado, e felizmente que insistem em tornar seus sonhos realidade.” (PASTERNAK in SENO. p. 308).

Para o artista, escolher a cidade como ambiente para sua obra é uma tomada de posição política. Mesmo que a obra não tenha diretamente um discurso político em si, a relação estabelecida com o espaço público torna a obra um elemento social, presente. “Escolher a cidade como lugar de trabalho já é uma primeira forma de socializar a obra. Mas como o artista se vincula ao meio determina o caráter que a socialização terá.” (CANCLINI, 1980. p.139). Essa socialização é discurso em relação ao ambiente modificado que tecerá suas relações em diálogo com o social como um todo.

A transformação do ambiente à revelia da proposta institucional ou publicitária é uma reação dos diversos agentes sociais ao que lhes é imposto. Suas ações estabelecem novas relações com o ambiente, criando-lhe uma imagem própria. Essa imagem é parte da identidade do espaço, da identidade da cidade.

“Para a psicogeografia, o espaço urbano é composto não apenas de edifícios, vias, viadutos e avenidas. O que percorre essa descrição mais evidente de uma cidade é algo menos palpável. As cidades podem ser imaginadas, projetadas, executadas, mas seu funcionamento, seus regimes de força são determinados por uma cartografia emocional. O que é amado ou detestado – a área proibida ou francamente aberta – é determinado por questões que avançam para além das estruturas físicas, expandem-se em um horizonte muito maior do que aquele que os olhos alcançam.” (SRUR,2012. p.103)

O artista que intervém no espaço público expande ainda mais esses horizontes, através da prática poética que se faz presente nas cidades: os horizontes da imaginação, da criação, da presença, esta que pode ser de sua classe, de sua *Crew*<sup>24</sup>, de seus pares. Em um ambiente onde quase tudo lhe é imposto, a transformação da visualidade é uma reação estética e política. Segundo Canclini (1980.p.195), “(...) um grande número de artistas atuais entende que sua tarefa é desmistificar as convenções, abrir a consciência dos espectadores a uma compreensão crítica das contradições sociais.” No caso dos intervencionistas, a ação de fazer seu trabalho nas ruas já é uma proposta e tomada de consciência. Mesmo nos trabalhos mais poéticos, a relação da pintura mural, formas, cores, são um recorte no ambiente, uma espécie de janela de reflexão. Um pouco de poesia em meio à dureza e imponência que tanto reduzem o humano. Para o mesmo autor (op.cit. p.153) “[as artes plásticas devem] ser o lugar onde o povo consiga o prazer de reconhecer-se e transformar-se”. O artista urbano passa a ser a ponte entre o povo e a arte nos momentos mais inesperados do cotidiano.

A formação de circuitos de arte com interesse na estética urbana é um indício de que a prática não está mais apenas marginalizada. O filme *Graffiti Wars* (2011), que narra uma disputa entre os grafiteiros Robbo e Banksy, ambos do Reino Unido, deixa muito clara a relação dicotômica que se apresenta no meio das artes em relação ao grafite hoje: se o artista alcança renome e legitimidade no sistema das artes, sua obra é protegida pelo poder público, ainda que tenha sido feita ilegalmente. Neste filme, as obras de Banksy são protegidas por plástico e restauradas, caso se danifiquem. Do contrário, são apagadas e o artista, considerado um vândalo. Outro caso interessante de ser mencionado é o do artista Alexandre Órion, conhecido também como Ossário, que fez grafite reverso (técnica onde o artista limpa uma área, fazendo aparecer uma imagem) em um túnel em São Paulo. Através desta técnica, limpou algumas pequenas áreas, desenhando caveiras na fuligem impregnada nas paredes. Foi parado pela polícia, prestou explicações e o trabalho foi apagado pelo jato de água da companhia de limpeza da cidade. A ação foi documentada no documentário *Ossário*, de 2006. Outro filme mostra o mesmo artista sendo convidado a intervir – com fuligem e desenhando

---

<sup>24</sup> Grupo de grafiteiros que atuam juntos.

ossos – em uma usina termoeletrica (documentário *Usina*, de 2012). Ora o artista é surpreendido, ora apoiado. Em ambas as situações, o artista busca mostrar seu trabalho, dialogar com o público e com o sistema e, em alguns casos, criar mecanismos para fazer seu trabalho circular.

Embora a arte popular não seja sempre um fato estritamente político, no sentido de que não produz como efeito a tomada do poder, seus diversos procedimentos de representação das relações sociais (...) e de atuação dentro delas (...) dão a possibilidade de realizar analógica e simbolicamente a transformação do sistema social. O sentido político mais radical da arte socializada é o de produzir, em vez de espectadores, atores críticos; em vez de catarsis ou do inconformismo, uma imaginação capaz de tentar ações eficazes. (CANCLINI, 1980. p.206)

Partindo da separação que Canclini estabelece entre a arte popular e a arte de massa, em que considera a arte popular como sendo aquela feita do povo para o povo, com “tônica no consumo não mercantil” (op.cit. p.49), e que chama de “arte de libertação”, podemos considerar que o grafite é, também, arte popular, independentemente se em alguns casos ela também é comercializada. A proposta primeira da prática é intervir no espaço e trazer a ele uma nova proposta. Assim, quando o autor diz que a arte popular fornece a possibilidade de transformar o sistema social é porque esta prática não apenas altera o status quo, ou tira o passante da anestesia, mas também por ter feito com que uma prática, considerada marginal, começasse a intervir nos espaços da arte, em seu sistema fechado. Evidência deste processo se apresenta quando nomes de artistas urbanos figuram em páginas de revistas de arte (Santa<sup>25</sup> e a DasArtes<sup>26</sup>), em mostras como a Bienal de Arte de São Paulo<sup>27</sup> (2010), em Feiras de Arte, como a ArtRio<sup>28</sup> e em galerias que têm artistas urbanos em seu *casting*, como a Movimento (RJ)<sup>29</sup> e a Choque Cultural (SP)<sup>30</sup>.

A Bienal de Arte de São Paulo foi um evento no qual a arte urbana, de uma edição para outra, passou de odiada a apoiada. Em 2008, na chamada “Bienal do Vazio”, registrou-se a ação de um grupo de pichadores que, invadindo o pavilhão da Bienal, ocuparam o espaço vazio com suas *tags*. Uma pichadora foi presa. Na 29ª edição do evento (2010)<sup>31</sup>, nítida predisposição da curadoria por obras que discutiam arte política, foram apresentados vídeos de ações de pichadores conhecidos, registrados por Choque Photos, Cripta Djan e Rafael

<sup>25</sup> <<http://www.santaartmagazine.com.br/>> Acesso em 12 set 2013.

<sup>26</sup> <<http://dasartes.com/2012/>> Acesso em 12 set 2013.

<sup>27</sup> <<http://www.bienal.org.br/>> Acesso em 12 set 2013.

<sup>28</sup> <<http://www.artrio.art.br/>> Acesso em 12 set 2013.

<sup>29</sup> <<http://www.galeriamovimento.com.br/pt/>> Acesso em 12 set 2013.

<sup>30</sup> <<http://www.choquecultural.com.br/>> Acesso em 12 set 2013.

<sup>31</sup> Após invasão em 2008, pichadores são convidados a voltar à Bienal.< <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>. Acesso em 12 set 2013.

Augustaitiz (Rafael Pixobomb), convidados para a mostra. No catálogo do evento, a escolha pelo registro e não por uma nova ação do grupo, é assim descrita:

Por ser considerada, por seus praticantes, arte e simultaneamente ação política, incluir a pixação (sic) no espaço da Bienal como mera expressão gráfica, mimetizando sua expressão nas ruas, seria destituí-la de sua originalidade e força transgressora, razão pela qual está presente na exposição por meio de fotografias, vídeos e coleções de tags. Se tais estratégias de documentação tampouco se confundem com a pichação propriamente dita, já que essa só existe como tal no espaço urbano em disputa, elas ajudam a compreender e ativar a complexa inscrição física e simbólica da pichação em São Paulo. E mesmo a evocar o fato de que nem tudo que é arte o campo institucional é capaz de abrigar ou de entender plenamente. (Catálogo da 29ª Bienal de SP, 2010. p. 147)



Figura 10: Pavilhão da Bienal de São Paulo após a ação dos pichadores em 2008. Disponível em <[http://www.estadao.com.br/fotos/bienal\(19\).jpg](http://www.estadao.com.br/fotos/bienal(19).jpg)> Acesso em 19 set 2013.

Interessante observar que a prática, em uma edição do evento, é inaceitável pela sua capacidade invasiva, transgressora e, na edição seguinte, passa a ser compreendida como ação política. Além disso, vale registrar a percepção, pela instituição, de que o espaço expositivo do pavilhão da Bienal, ou qualquer outro cubo branco, não consegue abrigar a potência discursiva de uma prática do espaço urbano. Ainda que haja um distanciamento entre as ações, apresentada apenas através de vídeos e fotografias e o espaço da Bienal, este exemplo nos mostra que, mesmo marginalizada, não há como o pensamento de arte, hoje, negligenciar a existência da estética urbana.

Alguns eventos de arte urbana também já acontecem, mostrando como a prática tem cada vez mais força no circuito: em São Paulo, a *Bienal Grafitti Fine Art*<sup>32</sup>, no MuBE<sup>33</sup>, que em 2012 teve sua segunda edição e no Rio de Janeiro, paralela à Art Rio, aconteceu a terceira edição da mostra *Art Rua 2013*<sup>34</sup>, com a proposta de mostrar e discutir a arte urbana. Assim como na arte institucionalizada, apenas alguns nomes, mais conhecidos, participam desses eventos, que possuem uma curadoria especializada.

O *Meeting of Styles*<sup>35</sup> é um evento internacional, que aconteceu em 2006 na Cruzada São Sebastião, no Leblon, reunindo alguns grafiteiros importantes da cidade. Como muitos ficaram de fora, o grafiteiro Kajaman criou o evento *MOF*<sup>36</sup> (Meeting Of Favela) que acontece há sete anos em Duque de Caxias (cidade do estado do Rio de Janeiro), onde grafiteiros se reúnem para colorir muros na comunidade Vila Operária. Raros são eventos sem pré seleção de artistas, como o *MOF* e o *Parede – Festival Internacional de Poster Art do Rio de Janeiro*<sup>37</sup>, evento de pôster art que reuniu centenas de artistas e realizou duas exposições no Centro Cultural Justiça Federal, em 2009 e 2010. Eventos nas ruas, sem nenhuma pré-seleção e com grupos de grafiteiros, como os mutirões de grafite, são esporádicos pela cidade.

Além destes, há um projeto, iniciado em São Paulo em março de 2013, e que hoje já reúne muros de outras cidades do país, chamado o *Color+City*<sup>38</sup>, em que pessoas oferecem seus muros para serem pintados por artistas urbanos. Os artistas acessam o site e reservam o espaço. Sob o slogan “Mais cor, por favor”, o projeto reúne pessoas das diversas regiões das cidades, promovendo encontros e integração através da arte, independente do artista ser famoso, ou do dono do muro pagar pelo trabalho que vai ficar ali por um tempo. Sendo elas ações institucionalizadas ou não, a prática do grafite tem hoje grande força pela sua capacidade de discutir a cidade e estar presente, como arte, nas diversas instâncias.

<sup>32</sup> <http://mube.art.br/expos/2a-bienal-de-graffiti-fine-art/> Acesso em 12 set 2013.

<sup>33</sup> Museu Brasileiro de Escultura

<sup>34</sup> <http://artrua2013.com.br/wp/> Acesso em 12 set 2013.

<sup>35</sup> <http://wallstreetmeeting.de/mos-2006/rio-de-janeiro-brasil/> Acesso em 12 set 2013.

<sup>36</sup> <http://meetingofavela.blogspot.com.br/> Acesso em 12 set 2013.

<sup>37</sup> [http://www.rioecultura.com.br/expo/expo\\_resultado2.asp?expo\\_cod=1048](http://www.rioecultura.com.br/expo/expo_resultado2.asp?expo_cod=1048) Acesso em 12 set 2013.

<sup>38</sup> <http://www.colorpluscity.com/> Acesso em 12 set 2013.

### 3.2: AÇÕES QUE INTEGRAM A VISUALIDADE DESTA CIDADE (E QUE SÃO INTEGRADOS POR ELA): ANARKIA, TOZ E LÉO SHUN.

Os artistas escolhidos para este trabalho não reúnem, de maneira alguma, a totalidade de práticas de arte urbana feitas na cidade do Rio de Janeiro. A escolha se deu apenas pela necessidade de se delimitar um recorte, uma amostra, desta vasta produção e das relações com o espaço na qual são feitas. Há uma gama gigantesca de artistas que atuam por toda a cidade, alguns muito famosos, outros anônimos, reconhecidos apenas por outros praticantes do grafismo. O interessante é observar a velocidade com que as ruas se transformam a cada dia, com a ação desses artistas. Pichações, *bombs*, grafites, posters, *stickers* somem e reaparecem o tempo todo, pela ação do tempo, pela ação da prefeitura e mesmo pela rivalidade entre diversos grupos de grafiteiros, que não respeitam uma das grandes regras das ruas: não cobrir o trabalho do outro.

Panmela Castro, TOZ e Shun atuam na cidade de maneiras bem diferentes. Toz, com personagens que transitam na esfera do onírico; Panmela, trazendo à tona uma discussão de gênero acerca da posição da mulher na sociedade; e Shun, que criou uma maneira de espalhar sua marca pela cidade de maneira mais aceitável pela população. São três visões que somadas às demais intervenções, às práticas institucionais, aos imaginários, hábitos, belezas naturais, também, ao povo, configuram a identidade desta cidade.

As entrevistas foram feitas por e-mail e, ao transcrevê-las, procurei respeitar totalmente a fala e a escrita do artista, sem correções. A opção por usar o meio digital para as entrevistas encontrou respaldo no uso da metodologia netnográfica (AMARAL; NATAL; VIANA, 2008), que permitiu usar estas entrevistas diretas como fonte primária, e as diversas entrevistas disponíveis na internet, principalmente em sites e blogs dos artistas, em vídeos e em suas páginas pessoais nas redes sociais, como referências igualmente válidas. A finalidade das entrevistas consistia em mapear a relação artista\obra\cidade. Muitas questões foram sanadas mesmo antes da consulta direta, já que o material divulgado na internet, em alguns casos, já era vasto o bastante.

Panmela Castro<sup>39</sup>, também conhecida como Anarkia Boladona (nome dos tempos de pichação), é carioca e possui um vasto trabalho no qual lida com questões relacionadas ao gênero feminino, à sexualidade e à posição da mulher na sociedade. Tem uma carreira de destaque, mas sem necessariamente estar vinculada às instituições formais ou às galerias de

<sup>39</sup> <<http://www.panmelacastro.com/>> Acesso em 13 set 2013.

arte: oferece oficinas, palestras, além das próprias obras sem intermediários, contando com sua equipe. Formada pela Escola de Belas Artes da UFRJ e Mestre em Artes Visuais pela UERJ, foi premiada muitas vezes pelo seu trabalho, tendo sido considerada Grafiteira do Século pelo prêmio Hutúz, em 2009<sup>40</sup>, em uma cena dominada predominantemente por homens. Seus grafites e pinturas murais sempre apresentam mulheres, com expressão séria e corpos quase sempre nus. A nudez mostra a mulher em sua aparência física natural, e não conforme as vestes e os controles sociais que lhes são impostos. Cabelos compridos, que simbolizam força e feminilidade, a presença da cor rosa vibrante – atribuída ao universo feminino – e alguns outros elementos, como as libélulas, flores e maçãs, denotam liberdade; a atmosfera contida nas pinturas fala de poder, sem perder a delicadeza e a sutileza. Panmela pinta Evas, bruxas e vadias. Segundo a artista, “Eva foi a primeira pecadora, condenada porque mordeu a maçã. Depois foram as bruxas, mulheres de mente livre queimadas na fogueira. Agora, são as vadias. As garotas emancipadas fazem o que querem, mas são julgadas pelos outros.”<sup>41</sup> Seu trabalho social com a Rede Nami<sup>42</sup> foi o que lhe deu maior reconhecimento. A Rede Feminista de Arte Urbana, cujo nome significa ‘mina’ invertido (como é comum aos pichadores inverterem as sílabas das palavras para codificar sua compreensão), é uma ONG que promove conversas e oficinas de grafite em comunidades carentes com o objetivo de promover os direitos humanos, a conscientização contra a violência doméstica e a promoção da equidade e da autonomia feminina. “A minha criação parte da reflexão da relação entre o corpo feminino e a cidade. Como este se comporta e como o outro espera que se comporte diante desse espaço que o engole”.

---

<sup>40</sup> <<http://www.hutuz.com.br/10anos/in.php?id=ganhadores>.> Acesso em 13 set 2013.

<sup>41</sup> <<http://oglobo.globo.com/rio/artista-plastica-da-penha-promove-direitos-femininos-ganha-projecao-mundial-7792574>> Acesso em 14 set 2013

<sup>42</sup> <<http://www.redenami.com/>> Acesso em 13 set 2013.



Figura 11: Grafite de Pannela Castro, no centro do Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.flickr.com/photos/anarkiaboladona/8601164042/sizes/z/in/photostream/> Acesso em 18 set 2013.



Figura 12: Grafite de Pannela Castro no CEDIM. Rua Camerino, centro do Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.flickr.com/photos/anarkiaboladona/7378440022/sizes/z/in/photostream/> Acesso em 18 set 2013.



Figura 13: Grafite de Panmela Castro na Av Chile, centro do Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.flickr.com/photos/anarkiaboladona/7378440022/sizes/z/in/photostream/>> Acesso em 18 set 2013.



Figura 14: Liberté. Trabalho de Panmela Castro exposto no Arte Rua 2013. Disponível em [https://www.facebook.com/panmelacastro/photos\\_stream](https://www.facebook.com/panmelacastro/photos_stream)>. Acesso em 18 set 2013.



Figura 15: Grafite de Pannela Castro e Tomaz Viana. Disponível em <http://streetartrio.com.br/artista/toz/compartilhado-por-cvieira-em-apr-21-2013-2249/> Acesso em 19 set 2013.

Tomaz Viana, o TOZ<sup>43</sup>, desenvolve um trabalho considerado como “impregnado no inconsciente coletivo dos cariocas<sup>44</sup>”. Baiano, ainda adolescente veio para o Rio de Janeiro, onde conheceu a pichação, mas sempre preferiu desenhar. Junto a outros artistas grafiteiros, integra o coletivo Fleshbeck Crew. Formado em design, representado pela Galeria Movimento no Rio de Janeiro, figura hoje entre os principais artistas urbanos do país integrados ao circuito de arte. Participou da Art Rio 2013 representado pela galeria Marcia Barrozo do Amaral<sup>45</sup>. Criou uma série de personagens, inspirados nos quadrinhos. Alguns deles são: Shimu, que atende à agilidade do spray e é um mascote, um monstinho-ameba multicolorido; Nina, abreviação de menina, uma bonequinha de traços orientais como os personagens dos mangás, que parece eternamente insatisfeita; e o Bebê Idoso, que mistura a ideia do jovem com características de idoso ou o idoso que já se aproxima da ideia de voltar a ser um bebê. Vendedor de Alegria é o personagem mais carioca, inspirado nos vendedores de bolas nas

<sup>43</sup> < <http://www.galeriamovimento.com/blog/?cat=6> > Acesso em 14 set 2013

<sup>44</sup> < <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2013-06-02/as-caras-do-rio-arte-de-rua-agora-no-museu.html> > Acesso em 13 set 2013

<sup>45</sup> < <http://www.artrio.art.br/pt-br/noticias/galerias-de-arte-urbana-na-feira> > Acesso em 13 set 2013

praias, mas que não vende mate ou biscoitos Globo, vende alegria. Seus personagens são ligados aos sonhos, ao onírico, aos devaneios da imaginação e da criação, criando uma espécie de nova dimensão no espaço urbano. “(...) tudo que esta em volta de mim me inspira, o meio e as pessoas”. Reconhecido internacionalmente, além do trabalho de ateliê para a galeria, dos objetos que confecciona e do trabalho livre nas ruas, TOZ faz murais sob encomenda, como o maior grafite da cidade do Rio de Janeiro, na Rua Sacadura Cabral (zona portuária), que tem 2100m<sup>2</sup> e foi feito com a ajuda de mais oito artistas. Realizou também o painel no muro da linha do trem em frente ao estádio do Maracanã. Com 25 metros de largura e 2,5 de altura, foi pintado com a ajuda de onze jovens do Projeto Bola pra Frente. “A obra faz parte do projeto “Several Players, one Goal”, da Missão Permanente do Brasil junto à Organização das Nações Unidas e demais Organismos Internacionais<sup>46</sup>.” O painel foi fotografado, impresso e exibido na sede da ONU, em Genebra, no mês de junho de 2013. No mesmo ano, lançou o Livro TOZ: Traço e Trajetória, que reúne trabalhos dos últimos cinco anos.



Figura 16:  
Grafite de TOZ  
na Rua do  
Riachuelo,  
centro do Rio de  
Janeiro.  
Disponível em  
<<http://streetartrio.com.br/artista/bue/compartilha-do-por-rafaelhiran-em-sep-06-2013-1813/>> Acesso em 19 set 2013.

<sup>46</sup> <<http://oglobo.globo.com/rio/painel-grafitado-no-maracana-sera-exposto-na-onu-8364545>> Acesso em 14 set 2013



Figura 17: Vendedor de Alegria. TOZ. Jardim Botânico, RJ. Disponível em <http://streetartrio.com.br/artista/joana-cesar/compartilhado-por-cvieira-em-apr-03-2013-2256/> Acesso em 19 set 2013



Figura 18: Mural da Rua Sacadura Cabral, zona portuária do RJ. Disponível em [http://www.cultura.rj.gov.br/blog/img/gd/778719\\_537826146247607\\_371861876\\_o\\_1361824149.jpg](http://www.cultura.rj.gov.br/blog/img/gd/778719_537826146247607_371861876_o_1361824149.jpg) Acesso em 19 set 2013.



Figura 19: Instalação Vendedor de Alegria, TOZ, na Galeria Movimento. Disponível em <<http://societeperrier.com/sao-paulo/files/2013/02/toz-movimento.jpg>> Acesso em 19 set 2013.



Figura 20: Sonhos. Instalação de TOZ na Art Rio 2013. Disponível em <<http://www.artrio.art.br/pt-br/noticias/galerias-de-arte-urbana-na-feira>> Acesso em 19 set 2013.

Leonardo dos Santos, também conhecido pela alcunha de Léo Shun, é um grafiteiro carioca, da zona oeste que, como muitos, começou com a pichação e chegou a enfrentar problemas com a polícia em virtude disso. Conheceu o grafite em 2003 e o usou para continuar a intervir nas ruas, já que, com sua conversão religiosa, não deveria mais transgredir as leis, concordando ou não com elas. Era desejo seu que os amigos “parassem de rodar<sup>47</sup>” nas mãos da polícia, não que deixassem de intervir. Alguns pensavam em grafitar, mas como muitos pichadores pensam, é mais difícil criar um desenho elaborado ou dispendioso, sendo alto o custo das tintas para grandes murais grafitados. Então criou, em 2005, os *Personas*, que como o grafiteiro diz, “(...) nada mais [são], do que uma pichação com a estética do graffiti, e por ter a estética do graffiti fica fácil conseguir autorização pra fazer”. Assim, criou uma marca, um cachorrinho, que assim como a *tag* do pichador, funciona como a marca do intervencionista. O ícone, de comunicação direta e fácil leitura com o público, agradou mais à população que suas pichações. Feito em sequência, intercalado ou não com a marca de outro grafiteiro, com a assinatura em *tag* e seguido por uma frase, assim como na pichação, os *personas* constituem uma legião de personagens espalhados pela cidade. A criação de personagens no grafite não é uma novidade, mas a criação de um personagem com poucas variações, sobre fundo branco e com linhas rápidas, distribuído de acordo com a mesma padronização da pichação, representou uma inovação pelo uso da técnica de pintura livre, sem base de estêncil. Há, atualmente, centenas de *personas* diferentes pela cidade, criado por pichadores e grafiteiros, com o desejo de sair da pichação ou associar sua *tag* a um personagem. Hoje em dia, o grafiteiro trabalha com oficinas de grafite, venda de camisetas com sua marca, criação de painéis e como tatuador. Não alcançou o reconhecimento do sistema das artes, mas tem o reconhecimento das ruas, ambição da maioria dos que fazem trabalhos no espaço urbano, ao encontrar uma brecha na legislação, que criminaliza a pichação e autoriza o grafite.

---

<sup>47</sup> Ser preso.



Figura 21: Persona, de Léo Shun, na Rua da Alfândega, centro do RJ. Imagem cedida pelo artista.



Figura 22: Persona, de Léo Shun, na Lapa, centro do RJ. Imagem cedida pelo artista.



Figura 23: Persona, de Léo Shun, na região da Estação Leopoldina, centro do RJ. Imagem cedida pelo artista.



Figura 24: Persona, de Léo Shun, na Av. Presidente Vargas, centro do RJ. Imagem cedida pelo artista.

Para os três artistas, a pichação foi uma espécie de porta para a intervenção nas ruas. Contudo, de alguma maneira tiveram a necessidade de desdobrar seu trabalho em outras possibilidades da linguagem gráfica. Interessante observar que, mesmo com trabalhos de ateliê, não pararam de intervir no espaço público, como se esta fosse a condição básica para manter a prática viva.

A relação com a cidade se apresenta primeiro na maneira como veem a mesma. Ao dizerem que amam a cidade, que esta é o seu suporte, denotam a reciprocidade das influências entre espaço e obra. Como disse Anarkia, “É tomar a cidade para mim”. A artista considera ainda o grafite carioca como muito forte na cena nacional e muito promissor. Para Shun, “é usar um espaço que é de todos (afinal o espaço é PÚBLICO) para me comunicar com todos”. Para eles, apoderar-se do espaço é a relação mais direta com o público, com as pessoas. O trabalho privado, em galerias, acaba tendo um público específico. Na rua, um trabalho pode ter muito mais espectadores em poucas horas do que em meses de exposição em uma mostra fechada. TOZ disse, em entrevista, “Eu amo isso [intervir nas ruas], para mim é um prazer poder pintar na cidade tão linda como o Rio, eu gosto de fazer e também adoro quando passo pelos que já estão prontos espalhados pelas ruas.” Para ele, a população apoia totalmente o movimento, o que facilita pintar e mostrar o trabalho.

Com relação à diferença entre os trabalhos de rua e os de ateliê, os artistas mostraram posições distintas. Para TOZ e Shun, há muita diferença, seja na liberdade que o contratante dá, seja no tempo para execução do trabalho. Shun prefere o trabalho livre, porque tem a autonomia de transmitir as mensagens que quer, fazendo os trabalhos sempre em papel antes da execução final. Para TOZ, a grande dificuldade da rua é o tempo da ação que, por ser ilegal, precisa ser rápida. No ateliê, o artista já possui mais tempo para executar o trabalho e para usar diversos materiais. Na rua, não há um planejamento para o trabalho, os personagens surgem conforme o momento. Panmela já se posiciona de outra maneira. Para ela, ambos os trabalhos a angustiam, mas que na rua o esforço intelectual fica exposto ao grande público; já no ateliê, só aparecem os trabalhos que realmente lhe interessam mostrar, mas considera que o trabalho comissionado oferece mais estrutura para a execução.

No que tange o mercado e o sistema das artes, os três adotam posições diferentes, exatamente em função de suas trajetórias. Como TOZ é representado por uma galeria, ele se limitou a dizer q tem uma boa relação com a galeria que o representa e que os valores das obras evoluem no ritmo de sua evolução como artista. Panmela diz que não se considera parte do circuito tradicional, que suas ações e trabalho com a ONG criam um mercado diferenciado.

Shun foi o mais contundente nas entrevistas, falando que não há muitas oportunidades para uma gama variada de bons artistas, e que fatores como a região em que vivem (ele, que é da zona oeste da cidade), os contatos e a visibilidade que seus trabalhos ganham, podem influenciar nessas escolhas. Aqui se apresenta uma questão recorrente na arte contemporânea: as diversas possibilidades que se apresentam em uma grande rede de relações. Cada um dos artistas se relaciona com um circuito específico dentro do sistema maior, que vai alocar em seus pontos nodais as diversas possibilidades dos mercados de arte. Com o fim do sistema linear vigente até período moderno<sup>48</sup>, na contemporaneidade, aplica-se o efeito rede (CAUQUELIN, 2005. p. 65), segundo o qual as interações e a comunicação dentro do sistema fazem a obra circular enquanto signo. No caso da arte urbana, ela circula em diversos níveis: na interação com o público na rua, como produto, e no caso dos artistas aqui mencionados, podem seguir caminhos distintos - ir para as redes de primeira grandeza (o sistema institucional), ou passar pelas redes satélites. No caso de um artista que elimine o intermediário para a divulgação e venda de obras, ele passa a ser o ponto nodal da rede. Nenhuma dessas instâncias é superior às outras: elas agem em paralelo e, de alguma maneira, dão sustentação às outras, principalmente na produção de sentido para a prática.

Sobre as ações do poder público de incentivo ou de eliminação dos grafites espalhados pela cidade, Shun se posiciona questionando o porquê de a cidade não possuir ações de valorização do grafite, em vez de apagá-los. Sugere, ainda, que sejam promovidas ações como cursos e a disponibilização de material aos artistas que quisessem intervir. Fica evidente que, nesse caso, ele não se importaria com uma institucionalização da prática, desde que se pudesse executá-la livremente. Esse artista, no caso, encontrou uma brecha legal para espalhar sua marca. TOZ, em contrapartida, já diz gostar que seja assim: a prefeitura apaga, reciclam-se os muros e há uma “guerra das tintas” a colorir a cidade cinza. Afirma, ainda, que poderia haver mais eventos incentivados pelo poder público e privado, para valorizar os grafiteiros antigos e estimular os novos, mas que isso não influencia na prática nas ruas. Para ele, vale o registro fotográfico, já que o grafite “é e sempre será uma arte efêmera”. Pamela diz que a remoção dos grafites da cidade é normal, já que “se não há repressão, não há criação artística transgressora”, deixando claro que entende o grafite como prática ilegal e que isso seria uma espécie de base fundamentadora da ação de intervenção no espaço público.

TOZ vê o grafite como um produto de seu meio e entende que este cria uma estética própria para a cidade, sustentando que os grafites cariocas são mais coloridos que os paulistas.

<sup>48</sup> Segundo Cauquelin (2005. P.31): “(...)esquema tripartite bem conhecido: produção – distribuição – consumo”. Sendo os produtores, artistas; os distribuidores, marchands; e os consumidores, todas as pessoas.

Para Shun, “o estilo de cada grafiteiro (grafiteiro de verdade, que cria) é influenciado pela sua realidade que muitas vezes é consequência da realidade local”. As influências do meio são uma via de mão dupla no grafismo urbano. Ora o grafismo se influencia pela cidade, ora a cidade toma pra si essa estética. Como diz Panmela “o graffiti quebra a dureza da arquitetura contemporânea trazendo um caos criativo como ponto de fuga das opressões desta própria cidade. É um momento de respiro do cotidiano”. O artista e a interação com o seu meio fazem com que a prática artística seja também uma reação às pressões do meio urbano, um comunicar-se com o ambiente e com a população. TOZ entende que “mesmo sem os espaços convencionais abertos teremos sempre a rua como meio de comunicação com o público”. Para os artistas, independente de qualquer valor monetário atribuído à obra, do sucesso ou não, e mesmo do apoio institucional, o mais importante é estar ali, presente com seu trabalho na cidade, integrando sua visualidade. A fama, o reconhecimento, o orgulho de ver o trabalho no espaço urbano, disponível a todos: isto parece ser o mais importante de toda a sua prática.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte urbana é mais uma das múltiplas possibilidades de discurso social na contemporaneidade. Em articulação com as mídias, são parte da construção das imagens do espaço urbano. Em um ambiente como a cidade do Rio de Janeiro, onde há intensas trocas simbólicas entre os diversos agentes sociais e de diversas culturas, sob as influências da cultura dominante, da indústria cultural, da cultura das mídias, da cultura de periferia, são infinitas as possibilidades de criação de significados para este espaço. Os significados, sempre moventes e fluidos, são construções de um imaginário acerca deste espaço onde os conflitos parecem inexistentes, mas que não o são.

A identidade local reúne uma gama muito diversa de significados. Diferente do que se apresenta, a princípio, ela nunca é homogênea, ainda que global. Global no sentido de reunir as várias falas do pensamento pós-moderno, híbrido por excelência, e por isso mesmo, diverso e rico. A maneira como cada lugar se posiciona, absorve, digere e transforma a cultura hegemônica, agrega às identidades locais os elementos que a constroem e reformulam.

Nas artes visuais, as práticas após os anos 1960 apresentam ao mundo as infinitas possibilidades da linguagem visual, diversos materiais e suportes, que já não discutiam questões apenas do universo das artes, mas também apresentavam questões acerca da sociedade que já não podiam estar desvinculadas da prática artística. A potência dos meios de comunicação em massa e das novas tecnologias, junto às transformações sociais e do pensamento do mundo ocidental se faziam intensamente presentes.

Já nos anos 1970, os conflitos sociais, as segregações raciais e de gênero, além dos regimes políticos totalitários e da busca por direitos civis no mundo inteiro criaram um ambiente de questionamento intenso que se desdobra até os dias atuais.

Esteticamente, não apenas artistas visuais questionavam os acontecimentos sociais. Toda a sociedade buscava ter voz e representá-la simbolicamente. A arte das ruas, os grafittis surgem nesse processo. Os jovens negros, pobres, nos guetos nova-iorquinos, começaram a apresentar sua cultura para o mundo – cultura considerada marginal, mas de extrema potência simbólica e visual, que também configura uma ação política, pelo contato direto com o grande público.

A arte urbana, surgida como força de resistência em Nova Iorque, chega ao Brasil como característica de uma cultura dominante. Ainda que os discursos fossem exatamente sobre os conflitos presentes na prática, ela ainda assim se apresentou como um elemento

alheio à cultura brasileira. Como é característica das diversas culturas, tão logo, a prática foi apreendida, começou a ser reformulada e a adaptar sua linguagem, de modo a criar uma relação com os elementos e demandas da cultura local. Com o tempo, cada grande cidade do país foi criando uma estética própria para a sua prática de intervenção urbana. No Rio de Janeiro, os artistas começaram a criar técnicas e meios de fazer suas intervenções no espaço público, agregando elementos que, no senso comum, são apreciados pelo povo dessa cidade: valorização da diversidade, colorido exuberante, idealização da beleza. Das características dos graffitis americanos, guardou a contestação, os conflitos, o uso dos sprays e stencils para agir no espaço público de maneira rápida. E foi além, elaborando técnicas e meios de tornar esses graffitis ainda mais complexos, com figuras cheias de detalhes, presente em todas as partes da cidade.

Ainda que sejam mais um elemento visual em meio ao caos urbano, as intervenções podem ser uma espécie de alívio, um intervalo no bombardeio de imagens da publicidade e dos arranha-céus que também compõem o espaço da cidade. São as obras artísticas de maior e mais diverso público, e estabelecem diálogo direto com o espectador.

Por sua potência visual e comunicacional, as artes urbanas são hoje foco de interesse do sistema institucional das artes. Cada vez mais, galerias, museus e colecionadores demonstram interesse por artistas que começaram sua prática intervindo no espaço urbano, criando uma demanda pela profissionalização deste artista. O circuito das artes, por vezes glamourizado e idealizado (tal qual as obras de arte), se apresenta como um caminho para o reconhecimento social para além das ruas. O sistema das artes institucionais vê o artista urbano hoje como um produtor de grande potencial; ainda assim, como é característica desse sistema, não agrega todas as práticas, mas ao menos sinaliza que as novas práticas artísticas, advindas de diversas classes sociais, não apenas das elites, já são aceitas e discutidas também como arte. Além disso, as diversas redes do circuito possibilitam maior aceitação de uma prática ainda considerada marginal.

A sociedade e o circuito das artes já entendem os grafismos como prática cultural, porém, não há grandes acenos das políticas públicas de cultura no sentido da valorização da prática. O Plano Nacional de Cultura propõe a promoção da diversidade e do encontro entre as diversas culturas. No Rio de Janeiro, como política pública de cultura, a arte urbana nunca é mencionada. A prática de grafite só tem apoio da prefeitura local quando serve para apagar pichações. Os grafites não autorizados são, muitas vezes, apagados, como se houvesse uma curadoria do espaço público, extremamente arbitrária e nada criteriosa, já que não percebe a

importância que os grafismos têm na composição visual desse ambiente. Os grafismos criam um novo olhar sobre a cidade, mais rico simbolicamente, agregando as diferentes visões sobre esse espaço. Já não é mais possível pensar uma grande cidade sem as intervenções dos anônimos em suas ruas, espalhando suas marcas, frases, desenhos.

Os três artistas citados no trabalho – Anarkia, TOZ e Shun – mesmo com práticas visualmente diferentes, são exemplos da conexão dessa grande trama de relações que se estabelecem entre a arte, a cidade e os incontáveis outros artistas que agem nesse espaço. Todos demonstram as várias possibilidades do trabalho da arte urbana, que mesmo com seus trabalhos de ateliê, não o abandonam, por considerarem intervir no espaço público vital à sua obra. Simbolicamente, falam dos aspectos sociais presentes nas ruas cariocas. Visualmente, apresentam os conflitos entre uma cidade que converge o cinza das construções e as belezas naturais. Poeticamente, enchem de vida os olhos dos passantes na anestesia do caos urbano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. “A indústria cultural” in COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. 4ªed. São Paulo: Companhia Nacional, 1978, p. 287-295.

AMARAL, Adriana; NATAL, Georgia; VIANA, Lucina. Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital. Porto Alegre: Famecos/PUCRS, nº 20, dezembro 2008. P.34-40. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/4829/3687>> Acesso em 25 set 2013.

ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: Arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARJA, Wagner. Intervenção/terinvenção: a arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. In: *Revista Ibero-americana de Ciência da Informação (RICI)*. V.1 n.1, p.213-218. Jul./dez.2008.

BANKSY. *Guerra e Spray*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

BARBOSA, Jorge Luiz. Cultura e território como política pública. Disponível em: <[http://www.observatoriodefavelas.org.br/noticias\\_antigas/arquivos\\_noticias/File/artigo%20cultura%20e%20territorio.pdf](http://www.observatoriodefavelas.org.br/noticias_antigas/arquivos_noticias/File/artigo%20cultura%20e%20territorio.pdf)>. Acesso em 29 jun. 2013.

BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou a Insurreição pelos Signos. In: *Revista Cine Olho* nº5/6 jun/jul/ago de 1979. P.315 a 324.

BRASIL, Ministério da Cultura. *As metas do Plano Nacional de Cultura*. São Paulo: Instituto Via Pública; Brasília: MinC, 2012.

BRASIL. Decreto - lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011. Altera o art. 65 da lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Poder executivo. Brasília, DF, 25 mai 2011. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm)>. Acesso em: 29 jun. 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_ . *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 – 196.

BERNARDO, Gabriel. Porto-Maravilha e seu cinismo. *Contravento*, 10 abr. 2010. Disponível em <<http://contravento.wordpress.com/2010/04/10/porto-maravilha-e-seu-cinismo/>> Acesso em: 05 abr. 2013.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Vol.1. 11ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980.

CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica: Ensaio sobre a Antropologia da Comunicação Urbana*. São Paulo, Studio Nobel, 2004.

- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: Uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo. Curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.
- CUCHE, Denys. Cultura e Identidade. In:\_\_\_\_\_. *A noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 1999. P. 175-202.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. Cidade: Imagem e Imaginário. In: WEYRAUCH, Cléia Schiavo (org.). *3 visões de cidade*. Rio de Janeiro: UERJ, Departamento Cultural, 2000. P. 36-52.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- GANZ, Nicholas. *O mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GIORIA, Tiago. Os espaços em trânsito da Arte: In-situ e site-specific, algumas questões para discussão. In: Panorama Crítico nº 06 – Jun/Jul 2010. Disponível em: <[http://www.panoramacritico.com/006/docs/TiagoGioria\\_EspacosemTransito\\_artigo\\_panoramacritico\\_06.pdf](http://www.panoramacritico.com/006/docs/TiagoGioria_EspacosemTransito_artigo_panoramacritico_06.pdf)> Acesso em 09 set 2013.
- GRAFFITI WARS. Direção: Jane Preston. Produção: Channel 4. Reino Unido: 2011. 47 min. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=mrkgCD6aoZs>> Acesso em 10 set. 2013.
- HALL, Stuart. *A identidade Cultural da pós-modernidade*. 9ª ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HARVEY, David. “A obra de arte na era da reprodução eletrônica e dos bancos de imagem.” in *A condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 12ª ed., São Paulo: Loyola, 2003, p.311-314.
- HELAL FILHO, William. Artista plástica da Penha promove direitos femininos e ganha projeção mundial. Rio de Janeiro: O Globo, 10 mar 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/artista-plastica-da-penha-promove-direitos-femininos-ganha-projecao-mundial-7792574>> Acesso em 14 set 2013.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- MALLAND, Julien. *Tropical spray: viagem ao coração do grafite brasileiro*. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.
- Marinho: Preto no Branco. In: *Santa Art Magazine*. Ano 1 nº 2 nov.2008. p.54-59.
- MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In: OLIVEIRA de OLIVEIRA, Marilda (Org.). *Arte, Educação e Cultura*. Santa Maria: Editora UFSM, 2007. p.19-40.

MELLO, Ana Luiza. Eu, Favela - Documentário mostra processo de gentrificação nas favelas do RJ. *Polifonia Periférica*, 28 jan. 2013. Disponível em :  
<<http://www.polifoniaperiferica.com.br/2013/01/eu-favela-documentario-mostra-processo-de-gentrificacao-nas-favelas-do-rj/>> Acesso em: 05 abr. 2013.

MONTEIRO, Raquel Liliana de Oliveira Borges. *Movimentos Urbanos: O Graffiti como Arte de Rua* na Cidade do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. ISCTE | Instituto Universitário de Lisboa, Setembro, 2011. Disponível em <<http://repositorio-iul.iscte.pt/handle/10071/4596>>. Acesso em 29 jun. 2013.

O'DOHERT, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. Programa Ambiental. In: \_\_\_\_\_. *Museu é o mundo*. Organização Cesar Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. P. 81-83.

OSSÁRIO. Direção: Alexandre Órion. Produção: Big Bonsai Brasilis. Brasil: 2006. 4 minutos. Disponível em <[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=JwsBBIIXTOE](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=JwsBBIIXTOE)>. Acesso em 10 set 2013.

PAULA, Priscilla de. A cidade e a cultura visual urbana. In: *DasArtes: Artes Visuais em Revista*. Ano 1 Nº6 out. nov 2009. P.46-51.

RALSTON, Ana Carolina. Grafite nas Capitais Brasileiras. In: *DasArtes: Artes Visuais em Revista*. Ano 1 Nº6 out. nov 2009. P.52.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*. São Paulo: Pioneira Tomson Learning, 2003.

SENO, Ethel (ed.). *Trespass: História da arte urbana não encomendada*. São Paulo: Taschen do Brasil, 2010.

SRUR, Eduardo. *Manual de Intervenção Urbana..* São Paulo: Bei Comunicação, 2012.

STERMAN, Rachel. O grafite vai mudar. *Veja Rio*, Rio de Janeiro, 01 ago. 2012. Disponível em:<<http://vejario.abril.com.br/comer-e-beber/bares/sarau-rio-695019.shtml>>. Acesso em 29 nov. 2012.

STYLE WARS. Direção: Tony Silver. Produção: Tony Silver e Henry Chalfant. EUA: 1983. 70 minutos. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Q3CNehMIAuk>> Acesso em 10 set 2013.

TOMAZ, Kleber. Após invasão em 2008, pichadores são convidados a voltar à Bienal: Três dos 40 pichadores que pintaram espaço vazio vão expor na 29ª Bienal. G1 conversou com convidado para exposição, que não terá spray. *G1 São Paulo*. São Paulo, 15 set 2010. Disponível em <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>> Acesso em 10 set 2013.

USINA. Direção: Clarissa Piveta. Produção: Arissas Multimídia e Aliança Francesa. Brasil-França: 2012. 15 minutos. Disponível em <<http://vimeo.com/49454531>> Acesso em 10 set 2013.

VALLE, Lilian do. O Imaginário da Cidade. In: WEYRAUCH, Cléia Schiavo (org.). *3 visões de cidade*. Rio de Janeiro: UERJ, Departamento Cultural, 2000.

VIANA, Tomaz. *TOZ: Traço e Trajetória*. Rio de Janeiro: Galeria Movimento, 2013.

2º Bienal Internacional Graffiti Fine Art. In: MuBE. Disponível em <<http://mube.art.br/expos/2a-bienal-de-graffiti-fine-art/>> Acesso em 12 set 2013.

10-12 Nov 06, Rio De Janeiro (Brasil). In: *Meeting of Styles 2006*. Disponível em <<http://wallstreetmeeting.de/mos-2006/rio-de-janeiro-brasil/>> Acesso em 12 set 2013.

A reforma urbana de Pereira Passos no Rio de Janeiro: A relação entre as reformas ocorridas no Rio entre 1903 e 1906 e o processo de crescimento desigual da cidade. *Arquitetônico*, Santa Catarina, 28 set. 2011. Disponível em <<http://www.arquitetonico.ufsc.br/a-reforma-urbana-de-pereira-passos-no-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 05 abr. 2013.

Art Rio. <<http://www.artrio.art.br/>> Acesso em 12 set 2013.

ArtRua 2013 – Festival de Arte Urbana. Disponível em <<http://artrua2013.com.br/wp/>> Acesso em 12 set 2013.

Bienal de São Paulo. <<http://www.bienal.org.br/>> Acesso em 12 set 2013.

Color+City. Disponível em <<http://www.colorpluscity.com/>> Acesso em 12 set 2013.

Confira quem são os melhores da década no Hip Hop! In: Prêmio Hutúz 10 anos. Disponível em <<http://www.hutuz.com.br/10anos/in.php?id=ganhadores>> Acesso em 13 set 2013.

Coordenadoria de Conservação. *Portal da Prefeitura do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/seconserva/exibeconteudo?article-id=96334>>. Acesso em 29 nov. 2012.

Das Artes: Artes visuais em revista. Disponível em <<http://dasartes.com/2012/>> Acesso em 12 set 2013.

Galeria Choque Cultural. <<http://www.choquecultural.com.br/>> Acesso em 12 set 2013.

Galeria Movimento. <<http://www.galeriamovimento.com.br/pt/>> Acesso em 12 set 2013.

Grafitadores concluem trabalho em muro da Lapa. *Portal da Prefeitura do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 01 out. 2010. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=1177692>>. Acesso em 29 nov. 2012.

Lista do Patrimônio Mundial no Brasil. UNESCO. Disponível em <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/list-of-world-heritage-in-brazil/>> Acesso em: 05 abr. 2013.

Meeting of Favela. Disponível em <<http://meetingofavela.blogspot.com.br/>> Acesso em 12 set 2013.

MetrôRio encerra a Copa Graffiti no Dia Mundial do Hip Hop . Metrô Rio. Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://www.metrorio.com.br/noticias/121109\\_copa\\_graffiti.htm](http://www.metrorio.com.br/noticias/121109_copa_graffiti.htm)>. Acesso em 29 nov. 2012.

NAMI: Rede Feminista de Arte Urbana. Disponível em: <<http://www.redenami.com/>> Acesso em 13 set 2013.

Pannela Castro: Graffiti Fine Art. Disponível em <<http://www.panmelacastro.com/>> Acesso em 13 set 2013.

PAREDE – I Festival Internacional de Pôster-Arte do Rio de Janeiro. In: Rio & Cultura. Disponível em <[http://www.rioecultura.com.br/expo/expo\\_resultado2.asp?expo\\_cod=1048](http://www.rioecultura.com.br/expo/expo_resultado2.asp?expo_cod=1048)> Acesso em 12 set 2013.

Plano Estratégico da Prefeitura do Rio de Janeiro 2009-2016. Disponível em <[http://200.141.78.79/dlstatic/10112/2116763/DLFE-234720.pdf/planejamento\\_estrategico\\_site.pdf](http://200.141.78.79/dlstatic/10112/2116763/DLFE-234720.pdf/planejamento_estrategico_site.pdf)>. Acesso em 29 nov. 2012.

Prefeitura lança Programa Anti-Pichação na cidade. *Portal da Prefeitura do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 30 abr. 2010. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=743034>>. Acesso em 29 nov. 2012.

Programas e projetos Seconserva. *Portal da Prefeitura do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro. <<http://www.rio.rj.gov.br/web/seconserva/exibeconteudo?article-id=2350460>>. Acesso em 29 nov. 2012.

Rio de Janeiro atinge 50% de adesões ao SNC. Ministério da Cultura. 27 dez. 2012. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/site/2012/12/27/rio-de-janeiro-atinge-50-de-adesoes-ao-snc/>>. Acesso em 29 nov. 2012.

Santa Art Magazine. Disponível em <<http://www.santaartmagazine.com.br/>> Acesso em 12 set 2013.

## ANEXO – Entrevistas

Entrevista Panmela Castro

1 – Como é a sua relação com a cidade do Rio de Janeiro? O que ela significa para você?

R: A cidade do Rio de Janeiro é o suporte para a minha obra. Foi o ponto de partida para a composição de minha obra e ainda uma grande influencia.

2 – O que significa para você intervir no espaço público?

R: Significar apropriar-me de um espaço e torna-lo meu. É tomar a cidade para mim.

3 – Como você começou no grafite? O que te estimulou a prosseguir na prática?

R: Comecei a interagir com a cidade diante da necessidade de estar na rua, fazendo algo e interagindo com o público. Este intercâmbio é o que me fez prosseguir com esta prática.

4 - Há diferença entre seus trabalhos de rua e os de ateliê? (Se sim, quais; se não, por quê?).

R: Ambos me angustiam de maneira similar. Porém na rua, o resultado do esforço intelectual fica exposto a todos, quando no atelier posso filtrar apenas o resultado que me interessa.

5 – Qual a sua relação com o circuito e mercado artísticos hoje? Você não é representada por galeria comercial hoje, isso faz diferença para você? A empresa Panmela Castro Arte & Cultura e a Rede Nami suprem esse tipo de necessidade do sistema das artes?

R: Não me considero parte do circuito de arte tradicional. O viés popular é o que tem me mantido ativa através tanto de minha empresa quanto de minha ONG. Através crio um mercado diferenciado não só dando margem à minha produção mas como de outras artistas mulheres.

6 – Suas personagens têm como referência sua vida particular e seu vínculo com o pensamento feminista. Quais outras influências? Eles sofrem influência da cidade em que você produz? Considera que faz parte do imaginário da cidade?

R: A minha criação parte da reflexão da relação entre o corpo feminino e a cidade. Como este se comporta e como o outro espera que se comporte diante desde espaço que o engole.

7 – O grafismo carioca hoje é bem diversificado, com grafites, pichações, personas e outras intervenções. Como você o vê? Quais as diferenças entre o nosso grafite e os das demais regiões do país?

R: O graffiti carioca hoje é forte na cena nacional e muito promissor. Sua diversidade de estilos e técnicas o faz diferente de tudo.

8 – Você acha que o grafite cria uma estética própria para a cidade? Como?

R: O graffiti quebra a dureza da arquitetura contemporânea trazendo um caos criativo como ponto de fuga das opressões desta própria cidade. É um momento de respiro do cotidiano.

9 – Você já fez alguns trabalhos sob contrato (convite) em algumas cidades do mundo, trabalhos particulares. Continua tendo uma prática livre, onde você intervém nas ruas da cidade. Como é fazer trabalhos comerciais, contratados pelas organizações (institucionalizados) e livres? Há diferenças? (Se sim, quais; se não por que?)

R: Hoje os dois tipos de trabalhos são similares para mim, porém o trabalho comissionado me oferece uma melhor estrutura para criação.

10 – Como você vê o espaço para o grafite na cidade do Rio de Janeiro hoje? A escassez de eventos, como os mutirões ou exposições coletivas, interfere no estímulo à prática? A Rede Nami tem papel importante em ações desse tipo. Como você vê esse processo para os iniciantes?

R: Através do grupo de estudos das artes urbanas, 150 mulheres inscritas promovem um intercâmbio encontrando-se para produzir e trocar ideias ao menos uma vez ao mês. É uma forma de estimular a produção feminina uma vez que a forma particular de aprendizado do graffiti, no ambiente público e de troca entre os artistas, muitas vezes torna-se um obstáculo para esta mulher que por tanto foi restritas ao espaço privado e um diferenciado tipo de relacionamento.

11 – Como você vê as ações da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro em estimular o grafite apenas quando autorizado, como parte de projetos de limpeza urbana (como controle de pichações) e não como parte das ações da secretaria de cultura? Qual sua opinião sobre as remoções dos grafites dos muros da cidade.

R: Normal. Se não há repressão, não há criação artística transgressora.

## Entrevista Léo Shun

1 – Como é a sua relação com a cidade do Rio de Janeiro? O que ela significa para você?

R: Amo essa cidade! Ela é abençoada! Cheia de belezas naturais, e tudo aqui tem um ritmo louco e maravilhoso. No meu ponto de vista, divido a cidade em 3 partes: O lugar, os habitantes e o modo de vida. O lugar é maravilhoso, cheio de riquezas naturais e com espaços urbanos muito bons para intervir com arte; Os habitantes, porém, em sua maioria, vivem massacrados pelo sistema e conduzidos a uma vida sem valores; E o modo de vida, devido ao elitismo e a corrupção que parte das lideranças e das mídias de massa, tem ido de mal a pior.

2 – O que significa para você intervir no espaço público?

R: Participar da sociedade de forma construtiva, interagindo com as pessoas de forma a produzir reflexão, impactar e trazer mudanças, desde mudanças estéticas até mudanças na vida das pessoas. É usar um espaço que é de todos (afinal o espaço é PÚBLICO) para me comunicar com todos, é levar cor e acabar com o cinza.

3 – Como você começou no grafite? O que te estimulou a prosseguir na prática?

R: Eu sempre gostei de desenhar, em 96 conheci a pichação e através dela aprendi a observar os espaços urbanos de um ponto de vista diferente da maioria. Em 2002 decidi mudar meu modo de viver, e começar uma vida centrada em Deus, e, embora eu gostasse muito de pichar, pensando em seguir na vibe de Jesus, achei que seria melhor parar. Em 2003 conheci o graffiti, assim como foi com a pichação, foi amor a primeira vista. Desde então fui conhecendo outros grafiteiros e tive a oportunidade de me envolver mais com o graffiti, não foi muito difícil, pois é praticamente a mesma coisa da pichação, é a rua! É conhecer os picos, saber onde a galera está e botar a cara. Segui nesse ritmo e a cada pintura descobria coisas diferentes, como a força que a arte tinha para interagir com as pessoas e como era prazeroso e libertador grafitar, acho que essas coisas foram o que mais me estimularam, eu vivia pensando em formas de usar essa força comunicadora do graffiti, em interagir através de mensagens e desenhos. Num determinado momento observei que o graffiti pode ser algo muito bom ou muito ruim, me foquei na parte boa e deixei a ruim de lado, e nesse ritmo, eu estou aí até hoje. O principal benefício do graffiti em minha vida foi me estimular a criar e isso me envolveu ainda mais com a arte. Hoje sou um apaixonado por todo tipo de manifestação artística, me

considero mais artista do que grafiteiro, no sentido de realizar vários tipos de arte, mas não pretendo parar de grafitar nunca.

4 – Você tem trabalhos de grafite sob contrato (com escolas, instituições) e uma prática livre, de intervenção nas ruas. Há diferenças entre as práticas? Por quê?

R: Muita diferença. Geralmente, nos trabalhos sob contrato, a liberdade para criar fica restrita a temas e padrões estéticos. Existem trabalhos em que o contratante dá “carta branca”, ou seja, me deixa à vontade para fazer o que eu quiser, mas na maioria das vezes não é assim. Na rua, a liberdade é total, posso criar o que eu quiser, passar a mensagem que tiver na minha cabeça e expressar minha forma de pensar de forma livre, sem restrição ao gosto das pessoas.

5 – Qual a sua relação com o circuito e mercado artísticos hoje? Você vive da sua prática? Como?

R: O mercado artístico é injusto em todos os tipos de arte, e no graffiti não é diferente. Não são os melhores (se é que posso dizer assim) que se destacam, e sim os que possuem contato com pessoas influentes e instituições com força financeira. Conheço artistas muito bons que não têm oportunidades por morarem em locais esquecidos do Rio de Janeiro, e outros que, no meu ponto de vista, não são artistas, mas se destacam como se fossem, simplesmente por morarem em uma área privilegiada, seja pelo poder aquisitivo ou pela visibilidade, que facilita o acesso às pessoas que têm o poder de abrir portas. Hoje, graças a Deus, eu vivo da arte, não só do graffiti, mas da arte de forma geral, sou ator e autor, faço trabalhos de comunicação visual, ilustração, caricatura e graffiti, e recentemente comecei a me envolver com o mundo da tattoo. Além disso vendo camisetas com meu persona. Essa foi a forma que encontrei para viver da arte, aprender vários tipos de arte e me especializar no que gosto mais, assim sempre tem trabalho, seja de graffiti ou de qualquer outro tipo de arte.

6 – Como surgiram os Personas? Quais suas principais influências? Eles sofrem influência da cidade em que você produz? Considera que faz parte do imaginário da cidade?

R: Os Personas, foi uma idéia que tive em 2005. Muitos amigos pichadores queriam parar de pichar e sempre que eu oferecia o graffiti como alternativa eles diziam que gostavam de graffiti e tinham muita vontade de aprender, mas que pra grafitar era necessário saber desenhar e, o principal, que o graffiti era algo que gerava um gasto muito grande devido ao preço do material. Pensando nisso, eu tive a idéia de criar um estilo de graffiti que fosse fácil

de fazer e tivesse um gasto baixo, e para gerar identificação com a galera da pichação, pensei em misturar graffiti e pichação, ou seja, o Persona, nada mais é, do que uma pichação com a estética do graffiti, e por ter a estética do graffiti fica fácil conseguir autorização pra fazer. Vou explicar melhor, a pichação é uma marca que é espalhada pela cidade, porém é vista como uma agressão por aqueles que não entendem o mundo do “xarpi”, já o graffiti não é visto como agressão, simplesmente, por ter uma estética aceita pela maioria das pessoas. O Persona é uma marca que é espalhada por toda a cidade, em sequências, no alto, no baixo, do mesmo jeito que a pichação, só que não é uma escrita e sim um desenho. Criei o estilo Persona em 2005 e em 2007 comecei a ver os primeiros resultados, quando pichadores me pediram ajuda e eu os ensinei a fazer Persona. Isso foi muito bom, porque eles viram que eram capazes de fazer arte, o Persona foi uma ponte entre a pichação e o graffiti, e, com os primeiros pichadores que ajudei, tive a oportunidade de trabalhar bem de perto, assim, mostrei que a idéia era usar o Persona para se comunicar com a sociedade e que eles não deveriam parar por ali, a maioria dos que começaram a fazer Persona em 2007, continuaram fazendo Persona, mas se envolveram ainda mais com o graffiti, alguns deles chegaram até a trabalhar com o graffiti, fazendo disso uma fonte extra de renda. Embora os Personas tenham sido criados para ser uma alternativa para quem não quer pichar, tenho que dizer que, particularmente, gosto de pichação, não acho algo esteticamente feio, pelo contrário, acho bonito, embora eu não faça mais, consigo, facilmente, encontrar beleza nos “rabiscos”. Não tive muitas influências para criar os Personas, só juntei o que aprendi na época de pichador com o que aprendi como grafiteiro. Os Personas não sofrem influência da cidade, acho que a cidade sofre a influência dos Personas. Nós somos o agente ativo na interação, a gente produz e a massa consome com os olhos e utilizam como querem a mensagem recebida. Não sei se faz parte do imaginário da cidade, mas, com certeza, está totalmente ligado a ela.

7 – O grafismo carioca hoje é bem diversificado, com grafites, pichações, personas e outras intervenções. Como você o vê? Quais as diferenças entre o nosso grafite e os das demais regiões do país?

R: Acho tudo isso uma bagunça maravilhosa e fantástica! É uma mistura boa. Só não gosto quando há desrespeito, quando alguém cobre ou rasura a arte feita pelo outro. Mas em relação ao grafismo, a cidade do Rio de Janeiro é rica e privilegiada. É uma cena louca e intensa, ligada no “220”. Já viajei para outras partes do país e nada é igual ao Rio de Janeiro e a São Paulo. Pra mim, essas duas cidades são o motor da arte urbana no país. São nessas duas

idades que tudo começa e vai se propagando, mas o mais maneiro em tudo isso é que quando chega nas outras cidades, vai se transformando, se você observar bem, vai ver que a essência é a mesma, mas que em cada lugar as características do grafismo urbano é única, tanto em estética quanto em realização.

8 – Você acha que o grafite cria uma estética própria para a cidade? Como?

R: Sim. Cada cidade sofre influências diferentes. São problemas diferentes, realidades diferentes, um modo de viver diferente, e tudo isso influencia o graffiti de cada cidade, não só no Brasil, mas no mundo inteiro. O estilo de cada grafiteiro (grafiteiro de verdade, que cria) é influenciado pela sua realidade que muitas vezes é consequência da realidade local.

9 – Há diferença entre seus trabalhos de rua e os de ateliê? (Se sim, quais; se não, por quê?).

R: Não. Meus trabalhos sempre chegam primeiro no papel, pra depois partirem pra paredes, telas, etc... Quando crio uma arte, não penso se é pra parede ou tela, apenas crio.

10 – Como você vê o espaço para o grafite na cidade do Rio de Janeiro hoje? A escassez de eventos, como os mutirões ou exposições coletivas, interfere no estímulo à prática?

R: O Rio de Janeiro viveu um momento muito bom para o graffiti arte, hoje vive um momento bom para o graffiti comercial. Antes, o graffiti não tinha uma visibilidade forte por parte da sociedade, somente pelos grafiteiros, isso fazia com que a galera se unisse mais, e buscasse seus próprios meios, lembro do primeiro mutirão de graffiti aqui no Rio de Janeiro, no qual eu participei, foi lindo, dezenas e dezenas de grafiteiros, de todas as partes da cidade e até de outras cidades, geral pintando junto. A idéia era de realizar todo mês e foi assim, até que, conforme a sociedade foi se abrindo para o graffiti, alguns grafiteiros enxergaram nisso um meio de autopromoção, e começaram a realizar, o que antes era feito somente em prol da arte, para os seus interesses pessoais. Ao contrário do que se pensa, o graffiti não é um movimento unido, é um movimento formado por grafiteiros individuais e pequenos grupos onde a vaidade e o interesse financeiro imperam, é um querendo ser melhor que o outro e ganhar mais que o outro, já não se pensa mais em estimular à prática, já não se pensa no próximo. Claro, isso não se aplica a todos os grafiteiros, mas a grande maioria.

11 – Como você vê as ações da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro em estimular o grafite apenas quando autorizado, como parte de projetos de limpeza urbana (como controle de

pichações) e não como parte das ações da secretaria de cultura? Qual sua opinião sobre as remoções dos grafites dos muros da cidade.

R: A prefeitura “não está nem aí” para a cidade. Se realmente houvesse uma preocupação por parte da prefeitura, ela, juntamente com o ministério da cultura, estudaria estratégias de incentivo à cultura e a arte urbana, utilizando o graffiti como ferramenta de ação. Na minha opinião, poderiam ser realizados cursos de graffiti (isso mesmo, cursos e não oficinas), incentivando e preparando os alunos, produzindo bons grafiteiros, disponibilizando todo o material necessário, gratuitamente, e em troca, após o término do curso, os alunos, devidamente preparados, espalhariam seus trabalhos por espaços públicos da cidade. Isso daria a todos a oportunidade de aprender e de participar da estética urbana. Eles poderiam utilizar, também, os espaços das comunidades, realizando grandes mutirões e transformando as comunidades e gigantescas galerias a céu aberto.

A remoção dos graffitis é a prova de que a prefeitura não liga para a estética da cidade. Se eles quisessem cuidar do visual da cidade, deixariam os graffitis e prenderiam os “caras” que colam propagandas por aí. Como disseram Os Gêmeos, grafiteiros de São Paulo mundialmente conhecidos, “Apagar arte é apagar cultura, apagar cultura é desrespeitar o povo.” Nunca entendi o porquê das autoridades se preocupam tanto com grafiteiros e pichadores e não prendem quem cola propagandas ilegais, as propagandas ilegais são muito piores do que a pichação, pois a pichação acontece de modo oculto, ninguém vê fazendo e quem não é do “xarpi” não sabe como encontrar o pichador, já nessas propagandas ilegais, têm nome, endereço e telefone de quem mandou colocar e muitas vezes até da pessoa, ou empresa, que coloca. A remoção do graffiti é a prefeitura mostrando que não quer resolver problemas, que não quer melhorar o visual da cidade, a remoção dos graffitis é a prefeitura fazendo qualquer coisa pra dizer que está fazendo alguma coisa.

## Entrevista TOZ

1 – Como é a sua relação com a cidade do Rio de Janeiro? O que ela significa para você?

R: Eu sou apaixonado pelo Rio é uma relação de amor, aqui que eu cresci e fiz muitos amigos que considero família pra mim, ou seja, me sinto em casa.

2 – O que significa para você intervir no espaço público?

R: Eu amo isso, para mim é um prazer poder pintar na cidade tão linda como o Rio, eu gosto de fazer e também adoro quando passo pelos que ja estão prontos espalhados pelas ruas.

3 – Como você começou no grafite? Já o praticava na sua terra natal, a Bahia? O que te estimulou a prosseguir na prática?

R: Cheguei no Rio com 14 anos e aqui conheci a pichação, porém eu já gostava de desenhar e de cara não me senti atraído por pixar mas sempre respeitei e admirei os caras pela coragem e disposição, e acho que isso me estimulou pra eu ir desenhar na rua era essa minha ideia, foi ai que conheci o grafite na rua com amigos

4 – Você é representado por uma galeria comercial, a Galeria Movimento. Há diferença entre seus trabalhos de rua e os de ateliê? (Se sim, quais?).

R: sim sempre existe diferença, primeiro que no ateliê eu tenho todo tempo do mundo pra fazer isso não é comum na rua, na maioria das vezes que pinto é ilegal, também no ateliê pinto com muitos materiais já nas ruas só uso spray! Sempre sei o que vou fazer nas telas e nas ruas saí com muita tinta e resolvo na hora dependendo do lugar e do tempo, faço um determinado personagem e por ai vai.

5 – Qual a sua relação com o circuito e mercado artísticos hoje?

R: Eu faço a minha parte, procuro trabalhar serio e fazer contato com quem tem algo pra me dizer, sobre o mercado tenho a sorte de ter uma boa relação com a galeria movimento que tem feito um trabalho serio e feito os valores evoluírem no ritmo da minha evolução artística.

6 – Seus personagens (Shimu, Nina, Vendedor de Alegria, série Insônia) tem como referência sua vida particular. Quais outras influências? Eles sofrem influência da cidade em que você produz? Considera que faz parte do imaginário da cidade?

R: Olha acho que sim a cidade me influencia o próprio vendedor de alegria é um personagem das praias e parques do Rio, tudo que esta em volta de mim me inspira, o meio e as pessoas.

7 – O grafismo carioca hoje é bem diversificado, com grafites, pichações, personas e outras intervenções. Como você o vê? Quais as diferenças entre o nosso grafite e os das demais regiões do país?

R: Acho que a principal é que a população apoia totalmente esse movimento, isso faz ficar mais fácil de pintar e mostrar o trabalho, por isso aqui surgem muitos artistas todo ano, mas também por ser fácil, faz com que muitos se acomodem, como tudo tem os dois lados, mas acho legal que todos tentem e mostrem seu trabalho, tem espaço pra todos

8 – Você acha que o grafite cria uma estética própria para a cidade? Como?

R: Acho que sim, por que se a arte é produto do meio acredito que isso se aplique ao grafite, um exemplo, são os do rio que são sempre muito coloridos para mim um reflexo das cores da cidade, assim como em SP são mais escuros os tons.

9 – Você fez alguns painéis sob contrato (suponho) com a Prefeitura (Praça Cardeal Câmara e Rua Sacadura Cabral, junto com outros artistas, entre outros), assim como o painel do Maracanã, feito para ser painel da ONU em Genebra. Continua tendo uma prática livre, onde você intervém nas ruas da cidade. Como é fazer trabalhos comerciais, contratados pelas organizações (institucionalizados) e livres? Há diferenças? (Se sim, quais; se não por que?)

R: sim claro que existe diferença, na rua você não tem prazo nem ninguém para te dizer o q acha, mesmo eu hoje tendo toda liberdade do mundo e as pessoas que me chamam é por que gostam do meu trabalho ainda assim tenho que seguir algumas formalidades normais como desenhar um layout antes seguir alguma ordem para que o cliente não fique ansioso nem preocupado, além do prazo.

10 – Como você vê o espaço para o grafite na cidade do Rio de Janeiro hoje? A escassez de eventos, como os mutirões ou exposições coletivas, interfere no estímulo à prática?

R: Acho que sim precisamos de mais eventos, mas apoio do governo e da iniciativa privada, patrocinando eventos para valorizar os antigos e estimular os mais novos, também acho que ainda existe uma resistência de espaços culturais para exposições de grafite, acho que temos um longo trabalho e com certeza isso tudo não interfere na rua, por que pra mim mesmo sem

os espaços convencionais abertos teremos sempre a rua como meio de comunicação com o público.

11 – Como você vê as ações da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro em estimular o grafite apenas quando autorizado, como parte de projetos de limpeza urbana (como controle de pichações) e não como parte das ações da secretaria de cultura? Qual sua opinião sobre as remoções dos grafites dos muros da cidade.

R: Acho que temos outros problemas mais sérios e o dinheiro gasto apagando poderia ser feito eventos para colorir o que é cinza, mas o grafite é e sempre vai ser uma arte efêmera então faz parte a reciclagem dos muros, a prefeitura nunca fez nada muito menos a secretaria de cultura para o grafite do rio, pintamos com nossos recursos e ainda apagam não acho certo mas faz parte, para mim organizar demais a cena traz censura e limitações de espaço, gosto do jeito que está, guerra das tintas!! Eles apagam a gente faz de novo faz parte o que importa é a foto registrando tudo!