

Departamento de Sociologia

# Movimentos Urbanos

*O Graffiti como Arte de Rua na Cidade do Rio de Janeiro*

Raquel Liliana de Oliveira Borges Monteiro

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação

Orientador:

Doutor Pedro Miguel Alves Felício Seco da Costa, Professor Auxiliar

ISCTE | Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2011

## ÍNDICE

	Pág.
AGRADECIMENTOS	iii
RESUMO	iv
ABSTRACT	v
<b>CAPÍTULO I : Introdução e Contextualização Estética</b>	<b>1</b>
1. Introdução	1
2. Os Desafios das Práticas da Arte Contemporânea	3
<b>CAPÍTULO II : A Cidade como Movimento Urbano</b>	<b>8</b>
1. A Cidade	8
2. Rio de Janeiro	11
<b>CAPÍTULO III : O Graffiti, Arte Intervencionista</b>	<b>16</b>
1. Movimento Urbano: <i>Graffiti como Arte de Rua</i>	16
2. O Graffiti no Rio de Janeiro	19
<b>CAPÍTULO IV: Acerca do Terreno Etnográfico</b>	<b>22</b>
1. Análise Empírica	22
2. Estudos de Caso:	25
2.1. <i>Favela Painting</i>	25
2.2. <i>Rede Nami</i>	28
2.3. <i>Centro Cultural a História Que Eu Conto</i>	31
2.4. <i>Museu de Favela</i>	34
2.5. <i>Instituto Raízes Em Movimento</i>	37
2.6. <i>Invasão Cultural</i>	41
2.7. <i>Airá, Afa e Rena</i>	43
2.8. <i>Zagri e Una</i>	46
3. Tipologias e Considerações	49
<b>CAPÍTULO V: Nota Conclusiva</b>	<b>53</b>
BIBLIOGRAFIA	I
ANEXO A	V
ANEXO B	VIII
CV	IX

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de formalizar o meu agradecimento sincero a todos aqueles que deram a sua contribuição para que esta dissertação fosse realizada.

Agradeço ao Prof. Doutor Pedro Costa, por ter aceitado a proposta de orientar a minha tese, a acutilância com que me aconselhou e a cordialidade com que sempre me recebeu. Estou grata também pela liberdade de acção que me permitiu, que foi decisiva para que este trabalho contribuisse para o meu desenvolvimento pessoal.

Gostaria de agradecer ao Prof. Doutor José Maurício da Universidade Federal Fluminense, que me acolheu de forma extremamente generosa na sua cadeira de Comunicação e Espaço Urbano e me incentivou na pesquisa, contribuindo de forma decisiva nas minhas opções conceptuais. Ainda devo agradecer ao Prof. Doutor Gilberto Velho que me permitiu assistir as suas aulas de Antropologia Urbana, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E ao Prof. Gustavo Coelho da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, com quem partilhei interesses comuns e do qual muito pude absorver a partir da sua pesquisa pessoal.

Um agradecimento fundamental a todos os entrevistados, que com a sua actividade cultural justificam a realização deste trabalho de investigação: Ment, Anarkia, Zagri, Una, Airá, Afa, Rena, Samuca, Cora, Dropê EJC, Acme, Angelo e David.

Devo ainda referir a cooperação crucial por parte do Banco Santander, que apoiou este projecto de investigação com a Bolsa Luso-Brasileira Santander/ISCTE, o que permitiu realizar a pesquisa de terreno na cidade do Rio de Janeiro.

Deixo também uma palavra de agradecimento aos professores do mestrado de Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação do ISCTE, pela forma como leccionaram e transmitiram os conteúdos das suas unidades curriculares. São também dignos de uma nota de apreço os colegas de grupo que me acompanharam no mestrado, em especial a Maria João Isidro e a Raquel Belchior.

Gostaria ainda agradecer à minha família de acolhimento: Ana Maya, José Flávio e Mirella.

Finalmente, gostaria de deixar três agradecimentos muito especiais à minha mãe, ao meu irmão e ao Miguel.

## RESUMO

### **Movimentos Urbanos | O Graffiti como Arte de Rua na Cidade do Rio de Janeiro**

Este trabalho de investigação pretende encontrar na expressão artística urbana da cidade do Rio de Janeiro o reflexo de uma resposta espontânea e livre de uma classe artística pouco reconhecida ou apoiada e analisar a própria reflexão social, expressa por esses mesmos agentes. As práticas analisadas são as da arte do *graffiti*, com especial incidência em comunidades socialmente desfavorecidas.

Assumindo a cidade como plano de fundo mutável, um organismo vivo que se permite alterar e por isso evoluir, que comunica em experiências colectivas; tomando consciência do poder de comunicação do espaço público, pretende-se analisar a criação de novos padrões de políticas culturais, que incluem novos intermediários e incentivos à criação artística.

Reflectimos sobre movimentos urbanos, no sentido de mudança, incluímos nesta análise o conceito de *Street Art*, contextualizando-a no panorama estético da arte contemporânea, onde esta resulta e ressalta da tentativa de fuga de uma sociedade cada vez mais monopolizada pelos paradigmas políticos e mediáticos. A expressão *Arte Urbana* ou *Street Art* é denominada, no Brasil, por *Arte de Rua*, a sua descrição não é consensual, mas a rua parece surgir como o espaço privilegiado, liberto de especulações, aberto, a todo o tipo de comícios, manifestações, revoluções e crenças populares. Actualmente o *graffiti* como *arte de rua* é uma forma do fazer artístico conceituado e reconhecido pelo seu enorme potencial de comunicação e exposição.

Propomo-nos fazer uma contextualização geral das práticas artísticas urbanas locais, apropriando-nos da semiótica do espaço da cidade. Serão alvos de estudo mais aprofundado, os casos específicos: *Favela Painting*; *Rede Nami*; *Centro Cultural a História Que Eu Conto*; *Museu de Favela*; *Instituto Raízes Em Movimento*; *Invasão Cultural*; *Airá, Afa e Rena*; *Zagri e Una*.

Palavras-Chave: *Arte Urbana / Arte de Rua*; *Graffiti*; Cultura Visual; Cidade; Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

### Urban Movement | The Graffiti as Street Art of the City of Rio de Janeiro

The intention of this research paper is to find how the urban artistic expression in the city of Rio de Janeiro reflects as a spontaneous and free response from a little known or supported artistic class and analyse their own social reflection. This paper is focus on *graffiti* arts especially in socially undeveloped communities.

We will see the city as an ever changing and ever evolving organism, an ever changing canvas divulging collective experiences; acknowledging the power of communication through public space, we intend to analyse the creation of new cultural policies and guidelines, including new stakeholders and incentives to artistic creation.

We reflect on urban movements, in the context of continual change including the concept of *street art*, contextualizing it in the aesthetic landscape of contemporary art in which the movement of street art comes from trying to escape a society increasingly dominated by the politicians and media paradigm. The term “*Street Art*” is called “*Arte de Rua*” its definition is far from consensual but the street appears as the privileged space, free from speculation, open to all sorts of rallies, demonstrations, revolutions and popular beliefs. *Graffiti as Street Art* is a respected form of artistic expression, recognized for its tremendous communication and exposure potential.

We intend to make a general context of urban artistic practices of the local, seizing on the semiotics of the city space. The targets of further study are the specific cases of *Favela Painting*; *Rede Nami*; *Centro Cultural a História Que Eu Conto*; *Museu de Favela*; *Instituto Raízes Em Movimento*; *Invasão Cultural*; *Airá, Afa e Rena*; *Zagri e Una*.

Keywords: *Urban Art / Street Art*; *Graffiti*; Visual Culture; City; Rio de Janeiro.

## CAPÍTULO I: Introdução e Contextualização Estética

### 1. Introdução

*De que modo a Arte Urbana da cidade do Rio de Janeiro reflecte a problemática social local?<sup>1</sup>*

Este trabalho de investigação surge no desenvolvimento da dissertação do Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação, do *Instituto Universitário de Lisboa – ISCTE*, apoiado pela bolsa *Santander / ISCTE*, que permitiu efectuar o intercâmbio na *Universidade Federal Fluminense*, em Niterói, Rio de Janeiro, no período de Março a Maio, do ano de 2011.

Pretendemos encontrar na expressão artística urbana da cidade do Rio de Janeiro o reflexo de uma resposta espontânea e livre de uma classe artística pouco reconhecida ou apoiada e analisar a própria reflexão social, expressa por esses mesmos agentes. As práticas analisadas são as da arte do *graffiti*, com especial incidência em comunidades socialmente desfavorecidas.

Assumindo a cidade como plano de fundo mutável, um organismo vivo que se permite alterar e por isso evoluir, que comunica em experiências colectivas; tomando consciência do poder de comunicação do espaço público, pretende-se analisar a criação de novos padrões de políticas culturais, que incluem novos intermediários e incentivos à criação artística.

Partimos para campo, com o esboço das questões fundamentais.

Objectivos principais:

- (i) (a) Avaliar as práticas artísticas do *graffiti*, na cidade do Rio de Janeiro, com especial incidência em comunidades socialmente desfavorecidas, e
- (b) avaliar de que modo essa actividade, considerada marginal, se está a institucionalizar. A criação de novos padrões de políticas culturais, que incluem novos intermediários e incentivos à criação artística.
- (ii) Observar o poder de comunicação do espaço público, e os efeitos desta prática nas comunidades envolventes.

Pretende-se responder a estas questões, apropriando-se deste esboço metodológico:

- (i) Pelo exame de documentos e bibliografia referentes à temática local – origem, contexto e evolução do *graffiti* no Rio de Janeiro.
- (ii) Pela observação participante, o qual exige o período de residência, entre Março a Maio de 2011, na cidade do Rio de Janeiro, de modo a obter uma avaliação qualitativa do modo de funcionamento do sistema social.

---

<sup>1</sup> Reflectir – No sentido de ser reflectido, bem como de reflexionar sobre.

(iii) Pela entrevista a informantes-chave conjecturar acerca das práticas artísticas ligadas ao *graffiti* e sobre projectos institucionalizadores desta prática.

(iv) Pelo exame das leis locais acerca desta questão, analisar a visão oficial sobre a problemática do crime vs arte.

Deste modo, pretendemos ter o quadro básico no qual formamos as questões a investigar.

Propomos iniciar no capítulo I com o enquadramento geral dos grandes desafios das artes visuais contemporâneas, enunciando assim o plano de acção estético onde se insere o nosso objecto de estudo. No capítulo II, a nível conceptual trazemos a lume a cidade, esta abre lugar a discussão, onde abordaremos Michel de Certeau (1994) e os “utilizadores” do espaço onde a cidade se revela como o “*espaço de enunciação*”, a cidade é o lugar do fazer. Entre os demais autores, também nos debruçaremos sobre Louis Wirth (1967), figura central da Escola de Chicago, com uma extensa reflexão teórica sobre a cidade e o urbanismo, e é incisivo em relação à importância da comunicação de índole visual na cidade, com referência às temáticas simmelianas. Ainda no mesmo capítulo estreitamos para a cidade que aqui abordamos, reflectindo especificamente sobre a cidade do Rio de Janeiro.

Assim a partir destas introduções conceptuais e analíticas, trataremos o nosso foco de investigação que congrega estas problemáticas. No capítulo III reflectimos sobre movimentos urbanos, no sentido de mudança, incluímos nesta análise o conceito de *Street Art*, com especial evidencia no movimento *graffiti*, contextualizando-o no panorama estético da arte contemporânea, onde este resulta e ressalta da tentativa de fuga de uma sociedade cada vez mais monopolizada pelos paradigmas políticos e mediáticos. A expressão *Arte Urbana* ou *Street Art* e denominada, no Brasil, por *Arte de Rua*, a sua descrição não é consensual, mas a rua parece surgir como o espaço privilegiado, liberto de especulações, aberto, a todo o tipo de comícios, manifestações, revoluções e crenças populares. Actualmente a *Street Art* é uma forma do fazer artístico conceituado e reconhecido pelo seu enorme potencial de comunicação e exposição, a nossa abordagem afunila-se na prática do *graffiti* e suas repercussões na cidade do Rio de Janeiro, ainda no mesmo capítulo. Propomo-nos fazer uma contextualização geral das práticas artísticas urbanas locais.

No capítulo IV, serão alvos de estudo mais aprofundado, os casos específicos *Favela Painting*; *Rede Nami*; *Centro Cultural a História Que Eu Conto*; *Museu de Favela*; *Instituto Raízes Em Movimento*; *Invasão Cultural*; *Airá, Afa e Rena*; *Zagri e Una*. Pretende-se contemplar uma abordagem transdisciplinar, com base em estudos empíricos, e ainda no capítulo IV retirar as considerações da pesquisa de campo e propor uma tipologia desta prática.

A sociedade moderna está assente sobre a urbanização e a industrialização ocorrida na época da revolução industrial. Na Europa, houve a mudança do mundo medieval do feudalismo e dos reinados para o mundo das máquinas, das fábricas, das cidades barulhentas e das nações organizadas. Nos

processos recentes de modernização, conhecidos como modernidade tardia ou pós-modernidade, o processo de “racionalização” que era central na análise de Weber, perde espaço para outro processo, chamado por Giddens e Beck de “reflexividade”; ou seja, o indivíduo é liberto dos moldes racionais-burocráticos de comportamento e passa a exercitar a liberdade e a sua própria capacidade de reflexão e escolha, conseqüente: individualização.

A globalização trouxe a complexificação dos processos institucionais da Modernidade, assistimos às presentes e profundas dificuldades reguladoras com crises sucessivas. A globalização é um movimento alargado à escala mundial, que se vive em pleno, também no Brasil. As novas tecnologias da informação/comunicação e a interactividade/conectividade em rede do mundo globalizado vão originar novos sistemas e subsistemas sociais. As características sistêmicas da Modernidade globalizada, são postas em causa, é agora exigida uma flexibilização institucional, assistimos então à dualidade: uniformização e diversificação cultural; onde vão acontecer os processos estruturais de individualização, a multiplicação dos círculos de sociais de pertença, com a conseqüente deslocalização identitária. Nas redes de circulação, troca e comunicação, somos confrontados com a multidimensionalidade dos processos de globalização.

Em tom de desfecho, optamos por apresentar uma nota conclusiva, permeável a novos desenvolvimentos, que nos dá conta desta realidade e sobretudo estimula à investigação urbana.

Em relação à cidade do Rio de Janeiro, podemos situar a globalização da cidade segundo Carlos Fortuna, que nos adverte:

...pensar a existência de um processo de globalização decorrente da valorização temporária dos recursos imagéticos e representacionais. Uma cidade simbolicamente global será aquela que vê valorizada transnacionalmente a sua imagem, por efeito, por exemplo, de acontecimentos singulares, rituais, ocasiões distintas, ou em resultado do reconhecimento universal do seu património histórico e cultural ou recursos turísticos. (Fortuna, 2001: 16)

Estando perante uma cidade simbolicamente global, interessa-nos os dinamismos internos, o movimento urbano, de dentro para fora.

## 2. Os Desafios das Práticas da Arte Contemporânea

*“A sociologia e a arte não se dão bem. O que se fica a dever à arte e aos artistas que suportam mal tudo o que lhes pareça atentar contra a ideia que têm de si próprios: o universo da arte é um universo de crença, crença no dom, na unicidade do criador incriado, e a interrupção do sociólogo, que quer compreender, explicar, dar razão, faz escândalo.”*

(Pierre Bourdieu, 1983)



A esta relação conflituosa, não temos o pretensiosismo de responder, optamos por uma abordagem geral e sucinta ao enquadramento contemporâneo nas artes visuais, que é o pano de fundo estético do nosso objecto de estudo. As práticas artísticas contemporâneas provocam um complexo de incertezas e ambiguidades na caracterização do estatuto ontológico de uma obra de arte. Enquanto Danto (Danto, 1997) traz a lume a enunciação da arte no século XX se apresentar como autoconsciente, geradora de investigações, confrontando a charneira entre não-arte e arte; Greenberg (Greenberg, 1996), por sua vez, debate como se dá a experiência subjectiva com a arte, questionando os conceitos de gosto, ajuizamento a experiência estética. Ainda vamos encontrar em Benjamin (Benjamin, 1992), a problemática da era da reprodutibilidade técnica.

Um objecto para ser qualificado como obra, deverá segundo Danto, ser interpretado. A problemática da indefinição, surgido nos anos 60, em que obras artísticas podem ser indistinguíveis dos objectos do quotidiano, levanta a discussão sobre o motivo das Campbell's Soup Cans<sup>2</sup> de Andy Warhol, terem sido consideradas obras de arte. É suscitado um conjunto de questões em torno da distinção entre arte e realidade, que agora tomam lugar, o fenómeno ready-mades com o seu apogeu em Duchamp, marcou o fim da arte. A expressão «fim da arte» não indica o fim das produções artísticas, mas o fim de uma narrativa da história da arte, esta arte não quer anunciar nada, portanto não pretende fazer história por diante. A arte contemporânea não assume em relação ao seu tempo uma missão histórica, em oposição à arte moderna, sendo que é uma arte que não termina e por sua vez, não se propõe renovar. Confrontados nesta ambiguidade, é portanto impossível ficar totalmente fora do tempo, é portanto impossível não estar num determinado caminho.

A arte que assume estas possibilidades torna-se auto-consciente, filosófica; sucintamente, poderíamos dizer que os artistas do fim da arte não deixam de fazer arte, deixam de fazer história. Quanto a isto, Danto segue a linha de pensamento de Hegel, que em 1835, anuncia que a arte é coisa do passado.

A arte contemporânea já não quer ser coisa sensível, mas sim pensamento de si mesma. O século XX tem-nos vindo a trazer mais a lume o termo intelectual, arte como visão pensada do mundo. “Do artista espera-se uma atitude, mais do que um fazer, por vezes um discurso mais do que uma obra ou, simplesmente, uma contradição da sensibilidade dominante.” (Cruz, 1993: 92), como refere Teresa Cruz no posfácio a Baudelaire.

Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna*, refere-se a um artista moderno com uma nova consciência do ser urbano, encarnado pelo pintor Constantin Guys, que procura o eterno no quotidiano. A pintura deixa de ser uma arte da contemplação para ser uma arte da participação. Em Baudelaire podemos assistir a passagem à teoria dum método único de estruturação da lógica do raciocínio: estabelece relação entre percepção, lembrança e experiência estética. Walter Benjamin sugeriu uma afinidade estética e conceptual entre Proust e Baudelaire. Já a teoria defendida por Walter Benjamin, que era

---

<sup>2</sup> Exposição na Ferus Gallery em 1962.

estruturalista, contemporâneo de Greenberg, que era formalista, confronta de frente as teorias deste, revelando assim toda uma nova era de pensamento e uma nova formulação dos conceitos que envolvem os críticos e a arte. Como nos refere José Luís Garcia:

No decurso do século XX, os desenvolvimentos na produção e na reprodução técnica de imagens têm vindo a alterar profundamente a experiência que Walter Benjamin cunhou como modo de percepção sensorial. É bem conhecido que Benjamin nos mostrou que a reprodutibilidade técnica libertou o objecto reproduzido da dependência da tradição, colocou no lugar do acontecimento único e intransferível a ocorrência em massa, permitiu à reprodução aproximar-se de quem apreende, actualizando o fenómeno reproduzido em cada uma das suas situações. (Garcia, 2009: 261)

Benjamin critica o pensamento da época, salienta a questão da autenticidade e originalidade da obra de arte, como uma definição da sua continuidade, no sentido estrito de uma *ideologia cultural*, no qual se inclui o problema da produção e reprodução técnica. Benjamin propõe a crítica como um projecto tanto político como estético, enquanto Greenberg que se baseava no juízo estético fundamentado em Kant. Greenberg foi um crítico acutilante, que de modo assertivo influenciou na criação de novas directrizes para a arte, uma arte puramente americana, tendo como figura-chave Jackson Pollock, que reunia todos os ideais da arte americana, como formalista, acreditava que a forma se sobressaía e que esta era determinada pelo juízo de valor.

“A própria obra de Duchamp afirma uma outra noção de obra, isolada no contexto da modernidade a que pertence. Uma obra enquanto constelação ou uma noção de “obra aberta”, na expressão teórica posteriormente consagrada por Umberto Eco.” (Rodrigues, 1990: 211), diz-nos António Rodrigues no posfácio ao *Engenheiro do Tempo Perdido*, de Marcel Duchamp. A obra “inacabada” propõe ao observador a construção de uma conclusão a partir do seu próprio imaginário. Marcel Duchamp afirmava que enquanto criador não é detentor sobre o processo criativo e a própria obra pressupõe estimular no espectador uma contemplação activa e criadora pessoal.

Umberto Eco em *A Obra Aberta* (Eco, 1989), reflecte sobre a problemática da abertura e dos indetermináveis sentidos da obra na poesia contemporânea, na literatura, nas artes plásticas e na música. Eco defende que os processos de leitura e interpretação não podem supor antecipadamente uma determinada análise, pelo contrário, implicam uma acentuada liberdade e estímulo da parte do receptor, sendo este o responsável pela sua própria consideração. Este princípio é cada vez mais evidente, a origem do termo obra aberta sucede da necessidade de se compreender e valorizar a capacidade criativa e interpretativa do receptor, que se vê chamado a recriar e reestruturar o pensamento. Como refere Eco, estamos perante um conceito amplamente objectivado,

Por outras palavras, poderíamos indicar o fenómeno da obra aberta como sendo aquilo que Riegl chamava *Kunstwollen* e que Erwin Panofsky define melhor (despojando-o de certas suspeitas idealistas) como «um sentido último e definitivo, verificável em vários fenómenos artísticos, independentemente das próprias decisões conscientes e das atitudes psicológicas do autor». (Eco, 1989: 51)

Podemos recuar um pouco e lembrar ainda Kandinsky nas suas reflexões sobre a arte em *Do Espiritual na Arte*, onde pondera sobre o emprego da cor e da forma, dando ênfase total ao seu conceito imperial de Necessidade Interior. Num esforço concreto de criar uma nova ordem que transpusesse o mundo humano e real, onde a imaginação ditará as leis, e a espiritualidade imperará, assiste-se à vontade de conceber um novo começo da história abrindo portas à modernidade e rejeitando o passado; utilizando para isso um “princípio único, puramente artístico e livre de qualquer elemento acessório: O Princípio da Necessidade Interior” (Kandinsky, 2003: 72). Para Kandinsky a observação de uma obra abstracta exige um espírito e mente abertos para que possa penetrar em nós conseguindo atingir a parte do cérebro sensível à música. Os elementos pictóricos deverão fluir, o observador deverá ser capaz de se libertar do físico para atingir a plenitude do espiritual, tal como alerta Kandinsky:

Temos a sublinhar, particularmente, que uma sensação de “voo planado” não depende só das condições mencionadas, mas, também, da receptividade do espectador. O seu olho pode possuir a capacidade de ver o exterior ou o interior ou mesmo os dois ao mesmo tempo: se o olho pouco exercitado (e isto depende do psiquismo) não pode perceber a profundidade não conseguirá abstrair-se da superfície material para sentir o espaço indefinível. O olho educado deve ser capaz de, por um lado, ver a superfície da obra enquanto tal e de, por outro lado, a ignorar quando essa superfície exprime um espaço. Uma simples composição linear pode ser tratada de duas maneiras – ou é integrada no plano original ou flutua livremente no espaço. O ponto que se incrusta no plano pode também, libertar-se da superfície e “planar” no espaço. (Kandinsky, s.a.: 140)

Mas retomando à actualidade, na dita arte contemporânea, é agora aclamada a interactividade na arte. Esta é uma arte que prevê uma intervenção directa do espectador, frequentemente, esta intervenção torna-se possível através das novas tecnologias de comunicação. Aqui o receptor ganha, mais uma vez, protagonismo, a partir de Eco podemos assistir a uma nova teoria sobre abertura estética da obra, Forny alerta-nos sobretudo para a tendência literal no campo da arte interactiva, associada às novas tecnologias:

No final dos anos sessenta alguns teóricos do campo da literatura, principalmente da escola de Konstanz, criam a estética da Recepção, onde concluem que os atos de leitura e recepção pressupõem interpretações diferenciadas e atos criativos que convertem a figura do receptor em co-criador. Portanto, a reflexão teórica associada às tecnologias da comunicação permite aos artistas interferirem na constituição dos dispositivos técnicos e subjetivos, tornando mais transparentes os três momentos da comunicação artística: a emissão da mensagem, a transmissão e a recepção. Os artistas vão se interessar por este recorte e por cada um desses momentos de forma consciente ou intuitivamente, podendo se interessar pelos três momentos de uma só vez ou por apenas um deles. Quando o destaque é para a emissão, isto é, sobre a maneira pela qual a obra advém, pela qual ela se faz e se pensa. O artista trará à luz os fenômenos da criação, desmistificando-os e negando toda expressão subjetiva. Outros se interessarão, sobretudo, pela transmissão e pela maneira como as obras são dadas a ver, socializadas. Eles tentarão inscrever os

processos de transmissão para fora dos circuitos artísticos tradicionais ou inventar novos, imaginar outras relações com o público. E por fim, os últimos vão destacar a recepção, a maneira pela qual a obra afeta o observador em sua sensibilidade e, principalmente, nos mecanismos de percepção. (Forny, 2006)

Neste avanço da história, se reflectirmos sobre a teoria de Certeau e à sua visão sobre o quotidiano, “The operational models of popular culture cannot be confined to the past, the countryside, or primitive peoples. They exist in the heart of the strongholds of the contemporary economy.” (Certeau, 1998b: 149). Afirma Certeau, dando o exemplo da prática da ‘la perruque’, em Faença, acrescenta:

These modes of use – or rather re-use – multiply with the extension of acculturation phenomena, that is, with the displacements that substitute manners or ‘methods’ of transiting toward an identification of a person by the place in which he lives or works. That does not prevent them from corresponding to a very ancient art of ‘making do’. I give them the name of uses, even though the work most often designates stereotyped procedures accepted and reproduced by a group, its ‘ways and customs’. The problem lies in the ambiguity of the world, since it is precisely a matter of recognizing in these ‘uses’ ‘actions’ (in the military sense of the word) that have their own formality and inventiveness and that discreetly organize the multiform labor of consumption. (Certeau, 1998b: 152)

A arte apresenta-se como uma das possibilidades para redefinir o mundo, como referiu Duchamp, ou a própria existência como demonstrou Beuys, sendo este um processo no qual os participantes têm a circunstância de se verem auto-representados por meio de técnicas e táticas que efectivamente podem influenciar a nível social. Esta será uma premissa dos novos intermediários que agora parecem ter assumido para si a responsabilidade da voz pública, segundo Ferrão:

Nas paredes das «cavernas suburbanas», ou nos santuários a céu aberto são desenhados os contornos de formas de animais do grande espectáculo, referências a banda desenhada, grafismos de capas de discos, palavras soltas de letras de canções, um pseudónimo como assinatura, talvez com o propósito de marcar território, gravar um sinal numa superfície, talvez o único momento em que se chegou a ser pessoa. (Ferrão, 2001: 160)

Numa altura em que o chamado *welfare state* arrisca a falência, na tentativa de fuga de uma crise económica que se instaurou, os fundos públicos para a arte parecem ter desaparecido ou escasseado. Contrariando previsões declaradas, não quer isto dizer que a arte também finda, ela reinventa-se, apontando as suas intenções e preocupações noutra direcção, alargando o seu campo de acção. Acreditamos que a arte e a criatividade podem ter um papel de diálogo e até de confronto na definição da esfera pública, onde as práticas artísticas urbanas ganham destaque. “A arte urbana como prática crítica, ao antepor-se a narrativas pré-montadas, percorre as vias da interrogação sobre a cidade, sobre como esta tem sido socialmente construída, representada e experienciada.” (Pallamin, 2002: 109). Nesse sentido, no nosso ponto de vista, a cidade apresenta-se como o espaço aberto privilegiado, pronto a receber a resposta aos novos desafios da arte e dos seus mediadores.

## CAPÍTULO II: A Cidade como Movimentos Urbanos

### 1. A Cidade

*A cidade não é uma coisa. Ela reconhece-se simultaneamente como real e representacional, como texto e como contexto, como ética e como estética, como espaço e como tempo, socialmente vividos e (re)construídos.*

(Fortuna, 2001)

Ao graffiti é inerente o uso da cidade, parece-nos essencial deter a nossa atenção, ainda que selectivamente, neste conceito, partindo dos pressupostos controversos que despoletam muita discussão no campo da sociologia. Aqui interessa-nos desenvolver a problemática da apropriação do espaço da cidade e desta se apresentar como campo de acção.

Na era globalizada o desafio lançado pelas novas tecnologias de informação, que idolatram a instantaneidade, numa barreira diluída entre o passado, o presente e o futuro, também têm a seu cargo as mediações da experiência. A individualização enquanto mecanismo e processo que visa reagir às consequências contemporâneas da modernidade, regulando a dualidade: Indivíduo e Sociedade, ou Globalização e Individualização. Já nos alertava Simmel, em 1903: “ Os problemas mais complexos da vida moderna decorrem da vontade do indivíduo de preservar a sua independência e individualidade perante os poderes supremos da sociedade, o peso da herança histórica, a tecnicidade e a cultura da vida contemporânea.” (Simmel, 1903: 31).

Existe portanto o que chamamos de globalização paradoxal, que especificamente em relação à apropriação do espaço apresenta tendências ambivalentes, no reforço da individualidade, valorizando a liberdade, ou no isolamento do indivíduo com abstenção das relações sociais elementares.

Neste contexto, as políticas de desenvolvimento locais assumem uma particular importância nas práticas artísticas urbanas. As cidades têm agora uma competição económica aberta e alargada entre elas, o que leva à própria valorização de património e história. A oferta de cultura pública urbana torna-se um factor importante na captação de recursos. No entanto, acarreta o risco de uma procura comercial das estratégias culturais, negligenciando a qualidade das mesmas.

Jean-Pierre Gaudin (Gaudin 1993) fala-nos do “jogo local” onde as políticas de intervenção cultural fazem parte de uma rede alargada de estímulos ao desenvolvimento urbano, isto é, os actores locais são chamados a entrevir, sendo assim, passam a ser parte do processo e não meramente joguetes de consulta ou contestação, facilitando a comunicação nas políticas de desenvolvimento e tomando voz activa.

Temos de ter em conta os novos paradigmas da cidade e os consequentes novos intermediários, “devemos ressaltar que a cidade está se reconfigurando com a aparição de novos agentes culturais

oriundos de comunidades populares. A cultura recebe nova perspectiva e contornos para sua compreensão com a acção do homem comum ganhando legitimidade para falar da cidade.” (Maia e Krapp, 2005: 80), acerca do trabalho desenvolvido pela ONG Meninas(os) e Mulheres do Morro, que criaram o projecto Candelária Modas e Costumes, um projecto da comunidade da Mangueira, resultando desta clara tendência que demos conta no trabalho de campo desenvolvido, na cidade do Rio de Janeiro. Ainda sobre o papel exponencial de mediação, alerta-nos Pedro Costa:

As has been widely illustrated by diverse works from sociology of art and culture (and cultural economics), this value creation (and thus, economic added value) is made in a complex way, by a multiplicity of agents (in different art worlds, scenes, milieus, sub-cultures... - cf. Becker, 1982; DiMaggio, 1987; Bourdieu, 1994; Caves, 2002; Throsby, 2001) – and where a multiplicity of gatekeepers and intermediation processes play a fundamental role, legitimizing works and authors in a multiplicity of fields or layers, that each individual perceive and experience in a particular perspective. (Costa, 2011: 7)

Esta questão tem vindo a suscitar amplo interesse em torno de uma das características fundamentais do processo urbano, que aqui destacamos: os novos processos de mediação no sector cultural, têm vindo a gerar legitimação às obras e aos autores, através de novos intermediários, cada vez mais activos e parte fundamental do processo criativo.

Se a polémica em torno do conceito da cidade traz a lume discussões diversas, também é verdade que parece haver um consenso, que reside na resistência do indivíduo à homogeneização, à uniformização, o qual para Nietzsche, era essencial para o seu desenvolvimento; é neste sentido que inserimos teoricamente o nosso objecto de estudo, o *graffiti* como movimento artístico que pretende libertar-se do pré-estabelecido e surge como resposta livre ao processo de globalização, apropriando-se de um novo tipo de mediação que legitima e reconhece este tipo de actividade cultural.

Na cidade decorrem reacções dos indivíduos distintas da pequena localidade, poderá afirmar-se que a atitude adoptada pelo indivíduo cidadão, é de reserva perante o contacto com os outros, de outra forma seria impossível, lidarmos com todos aqueles que nos cruzamos consecutivamente numa cidade (Simmel, 1971). Simmel vai mais além e desta posição de reserva, diz que se torna muitas vezes em indiferença e mesmo em antipatia ou aversão pré-concebidas, ao outro, ao estranho. Desse modo, não é de admirar que uma actividade que foge ao linear, feita por pessoas que tentam a fuga do previsível, como aquela que aqui tratamos, seja recebida em primeira mão com bastante desagrado e até mesmo, repugnância.

A cidade está a crescer, ou melhor, as cidades multiplicam-se e expandem-se, este é um facto comprovado e estatístico, mas esta é apenas uma contestação, preocupa-nos o processo urbano enquanto *modo de vida* (Wirth, 1938). Se a grande evolução foi notada no avanço tecnológico dos transportes e das comunicações, que vieram extrapolar o modo de vida urbano, para além da cidade. É nesta que se encontra a maior concentração infra-estruturas e serviços a nível económico, administrativos, culturais ou recreativos. “Uma definição frutuosa de urbanismo deveria não apenas

assinalar as características essenciais que todas as cidades – pelo menos, as da nossa cultura – têm em comum, mas também permitir identificar aquilo em que se distinguem” (Wirth, 1938: 49).

Em comparação com o campo também é na cidade que mais abundantemente ocorrem distúrbios ligados ao vandalismo, ao crime ou à delinquência, é neste sentido que nos interessa saber os mecanismos subjacentes de tais comportamentos (Wirth, 1938), visto a prática artística do *graffiti* que aqui centramos o nosso estudo, seja tida muitas vezes, como um acto criminoso, de usurpação de propriedade alheia e vandalismo.

Ao processo que já referimos anteriormente de “racionalização” a que Weber se referia e a que Giddens e Beck chamaram de “reflexividade”, é posta em causa e de certo modo, é estimulada pelo processo de globalização que veio afectar o percurso do indivíduo e da própria cidade.

A modernidade é intrinsecamente globalizante e as consequências perturbadoras deste fenómeno combinam-se com a circularidade do seu carácter reflexivo para formarem um universo de acontecimentos onde o risco e o acaso assumem uma nova natureza. As tendências globalizantes da modernidade são simultaneamente extensivas e intensivas – ligam os indivíduos a sistemas de larga escala como parte de uma complexa dialéctica de mudança, tanto no pólo local como no pólo global. (Giddens, 2000: 125)

A cidade torna-se assim o campo de acção privilegiado da modernidade, onde a sua característica inerente de espaço público estimula a exibição e reconfiguração da identidade do indivíduo (Hollands 2001). “As cidades, como os indivíduos, têm as suas próprias identidades. Fugazes umas, duradouras outras, as identidades das cidades são um atributo complexo que se conquista, se transforma ou se esvanece e altera, ao sabor de inúmeras circunstâncias, endógenas umas, exógenas outras.” (Fortuna, 2001: 231).

Uma das grandes características da cidade da modernidade prende-se com a dicotomia: público/privado.

A organização social em esfera pública e esfera privada, desconhecida na idade clássica e medieval, começa com o desenvolvimento da classe burguesa, o que não acontece por acaso. A sociedade burguesa constitui-se através da actividade mercantil. A actividade mercantil exprime-se como «trabalho abstracto», o trabalho abstracto apresenta-se como actividade que não produz imediatamente um determinado produto, mas como operação através da qual se determina uma mais-valia sobre a operação de troca, o trabalho abstracto realiza uma forma de propriedade diferente e alternativa a qualquer outra forma de propriedade *natural* quer da terra (renda fundiária) quer do instrumento (ferramenta do artesão), o trabalho abstracto dá origem ao capital abstracto (dinheiro) como forma de propriedade abstracta isto é *privada*. A *propriedade privada* dá origem à dissociação polarizada, na qual vive o homem moderno ao mesmo tempo *bourgeois* (movido pelos a-sociais interesses particulares – direitos privados) e *citoyen* (membro de uma comunidade e, enquanto tal movido pelos interesses sociais, quanto mais não seja para garantir a tutela dos interesses privados); dissociação que se exprime numa existência articulada numa esfera pública e numa esfera privada. (Delle Done, 1979: 189).

Neste contexto em relação à cidade, temos no mercado a origem da lógica da esfera pública contrapondo a esfera privada e será desta associação que abordamos o desenvolvimento do espaço social urbano,

...nossa percepção do real passa a ser a de que o espaço público é cada vez mais mediado por uma burocracia que impregna todos os seus poros e que é intransponível. As decisões são todas controladas por uma elite tecnocrática, cujo jargão tecnocientífico é impenetrável. E a política foi monopolizada por grupos e mecanismos de “lobyzação” que esvaziaram completamente tanto a capacidade de expressão quanto as aspirações locais, comunitárias ou colectivas.” (Sevcenko, 2002: 40).

O nosso olhar recai sobre os mecanismos de fuga desta realidade, diz-nos de forma irónica Seno: “Numa economia baseada no mercado de consumo, a ideia de oferecer alguma coisa sem receber nada em troca e gozar das maquinações sedutoras que nos obrigam a sobre-identificarmo-nos com mercadorias pode muito bem ser o crime verdadeiramente ofensivo aqui cometido.” (Seno, 2010: 130).

Segundo esta conjuntura da modernidade, referimos ainda a questão das tribos na modernidade, segundo José Machado Pais “as «tribos» geram um sentimento de pertença que assegura marcos conviviais que são garante de afirmações identitárias. Por isso, nas chamadas «tribos» encontramos manifestações de resistência à adversidade, mas também vínculos de sociabilidade e de integração social.” (Machado Pais, 2004: 18). Nesse sentido a denominada «tribo dos *graffiteiros*» (*graffiters* ou *writers*), que se auto-organiza enquanto conjunto, nas *crews* (grupo de pertença artístico, de um conjunto de *graffiteiros* que normalmente pintam juntos), vemos a fiabilidade desta teoria, onde o *graffiteiro*, destaca a sua individualidade dentro de um determinado grupo que o reconhece e acolhe. Maffesoli refere-se a este *neotribalismo* (Maffesoli, 1987), como o reflexo das problemáticas existenciais modernas, este conceito é comumente aplicado para a apreensão dos modos de vida dos jovens urbanos, também nós atendemos a esta especulação.

Em respostas às novas provocações que se impõem à cidade, acreditamos que são os indivíduos que têm o poder da sua apropriação, comunicação e (re-)estruturação; a rua parece ainda se prestar a essas acções.

## 2. Rio de Janeiro

*Imagens eternas dos contornos dos morros e da imensidão do mar. Imagens da cidade no vaivém dos automóveis e na majestade dos prédios. Imagens de lazer e excitação no formigueiro da praia dominical. Imagens claras, nítidas e monocromáticas, variantes em tons de cinza e marrom. Rio de Janeiro, espaço vivido, que faz e produz sentido, cujo código de imagens assume formas diversas:*



*clichês fotográficos, fitas cinematográficas, crônicas, novelas de rádio, música, etc.*

(Mauad, 2007)

A cidade, que aqui tratamos, é a cidade do Rio de Janeiro. “Cidade maravilhosa, cheia de encantos mil!”, um verso de uma canção de André Filho (1934), perpetuado em hino da cidade do Rio de Janeiro, torna-se o slogan de uma cidade que promete o sonho e a fantasia. Tratamos aqui de uma questão mais complexa em relação a este tipo de expressões mnemônicas que visam encerrar em si mesmas as características de um determinado local (Fortuna 2002). Numa visão minimalista, extremada ou mesmo distorcida, somos confrontados com o estereótipo, que embora reconheça algum traço identitário, ignora e omite tantos outros da totalidade da realidade. A descrição de Ana Maria Mauad, na abertura deste capítulo, confirma que o Rio de Janeiro é uma cidade que se alimenta fortemente desta linguagem visual estereotipada.

O Rio de Janeiro tem características naturais que em muito definem o seu desenvolvimento, situa-se de frente para a baía de Guanabara, e esse ainda hoje o local do centro da cidade e de onde partiu o seu crescimento, tendo sido este o centro do poder político do Vice-Reino, do Reino, do Império e da República até 1960. Estas condicionantes históricas e geográficas caracterizam singularidades à sua disposição territorial. Comunidades pobres, denominadas de baixa renda e os bairros tradicionais de classes médias e altas, partilham territorialmente a mesma cidade, ainda que fisicamente muito próximas as discrepâncias são alarmantes nas condições económicas e de habitação. Esta é uma condição que caracteriza a cidade desde da sua fundação, quando a disputa das terras secas, entre áreas de manguezal alagadas, obrigava a procura de território onde fosse possível construir e onde houvesse disponibilidade de água, como bicas ou fontes, fazendo com que a partilha do mesmo território entre escravos e senhores fosse uma condicionante inevitável. Essa condição só propendeu a piorar com a chegada de D. João VI em 1808 ao Rio de Janeiro, com a consequente libertação dos escravos as condições de vida e de habitabilidade tendia a piorar cada vez mais. Já em 1893, o Prefeito Barata Ribeiro propõe a destruição destes precários aglomerados habitacionais das populações pobres. Mas dessa feita os moradores dessas habitações, agora sem-abrigo, começam a ocupar os morros, porque precisavam de estar próximos do centro da cidade onde trabalhavam. Assim sendo as construções de madeira, ou os casebres de barro, sem caiação, começaram a inundar os morros do Rio de Janeiro, originando as favelas, esta forma popular de habitação, que hoje em dia reconhecemos como característica da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil, em geral.

A cidade brasileira do Rio de Janeiro, pretende ao Estado com o mesmo nome, o Estado do Rio de Janeiro. Os dados estatísticos de 2000 dizem nos que eram 5.857.904 habitantes no Rio de Janeiro, segundo o censo do ano de 2010, o Rio de Janeiro tem 6.323.037 habitantes, uma área de

1.264,296km<sup>2</sup>, uma densidade demográfica (habitantes por km<sup>2</sup>) de 5.002. Em relação aos dados económicos, o produto interno bruto (PIB) era de R\$ 73.974.912.00,00 (2004), e de 118.241.455.00,00 (2008), constituindo 3,9% do PIB total do Brasil; a renda Per Capita no Rio de Janeiro era de R\$ 14.664,00 (2004) e de R\$ 21.621,00 (2008), revelando um crescimento acentuado. As principais actividades económicas, desenvolvem-se nos sectores do comércio, turismo, serviços, construção civil e indústria.

A taxa de pobreza no Brasil teve um decréscimo de 28,82% para 16,02%, de 1996 para 2008, no entanto durante este mesmo período a cidade do Rio de Janeiro teve um aumento de 9,61% para 10,18%. No que se refere ao distanciamento entre as classes sociais denominadas de não especiais e as favelas (aglomerados subnormais), houve uma atenuação nessa diferença pois a pobreza subiu de 7,87% para 9,43% nas classes sociais não especiais, enquanto nas favelas desceu de 18,58% para 15,07%. Ainda assim a diferença da renda domiciliar é enorme, como fica explícito na figura 1 (valores em reais / média de 2 anos).

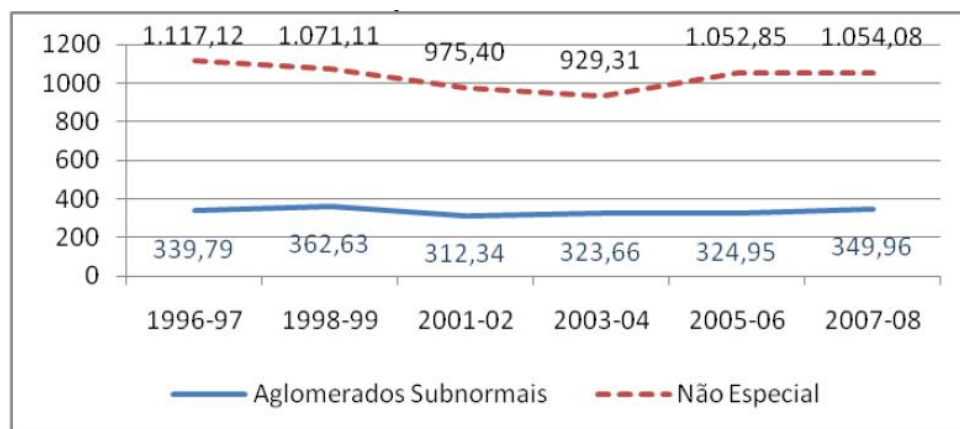


Figura 1: Renda domiciliar Per Capita de todas as fontes do Município do Rio de Janeiro<sup>3</sup>

Um dado nos censos de 2010, que nos parece alarmante é a desigualdade de escolaridade: média de 11,9 anos completos de estudo de um trabalhador nos bairros de luxo, contra 6,2 anos nas comunidades de baixa renda. Existem claras desigualdades na cidade do Rio de Janeiro, muitas vezes denominada de cidade partida pela discrepância entre classes sociais.

A cidade do Rio de Janeiro tem bem explícito o contraste entre a esfera pública e a esfera privada, com a justificação da violência as comunidades de classes altas fecham-se em condomínios privados com gradeamentos e câmaras em redor, guardas e seguranças permanentes que inquerem e constroem.

No anos 90, a generalização de imagens da cidade como um ambiente violento e os sentimentos de medo e de insegurança dela decorrentes passaram a fazer parte do cotidiano dos seus moradores, mas atingiram

<sup>3</sup> Fonte: Centro de Políticas Sociais / Fundação Getulio Vargas a partir dos microdados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios / Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (dados referentes a 2008).

particularmente os que vivem nas favelas e bairros pobres. Essas ameaças à segurança quebram o equilíbrio das tensões em que se monta a paz social, vindo a alimentar os círculos viciosos da violência cotidiana em que os pobres tornam-se os mais temidos e os mais acusados, justificando a violenta e injusta repressão que sofrem.” (Zaluar, 1998: 252)

Refere-nos Alba Zaluar, sendo por demais evidente a opressão que estas comunidades têm sido alvo.

Voltamos a referir o acontecimento emblemático da transferência da capital brasileira do Rio de Janeiro, para Brasília em 1960, este foi um acontecimento que veio objectivar o esvaziamento político da velha capital, houve o progressivo deslocamento de competências administrativas, industriais e comerciais para São Paulo, originando um acentuado esvaziamento económico da cidade. No entanto, o Rio de Janeiro manteve-se activo nos seus esforços de reforçar a cidade a nível político e económico e também nas suas atitudes contestatárias acerca das tensões sociais existentes no conjunto do país. Apesar da prevista decadência da cidade do Rio de Janeiro, a verdade é que esta continua a ser uma das maiores metrópoles da América-Latina, o processo de crescimento da cidade do Rio de Janeiro seguiu as ondas de crescimento económico da modernidade.

O conceito de cidade aplicável ao Rio de Janeiro e as suas periferias, leva-nos a pensar em Michel de Certeau, que ao recordar sua experiência no Brasil assinala a experiência do popular, onde inscreve o conceito popular como uma prática de repressão, os praticantes empregam o que ele denomina de “sucata”, o que sobra, o resto, o inaproveitável da cultura hegemónica de uma sociedade industrial e ordenada de maneira capitalista. Criando uma prática decente, essa sucata-muro torna-se na apropriação da tática, o exercício de uma “tática desviacionista”. E a prática do *graffiti* torna-se “em transgressão na economia do lucro: Aparece aí como excesso (desperdício) contestação (a rejeição do lucro) ou delito (atentado contra a propriedade).” (Certeau, 1998a: 89).

Se atendermos a alguns dos contornos da participação social ou cultural das comunidades periféricas do Rio, constatamos que estas sempre empregaram a música e a acção corporal e física como prática de resistência angariando visibilidade no sistema, devemos lembrar, que o samba ou a capoeira, hoje movimentos enraizados na cultura popular brasileira, foram outrora renegados e considerados crime. Podemos afirmar que é por isso intrínseco à história desta cidade a predisposição da exaltação em espaço-público, lembrando o incontornável evento emblemático da cidade: o carnaval carioca.

Nos anos 1980 artistas saídos desse sistema procuraram algo que eles ainda não dispunham: paredes. A transição do esforço económico dessas populações em adoptar progressivamente materiais de construção permanentes proporcionou esse suporte na comunidade. Mas se esses actos correspondiam a uma forma interna de acção na comunidade, a comunicação como acto de imagem público, precisou sair dela, utilizando espaços abandonados ou semi-abandonados, como grandes complexos fabris obsoletos, deixando a proposta para o emprego da parede como sucata, de acordo com Certeau, “uma prática na ordem construída por outros e redistribuído o espaço.” (Certeau, 1998a: 79).

Na actualidade da cidade, devemos sublinhar os dois mega-eventos que se aproximam e os quais estão a influenciar a cidade político, social e economicamente em grande escala, são eles: a Copa do Mundo em 2014 e as Olimpíadas em 2016. Devido a estes futuros acontecimentos toda a cidade se está a reestruturar. A construção de novas infra-estruturas e acessos estão a obrigar a remoção de milhares de famílias do centro da cidade para as periferias, de um lado os habitantes que têm vindo a deixar as suas residências em detrimento dos novos projectos, reclamam de falta de aviso e esclarecimentos sobre as soluções encontradas, do outro lado a Prefeitura justifica alegando o problema do défice habitacional, para esclarecimentos adicionais criaram a *Comissão Especial da Copa 2014 e Olimpíadas 2016*. No entanto, também os moradores criaram o *Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio*, a mais recente manifestação aconteceu no dia 30 de Julho, intitulada: «Você Pensa que a Copa é Nossa?». Estes habitantes reclamam as consequências nefastas para estas populações que se vêm forçadas a abandonar a sua comunidade, a morar longe do centro da cidade e do emprego. A especulação imobiliária no Rio de Janeiro tem atingido recordes a nível internacional e este é também um dado relevante neste panorama, para Leonardo Schneider, vice-presidente do Secovi Rio<sup>4</sup>, "tanto a Copa quanto a Olimpíada estão colaborando para aumentar os valores dos imóveis em toda a cidade, em especial nas regiões que já possuem excelente infra-estrutura ou que serão beneficiadas com novos investimentos".<sup>5</sup>

Devemos ainda assinalar a também polémica implantação e desenvolvimento das Unidades de Polícia Pacificadora – UPP, nas favelas cariocas, este é um projecto da Secretaria Estadual de Segurança Pública do Rio de Janeiro que pretende implementar centrais de polícias comunitárias nas favelas, de modo a controlar o tráfico de drogas e armas e suprimir a acção das várias quadrilhas que normalmente detêm o poder dentro das favelas<sup>6</sup>. O projecto começou em 2008 na favela de Santa Marta e até Junho de 2011 já tinham sido implementadas dezoito UPP. O resultado é que a taxa de criminalidade tem vindo a descer nas áreas das UPP, no entanto os dados não são assim tão literais e acontecimentos de confronto e violência, continuam a acontecer, os moradores pedem mais do que policiamento, mas inclusão social, muitos chamam-lhe política publicitária e referem os perigos que esta política de maquilhagem tem, não actuando verdadeiramente nas carências e problemas destas comunidades.

A cidade do Rio de Janeiro irá constituir-se como um plano de acção privilegiado para o desenvolvimento da prática do graffiti, este com características próprias como enunciaremos no decorrer do capítulo seguinte.

---

<sup>4</sup> Sindicato de Habitação

<sup>5</sup> Em entrevista ao Jornal R7, disponível em <http://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/noticias/editada-olimpiada-e-upps-inflacionam-precos-nos-bairros-do-rio-de-janeiro-20111008.html>

<sup>6</sup> Entre as quadrilhas mais potentes estão, o Comando Vermelho e o 3º Comando.

### CAPÍTULO III: O Graffiti, Arte Intervencionista<sup>7</sup>

#### 1. Movimento Urbano: Graffiti como Arte de Rua

*Os graffiti são uma resposta perfeitamente proporcionada ao facto de nos serem vendidos objectivos inatingíveis por uma sociedade obcecada pelo status e pela infâmia. Esta é a visão dum mercado livre e não regulado, tendo o tipo de arte que merece. E de qualquer modo, podes dizer que é tudo uma perda de tempo, mas ninguém se importa com a tua opinião, porque o teu nome não está escrito com letras enormes na ponte da cidade.*

(Banksy, 2010)

É sobre esta *arte intervencionista*, como nos alerta Thompson, que aqui evocamos; a própria e já razoavelmente abundante literatura produzida sobre arte urbana e especificamente em relação ao *graffiti*, mostra-se hesitante em fomentar conceptualmente a expressão; sequer conceitua ou é capaz de distinguir claramente as variantes desta intervenção artística. Assim sendo, expressões como *graffiti* e *pichação*<sup>8</sup>, parecem deslizar em busca de seu significado restrito no limiar da arte e do vandalismo.

Ainda que esta dualidade seja inerente em relação ao graffiti, a nós interessa-nos a perspectiva do movimento urbano, no intuito de intervenção social, enquanto movimento artístico. “Quatro tendências são destacadas nos discursos sobre arte/cidade: a cidade como conteúdo para a arte; a arte pública “na” cidade; a cidade como obra de arte; o ambiente urbano como influência exercida sobre a experiência sensível dos artistas e expressa em trabalhos artísticos.” (Pallamin, 2000: 47). Parece-nos que estas quatro tendências apresentadas por Pallamin, são indissociáveis, no entanto na nossa perspectiva esta última premissa será a que nos influenciará mais.

Pretendemos situar historicamente o *graffiti*, na vertente contemporânea, iremos focar mais à frente, no decorrer, os dados relativos ao Rio de Janeiro.

“O termo deriva do italiano *graffiare*, que significa algo como riscar. *Graffiti*, vocábulo entretanto banalizado, corresponde ao plural de *graffito* e designa “marca ou inscrição feita num muro/parede”. É a denominação dada às inscrições feitas em paredes desde o império romano (presentes nas catacumbas de Roma ou em Pompeia).” (Campos, 2010: 78-79), nessa óptica podemos situar o movimento artístico desde o início da humanidade, partindo primordialmente das inscrições nas paredes da pré-história, com ossos ou pedras, até à 2ª Guerra Mundial<sup>9</sup> quando os Nazis utilizam a

<sup>7</sup> “«Arte intervencionista», expressão criada pelo influente escritor e curador Nato Thompson, refere-se à obra de artistas que invadem o mundo quotidiano para criticar, satirizar, perturbar e agitar a ordem para gerar consciência social e mesmo defender a mudança social.” (Seno, 2010: 306 )

<sup>8</sup> Termo brasileiro, com características próprias cariocas, que optamos utilizar em vez de *tag* ou *tagar* utilizado em Portugal, para a descrição de assinaturas murais.

<sup>9</sup> (1939-1945)

escrita nas paredes como máquinas da sua propaganda (Ganz, 2004). No entanto é enquanto movimento de resistência que o graffiti se institucionaliza, dando voz pública a contestações sociais. Exemplo disso, o grupo alemão “The White Rose”, que reagia contra o regime de Hitler, escrevendo os seus slogans pela cidade em 1942, até à sua captura em 1943. Já na década de 60 e 70 em Paris, a quando as revoluções dos estudantes franceses, os protestantes escreviam nas paredes e afixavam cartazes como expressão das suas reivindicações, rapidamente se apropriaram da técnica de *pochoir*<sup>10</sup>, precursor do movimento desta técnica, hoje em dia.

Chamamos-lhe *graffiti* como *arte de rua*, adoptamos mais uma vez a expressão usada no Brasil, em vez de arte urbana ou *street art*, aliás acerca desta temática também existe discussão, “Stories of ‘art pranks’ - not quite graffiti, not quite gallery art – are often reported in the media, and this fuels the public interest. These interventions are often referred to in the media as ‘guerrilla art’ or ‘urban art’ and sometimes ‘street art’.” (Lewisohn, 2010: 9)

O *graffiti* que conhecemos hoje a nível formal, deriva das intervenções em 1970, nos subúrbios de Nova Iorque, quando os *grafiteiros*<sup>11</sup> Taki 183, Julio 204, Cat 161 e Cornbread começaram a pintar os seus nomes nas paredes e nas estações de metro na zona de Manhattan.

Esta intervenção reflectia as desilusões económicas no choque entre classes sociais, num contexto de crise proporcionando o cenário ideal para a propagação deste movimento artístico. Inicialmente os artistas usavam os seus próprios nomes ou os *nicknames*, mas rapidamente começaram a apropriar-se de pseudónimos artísticos. Os *pichos*<sup>12</sup> começaram a tornar-se cada vez maiores, à procura de mais visibilidade, até à apropriação das carruagens de comboio que ainda potenciaram mais esse reconhecimento. Desse modo, o intuito de comunicar sem restrições e apropriar-se do espaço, era cumprido, ignorando a problemática do público em relação a estas manifestações artísticas, como nos refere Pallamin:

“Este trabalho da obra exige a reconsideração da noção de público da arte. Este não existiria como previamente dado, por um grupo presumivelmente coeso, mas seria gerado com e pela obra e diferenciado segundo os mais diversos interesses. Inclui a possibilidade da falência da obra, diante de uma sua incapacidade em promover seu público. Em outras palavras, não há garantia de público para a arte urbana. Ela pode desabar pela indiferença.” (Pallamin, 2000: 48).

Mas rapidamente artistas como Seen, Lee, Dondi (RIP), Stayhigh 149, Zephyr, Blade e Iz the Wiz, tornaram-se heróis devido à quantidade e qualidade do seu trabalho (Ganz, 2004).

A actividade tornou-se viral, espalhando por todas as carruagens de comboios e procurando de modo epidémico qualquer parede alheia. Por volta de 1986, as autoridades Nova-Iorquinas tomaram medidas

<sup>10</sup> Termo francês, para a técnica de stencil.

<sup>11</sup> Adoptamos também aqui o termo utilizado no Brasil, em vez de *writers*, terminologia adoptada em Portugal, referentes aos praticantes de *graffiti*.

<sup>12</sup> *Tags*.

no sentido de proteger as propriedades privadas e as estações de comboio e metro da intervenção do *graffiti*.

Manifestações culturais fora da esfera de sucção das instituições oficiais, são sempre olhadas com suspeita, pois a ausência de enquadramento e controlo pode ser articulada com a suspeição de rupturas do discurso instituído, a “crise” pode instalar-se. Esta tensão dualista é a antítese da visão multicultural que hoje se vive nas grandes cidades. As actividades culturais oficiais deviam funcionar como elemento de integração, aglutinador, e não como circo romano, ou como sociedade do espectáculo à Guy Deborg. (Ferrão, 2001: 160)

A cultura do *graffiti* espalhou-se por todos os Estados Unidos da América e rapidamente se começou a ver carruagem grafitadas na Europa. Esta influência directa do *graffiti* americano e da cultura hip-hop na variante europeia faz com que nos foquemos nesse legado. Já na Ásia e na América do Sul o graffiti teve uma chegada mais tardia, no entanto tem hoje em dia características próprias que o tornam de elevado interesse, sobretudo na América do Sul.

Actualmente ao analisarmos o curioso facto de uma aparente ingénua visita a uma livraria em Lisboa, no Rio de Janeiro ou em qualquer outra cidade, verificamos a adição de uma nova e florescente categoria: *graffiti* e/ou *street art*, esta até há poucos anos inexistente ou, melhor, silenciosa.

A arte de rua, seguindo as deixas tanto da mais recente linhagem dos *graffiti* como da história mais esotérica do assalto do modernismo às assunções do *statu quo*, mexe com a normativa da experiência urbana para permitir um questionamento mais amplo do modo como as coisas são. Este é o espaço da dúvida e do exame em que opera a arte pública não encomendada. (McCormick, 2010: 16)

A profunda evolução deste movimento artístico nas últimas décadas, já deram início a novas terminologias como o movimento *pós-graffiti* “...many now refer to a *post-graffiti* movement, characterized by more innovative approaches to form and technique that go beyond traditional perceptions of the classic *graffiti* style.” (Ganz, 2004: 7). Isto inclui toda uma nova panóplia de meios e técnicas: stickers, posters, stencils, escultura e pintura, muito para além das latas de aerossol e da inicial distorção tipográfica.

Poderíamos situar-nos no período *pós-graffiti*, assim surgem nomes incontornáveis que nos trouxeram até aqui, Basqiat e o seu slogan «Same Old Shit» espalhado pelas ruas da cidade de Nova Iorque, Keith Haring e os seus painéis de giz branco nas estações do metro Nova-Iorquino, mais recentemente o artista londrino de cara desconhecida Banksy, que ironiza em stencils que já passaram da rua para as galerias e que valem milhões, ou Obey e a imagem da campanha política de Obama.

Actualmente verifica-se, segundo Chmielewska:

Wall writing occupies a curious position in urban space and in public discourse as a social problem, a political act and increasingly, as an aesthetic phenomenon. Ever more present in the contemporary visual and conceptual vocabulary, it is increasingly deployed by the worlds of high art, politics, commerce and academia. Appropriated as a photogenic empty sign – figuratively ‘torn off the wall’ – its potent

meanings abstracted from its material surface, wall writing has become a powerful rhetorical tool. (Chmielewska, 2008: 31)

Também o desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação e tem tido consequências importantes na *arte urbana não encomendada* (Seno 2010),

Ao longo dos anos, a tecnologia tem desempenhado um papel fulcral no rápido desenvolvimento da arte pública não autorizada. A acessível máquina fotográfica digital significa que agora qualquer peça pode ser documentada e partilhada, encorajando outros artistas a ir mais longe, a fazer mais e melhor. ...Nunca um movimento artístico passou por tantas iterações tão rapidamente. A Internet, combinada com a máquina digital, permitiu aos artistas ver trabalhos de todo o mundo dum dia para o outro. (Schiller, 2010: 10-11)

Desta apreciação do contexto geral da história do graffiti, acuramos o nosso ponto de vista para o desenvolvimento desta prática na cidade do Rio de Janeiro.

## 2. O Graffiti no Rio de Janeiro

*Graffiti in Brazil is unique for many reasons. It developed in relative isolation owing to political and economic factors, but rather than having a detrimental effect, isolation has led to a style and approach that is extremely original.*

(Lewisohn, 2010)

O Rio de Janeiro foi uma das últimas cidades brasileiras a receber a influência do *graffiti*, enquanto por exemplo em São Paulo já havia inúmeros artistas com reconhecida criatividade, são exemplo disso a dupla paulista, os Gémeos, com reconhecimento internacional e com trabalho desenvolvido no estrangeiro, considerados com um dos melhores dez *graffitis* a nível mundial, nomeadamente em Lisboa, numa lista elaborada pelo designer e crítico de arte urbana Tristan Manco, autor de vários artigos e livros na área. São Paulo também é palco dos grandes eventos internacionais de *graffiti*, como a Bienal de Graffiti Fine Art, que teve a 1ª edição em 2010, no Museu Brasileiro de Escultura.

Já no Rio, o que poderemos chamar dos primeiros *graffitis* a surgir em 1960, foram realizados por uma figura central na arte de rua carioca, um profeta urbano chamado Gentileza; um dos mais interessados investigadores é Leonardo Guelman, afirma que a maior obra que o profeta Gentileza realizou, foi em 1980 sobre o suporte representado pelas “55 pilastras do viaduto do Caju, no rio de Janeiro”, denunciando a ardilosa coligação dentre o “capeta-capital” (Guelman, 1997: 33), esse mesmo trabalho foi negligenciado ao longo dos anos e até mesmo removido e destruído, mas em 1999 iniciou-se o projecto de recuperação Rio em Gentileza, que concluiu o restauro em 2000. Gentileza apresenta no seu trabalho aquilo que o teólogo Leonardo Boff considera “uma mística trinitária como se raramente se encontraria na história do cristianismo”. As suas mensagens escritas e imagens disseminadas



apresentavam o slogan: «gentileza gera gentileza». A figura do profeta Gentileza é ainda hoje muito forte na cidade carioca, os seus murais foram por toda a cidade reconstruídos sendo possível ler as suas profecias no viaduto do Caju e noutros locais, o seu *gentil* slogan é repetido por merchandising alusivo à cidade.

Outra grande interferência na arte de rua do Rio de Janeiro dos finais dos anos 1980 foi o grupo dos Lerfa um e Celacanto Provoca Maremoto, que a partir daí despontaram grafiteiros oriundos dos subúrbios e comunidades.

Enquanto esses artistas começaram a conquistar os espaços da cidade, desde das periferias até os centros, expondo a sua arte nos muros, o sistema de comunicação, informação e publicidade, deu-se conta do potencial comunicativo que representavam; a título de exemplo, em 2006, a EBCT - Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos lançou uma série de selos comemorativos, intitulada: veiculando a arte urbana, valorizando a importância estética e comunicativa dessa expressão cultural. Também uma poderosa empresa de telefonia como a Telemar-RJ utilizou a imagem e o desempenho do rapper “MV Bill”<sup>37</sup>, para representar uma campanha de preservação de aparelhos de telefones públicos. Ou a famosa rede carioca de fast-food “BOB’S”, que, aparentemente, através do serviço de grafiteiros, criou um graffiti com o seu logotipo oficial.

Por outro lado os artistas de rua vindos da periferia desenvolveram uma poética específica tematizando os seus muros com denúncias de carácter político-social.

Foram surgindo também eventos institucionalizados no sentido do reconhecimento público e oficial da prática do graffiti. A Escola de Artes Visuais do Parque Lage, serviu de palco ao debate em torno do conceito “o novo artista plástico”, com o professor Rafael Cardoso Denis, que elaborou o projecto de uma exposição reunindo cerca de 30 artistas urbanos, denominada de “Extra-Muros”, no Espaço Cultural do Paço Imperial. Já Daniela Labra que apresentou o projecto de curadoria da exposição intitulada “Fabulosas Desordens” como uma mostra internacional, que se realizou-se no Espaço Cultural da Caixa Econômica Federal, no centro do Rio, congregando o trabalho de 18 grafiteiros brasileiros e estrangeiros. Mais recentemente, a Academia Brasileira de Letras promoveu a abertura do “Seminário Brasil, Brasis” patrocinado pelo Bradesco, apresentando para debate o tema “*Grafitismo: A Arte das Ruas*”, criando um neologismo polémico. Internacionalmente podemos relembrar as primeiras grandes exposições por volta de 1980, como a exposição Events, no New Museum de Nova Iorque, ou a Graffiti Art – Artistes Américains et Français no Musée National des Monuments Français. E ainda recentemente, a grande exposição no Tate em 2008, intitulada, Street Art, e neste ano de 2011 no Moca, a exposição denominada de Art in the Streets, apresentada como a maior mostra de arte urbana realizada até então nos Estados Unidos da América.

A realidade é que parece que estas tentativas legitimadoras da prática do graffiti vão trazendo credibilidade aos artistas urbanos, mas têm pouca influência, ou pelo menos no sentido conceptual,

diz-nos o *grafiteiro* Ment: “Graffiti é a arte da rua, é uma arte que não discrimina. Através do graffiti podemos levar arte a quem nunca teve ou teria acesso, por exemplo as favelas, ou o povo mais pobre e desinformado. O *graffiti* está na rua, é para todos.” (Ment, em entrevista)<sup>13</sup>. Esta continua a ser a premissa do *graffiti*: a rua. Aqui nesta derivação da exclusão social, muito vivenciada na cidade do Rio de Janeiro, Soulet alerta-nos ainda:

Derivada das zonas suburbanas, dualização da sociedade, drama do fim dos subsídios, vagabundagem das pessoas sem domicílio fixo, dificuldades e marginalização dos jovens, nova pobreza e precarização generalizada, isolamento social de certas categorias de população fragilizadas... a exclusão tornou-se, ou melhor, voltou a ser um problema de tão gritante actualidade, ao ponto de constituir a questão social deste fim de século. (Soulet, 2000: 9)

Tão grande questão influência directamente a prática do *graffiti* no Rio de Janeiro.

A dificuldade de anunciar a prática do graffiti entre balizas que o definam enquanto arte é uma tarefa controversa, sublinhamos a tentativa da Academia Brasileira de Letras de tornar oficial a posição e a sua terminologia própria, acerca do fenómeno, criando uma nova palavra sobre a prática do *graffiti*: o «*grafitismo*». O evento que deu lugar a esta discussão, tem especial interesse tendo ocorrido aquando da nossa estadia na cidade do Rio de Janeiro e tendo por interlocutores os grafiteiros que fizeram parte da nossa pesquisa de terreno (Anexo A).

Na realidade, a posição oficial do governo brasileiro também tem vindo a alterar-se, devemos assinalar a recente, já posterior à data deste seminário, alteração na lei brasileira em relação à prática do *graffiti* e da *pichação*, referente à Lei nº 12.408, de 25 de Maio de 2011, sancionada pela presidente Dilma Rousseff (Anexo B).

Acerca das actividades do Ministério da Cultura brasileiro:

“Depois do governo Itamar, que foi o responsável pela formulação e implementação da Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet, foi possível que o Ministério da Cultura conhecesse um período longo de estabilidade institucional com a presença do ministro Weffort, no governo Fernando Henrique Cardoso, quando essas leis se consolidaram. Após, veio o governo Lula com o ministro Gilberto Gil, quando se defendeu que as políticas culturais deveriam se constituir em políticas de Estado. Desenvolveram-se então iniciativas no campo das políticas da diversidade e da economia da cultura, no estímulo ao associativismo cultural, na institucionalização de política nacional de museus, na construção do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e no aumento de recursos para a área, entre inúmeras outras. A substituição de Gilberto Gil por Juca Ferreira no comando do Ministério da Cultura não significou importante descontinuidade, pois as linhas de atuação permaneceram em geral similares.” (AAVV, 2010: 139)

A prática do graffiti do Rio de Janeiro revela-se então, ferramenta acerca das problemáticas sociais, com características próprias de uma cidade que a recebeu tardiamente, mas que hoje a acolhe e lhe proporciona evolução.

---

<sup>13</sup> 29.04.2011

## CAPÍTULO IV: Acerca do Terreno Etnográfico

### 1. Análise Empírica

O trabalho de campo desenvolveu-se nos meses de Março, Abril e Maio do ano 2011, na cidade do Rio de Janeiro. Os estudos de caso situavam-se mais precisamente: na favela de Mangueiras, no complexo de Vila Aliança, no complexo do Alemão, na favela de Cantagalo, Pavão e Pavãozinho.

O estilo da investigação realizada assenta numa óptica de observação que envolve o estabelecimento de relações entre o investigador e os investigados. Optámos por uma observação participante, com a descrição de Burges “Muitos sociólogos utilizam a observação participante, entrevistas em profundidade ou não estruturadas e análise documental, no decurso das suas pesquisas, de molde a esclarecer o significado de dadas situações sociais” (Burgess, 1997: 3).

A opção da escolha da cidade do Rio de Janeiro, como campo de estudo, prendeu-se também como uma estratégia da pesquisa de terreno. Deste modo, pretendemos fazer a investigação de modo mais objectivo, sendo nós: um estranho, um indivíduo exterior ao contexto social, que segundo Simmel (1950), estas condições permitem ao investigador avaliar com menos preconceitos, estando livre de obrigações face àqueles que estão a ser estudados. Ainda que a controvérsia entre investigadores exteriores e aqueles que estudam a sua própria sociedade não seja tão linear, parece unânime que a posição adoptada neste trabalho de investigação partiu de pressupostos onde é essencial o investigador tornar estranho, aquilo que lhe é familiar de modo a poder retirar ilações menos premiáveis a vínculos emocionais.

No entanto, Nadel (1951) alerta-nos que a objectividade total não é possível, visto que mesmo o investigador estranho ao contexto de estudo, acaba por se ambientar e familiarizar com o meio envolvente. Este foi um ponto sensível do nosso trabalho de investigação, pois no decorrer das tarefas e na própria interacção com os investigados, a fronteira entre a investigação e deslumbre próprio da descoberta daquilo que é novo, é ténue e algo angustiante, pois poderá tornar-se esbatido o fio condutor da objectividade e perder-se assim material crucial de investigação.

É o decorrer real do trabalho de campo que vai colocando as várias opções a tomar: períodos de tempo, locais, pessoas a investigar. Originando obrigatoriamente a uma amostragem da temática que se propõe abordar, muitas vezes estas opções são circunstanciais, limitadas por condicionantes de tempo e de dinheiro. No nosso caso específico, também estas foram directrizes importantes, ainda que nos tenham possibilitado um tempo de absoluta dedicação aos objectos de estudo: *Favela Painting*; *Rede Nami*; *Centro Cultural a História Que Eu Conto*; *Museu de Favela*; *Instituto Raízes Em Movimento*; *Invasão Cultural*; *Airá, Afa e Rena*; *Zagri e Una*; o processo de investigação foi claramente balizado a nível temporal pela questão económica. Identificamos o nosso processo de amostragem como um método não probabilístico de amostragem, na variante de amostragens

intencional e casuística (Burgess, 1997: 59), onde seleccionamos os informantes através de critérios pré-estabelecidos, que se prendiam com a sua experiência prévia, relevante para o nosso objecto de estudo e para o nosso enquadramento teórico.

A observação participante, foi uma opção clara na tentativa da recolha de elementos subjectivos da vida social,

Na investigação que envolve o uso de observação participante é o investigador que é o principal instrumento da investigação social. Nesta base a observação participante facilita a colheita de dados sobre a interacção social: na situação em que ocorrem e não em situações artificiais (como na investigação experimental) nem em situações artificialmente construídas que são criadas pelo investigador (como nas pesquisas através de inquérito). (Burgess, 1997: 86)

Tendo consciência dos riscos que esta tomada de posição nos traz, relativamente à subjectividade, à modificação ou influência do contexto de investigação. Ainda outro ponto que nos parece relevante prende-se com a idade do investigador, que neste caso se situava muito próxima dos investigados, o que possibilitou uma integração mais fácil e directa aos grupos sociais de estudo que são predominantemente jovens, acreditamos que este factor fez com que mais facilmente nós, enquanto observadores-participantes tenhamos ganho a confiança dos investigados, e o sentimento de pertença do grupo, o que tinha como objectivo a maior verosimilitude dos dados recolhidos.

Uma importante dimensão desta dinâmica de grupo é a partilha do mesmo código verbal, neste sentido, ultrapassamos uma grande barreira ao partilharmos a mesma língua materna, o português, no entanto, há grandes diferenças de construção gramatical e de vocabulário. A nossa área temática tem como característica universal, a apropriação dos termos em inglês, como: *writers*, *tags*, *bombing*, etc. Em Portugal acontece assim, no entanto no Rio de Janeiro, tem terminologia própria, o termo *writers*, é substituído por *grafiteiros*, *tags*, por *pichação*. Por isso optamos neste trabalho de investigação, usar os termos com os quais tivemos adoptamos na pesquisa de terreno.

Nas entrevistas optámos pelo modelo de entrevista semiestruturada, segundo Burgess “...um estilo de entrevista informal, não estruturada ou semiestruturada, o qual utiliza uma série de temas e tópicos em torno dos quais se constituem as questões no decurso da conversa.” (Burgess, 1997: 112), deste modo pretendemos ultrapassar os limites rígidos das sessões de pergunta-resposta, estimulando o diálogo e assim obtendo informação pormenorizada, dando acesso a informações adicionais, como os dados biográficos da pessoa, situações que ocorreram anteriormente, ou assuntos *tabu*. “Pode dizer-se que a pesquisa de terreno é, em boa medida, a arte de obter respostas sem fazer perguntas. As respostas obtêm-se no fluxo da conversa informal e da observação directa, participante e continuada.” (Firmino da Costa, 1987: 138). A este tipo de entrevista, corresponde novamente, um conflito intrínseco de objectividade e ao limite, da ética do investigador, visto que deste modo o investigador é tomado, como um confidente, alguém que mostra interesse e mesmo um amigo. A nossa experiência pessoal, somos levados a corroborar esta condicionante, foi normal recebermos da parte dos entrevistados o

reconhecimento por simplesmente queremos ouvir a sua opinião, saber o que fazem e porque é que o fazem. O interesse era recebido automaticamente como aprovação.

“A pesquisa de terreno envolve simultaneamente a colheita e a análise de dados. Ao colher dados o investigador de terreno produz uma série de notas, retira anotações de jornais e diários, faz transcrições de entrevistas e fotografias.” (Burgess, 1997: 181), foi com este pressuposto que efectuámos a nossa pesquisa de terreno, a qual pretendemos que seja neste trabalho científico, a combinação de experiência pessoal com teorias e dados.

A metodologia do trabalho de campo foi um processo evolutivo que esteve condicionado e estimulado pela resposta dos investigados,

...a investigação social não é uma questão de procedimentos simples e claros, mas um processo social, onde por consequência a interacção entre o investigador e o investigado influencia directamente o curso que o programa de investigação toma. ...Deste modo, o projecto e a metodologia da investigação estão a ser continuamente definidos e redefinidos pelo investigador e, nalguns casos, pelos próprios investigados. Nestes termos, os investigadores têm de ajustar constantemente as actividades nas quais estão envolvidos. (Burgess, 1997: 33)

Dentro da metodologia adoptada, tivemos ainda que levar em consideração, o grande condicionante do acesso, no sentido de obter permissão para realizar uma dada investigação num contexto social ou numa instituição (Burgess, 1997). Como já referimos a nossa pesquisa decorreu em contextos sociais de comunidades desfavorecidas, denominadas de favelas, complexos habitacionais que nos chegam através dos meios de comunicação social como meios de perigo e violência, onde prolifera o crime e a insegurança. Ainda que estes indicativos tenham a sua origem nalguma verdade, na realidade não é totalmente isso que se sente. A receptividade dos informantes e dos investigados foi quase sempre de grande amistosa e simpatia. Admitimos que a sorte nos bafejou em certa medida, poupando-nos a situações mais perigosas, como tiroteios e assaltos, frequentes nestas comunidades.

Muitas vezes nos vimos reflectidos em Alba Zaluar, “ Sendo estranha, mulher e de classe superior, era natural que despertasse curiosidade neste cenário” (Zaluar, 2010: 10). Sendo o nosso investigador: uma mulher, estrangeira, ainda que falasse a mesma língua, tinha um sotaque diferente, tornava essa estranheza ainda mais presente, europeia de cabelo e pele clara. No entanto, mais uma vez os ecos de Alba Zaluar, “E sendo novata, ainda não havia aprendido que estra ali dentro, e não nas ruas ou nos ônibus da Zona Sul do Rio de Janeiro, era até certo ponto uma garantia de minha integridade física. Pois se eu estava ali era porque conhecia gente do local. Tinha imunidades sociais e morais.” (Zaluar, 2010: 11). Desse modo os informantes que nos proporcionaram o acesso a estas comunidades, foram de uma importância crucial, eram eles a porta de entrada numa sociedade de hierarquias violentas. Foi difícil prever a disponibilidade desse acesso na metodologia, mas rapidamente aprendemos que a perseverança e a honestidade nos possibilitariam, primeiro, o acesso aos informantes e depois, o consequente acesso às comunidades. Foi-nos concedido a autorização para identificar os informantes e

as comunidades, bem como os direitos de imagem, acreditamos que esta opção se revela determinante, visto os nossos informantes serem figuras-chave dos projectos que apresentamos, estes assumem um papel protagonista e proporcionam contextualização.

Outra grande questão que foge ao processo metodológico, mas que pode surgir e com que nos deparámos e para a qual fomos alertados numa aula de Antropologia Urbana, com o Professor e Antropólogo Gilberto Velho, é a das expectativas, isto é, o informante ao proporcionar-nos o acesso ao local e a informações, ainda que tenhamos *a priori* esclarecido ao que vínhamos e a nossa intenção de estudo, ele próprio cria enredos paralelos de desejos e fantasias. No nosso caso específico isso era explícito e literal em expressões que revelavam esperança de ver o seu trabalho artístico reconhecido e ainda mais na Europa, através da nossa figura, enquanto investigadores estrangeiros.

Partindo destes pressuposto apresentamos de seguida os estudos de caso.

## 2. Estudos de Caso:

### 2.1. *Favela Painting*

O projecto Favela Painting, constitui a primeira abordagem aos objectos de estudo no terreno, devido à sua repercussão nos meios de comunicação, foi estabelecido um contacto prévio, ainda em Portugal e aceite a investigação por parte dos intervenientes à pesquisa. Embora os artistas não sejam brasileiros, neste contacto, afirmaram o acesso a informantes locais.

Haas & Hahn é o nome pelo qual são conhecidos artisticamente o duo Jeroen Koolhaas e Urhahn Dre. Começaram a trabalhar juntos em 2005, quando foram filmar um documentário de *hip hop* nas favelas do Rio e de São Paulo para o canal de televisão de música, MTV. Por consequência desta visita, esta dupla iniciou um projecto que se propunha trazer obras de arte para lugares não institucionalizados, começando com a pintura de murais nas favelas do Brasil, juntamente com a juventude local.



Figura 2 – Estado actual do primeiro mural no Complexo do Alemão

Ao nível de formação Jeroen Koolhaas estudou design gráfico na Academia de Design em Eindhoven e trabalhou como freelance designer de audiovisual e foi ilustrador para a revista New Yorker; Dre Urhahn tem trabalhado como jornalista, redactor e director de arte e criou empresas de gestão e de eventos para a produção de televisão.

Em 2006, a dupla de artistas holandeses Haas & Hahn começou a desenvolver o projecto de criar intervenções artísticas apelidadas de *community-driven*, no Brasil, onde propunham exactamente haver uma grande inter-ligação com as comunidades locais. Da primeira etapa resultaram dois murais que foram pintados na Vila Cruzeiro, uma das favelas mais populares do Rio de Janeiro, devido ao seu índice de criminalidade, a pintura teve a colaboração com a juventude local. As obras receberam interesse mediático internacional.

A primeira pintura, terminou em 2007, foi um mural retratando um menino com uma pipa (figura 2), actividade muito popular entre as crianças das favelas do Rio de Janeiro. A pintura demorou três meses e foi executada, em conjunto com a juventude local, através do programa Soldados Nunca Mais da fundação IBISS.



Figura 3 e 4 – Estado actual do segundo mural no Complexo do Alemão

A segunda obra (figura 3, 4 e 5) foi terminada em 2008. Está situada numa grande estrutura de uma das escadarias da favela, que tem como função também proteger das derrocadas durante a estação das chuvas. Também aqui houve a execução por parte dos jovens locais. O design japonês tradicional foi feito pelo tatuador Rob Admiraal. O trabalho durou oito meses, a obra tem a extensão de 2000m<sup>2</sup>. A inauguração da obra foi mediatizada nos meios de comunicação, foi apresentada por Rubem Cesar de Vivario e Nanko van Buuren do IBISS. Fernanda Abreu, uma famosa cantora brasileira, cantou no evento de abertura. Milhares de pessoas apareceram, da favela e também do centro da cidade.



Figura 5 – Estado actual do segundo mural no Complexo do Alemão

Os autores do projecto Favela Painting evidenciam que o projecto já atraiu intenso interesse dos media no Brasil e no estrangeiro. A pintura mais recente, *Rio Cruzeiro* teve a cobertura por parte de agências de notícias internacionais, incluindo CNN, Fox News e Al Jazeera. Alegam que o seu objectivo inicial era pintar uma favela, um morro inteiro.



Figura 6 – Terceiro mural, *Rio Cruzeiro* na favela de Santa Marta

Depois do sucesso dos dois murais, dizem sentirem-se preparados para esta etapa. Esta terceira fase do projecto Favela Painting propõe que “os próprios habitantes da favela pintem as suas casas de acordo com um padrão pré-estabelecido, de modo a transformar a comunidade em uma obra de arte de escala épica e vai produzir uma explosão de cor, alegria que se irradia para o mundo”.<sup>14</sup>

No entanto, a receptividade que tivemos a um contacto à distância, não foi a mesma quando nos encontrámos *in situ*, fomos recebidos com muito pouco à vontade. Os contactos fizeram-se por correio electrónico e a determinada altura deixaram de ter resposta. No chat de conversação online, numa rede social, conseguimos obter um contacto local que nos possibilitasse a visita ao local e uma entrevista pessoal. O contacto foi concedido e assim agendámos um encontro. Mais tarde no mesmo dia fomos interpelados via telefone, no valor monetário que essa visita acarretava, solicitaram-nos 100 Reais, o que não estava previsto, nem nunca tinha sido mencionado, surpreendidos interrogámos os artistas

<sup>14</sup> Esta é a informação que se pode ler no site oficial do projecto: [www.favelapainting.com](http://www.favelapainting.com), acessido a 25.03.2011



numa conversação online sobre o motivo desta cobrança, numa atitude pouco amistosa, justificaram pelo facto de ser o valor de nos garantirem a segurança para sairmos da visita a salvo. Desmarcámos a visita com o contacto fornecido e não entrámos mais em contacto com a dupla Haas & Hahn.

Este é um trabalho muito discutido no meio de grafiteiros cariocas, por ser bastante controverso, nos princípios que se anuncia e nas consequências práticas. No entanto ainda nos foi possibilitado fazer a visita através do Ângelo Campos, que tinha trabalhado directamente com o Jeroen Koolhaas e o Dre Urhahn, que viemos a conhecer mais tarde no decorrer dos contactos com os informantes. Ângelo mostrou-nos os murais e também o seu trabalho pessoal como grafiteiro dentro da comunidade do complexo do Alemão, revelou desencanto acerca deste projecto. Em conversa com o grafiteiro Ment: “É um trabalho demagogo, porque tinham boas intenções, mas na prática não ajudaram em nada a vida da favela. Pagaram muito pouco ao pessoal para pintar os murais. E agora vivem da publicidade que conseguiram.”<sup>15</sup>

## 2.2. Rede Nami

A Rede Nami é um projecto recente, mas já com reconhecimento local e internacionalmente, que tem o graffiti como linguagem principal na luta do direitos humanos. No seu cerne, tem a figura-chave da grafiteira carioca Panmela Castro, mais conhecida como Anarkia, é uma artista urbana originária da pichação carioca. Possui um trabalho político social que é a grande inspiração para seu trabalho artístico, que mantém como tema principal as relações de género e a defesa dos direitos humanos.

De forma autobiográfica, Anarkia pensa em provocar e polemizar através do processo artístico de convivência com a rua as verdades instituídas por nossa sociedade, em especial em relação ao corpo feminino, à sexualidade, à subjectividade, analisando as relações de poder, colocando a arte como o próprio estilo de vida. Anarkia recebeu este ano o prémio Vital Voices Global Leadership Award for Human Rights: “Panmela Castro is the recipient of the 2010 Vital Voices Global Leadership Award for Human Rights. The Vital Voices Global Leadership Awards honor and celebrate women leaders who are working to strengthen democracy, increase economic opportunity and protect human rights around the world.”<sup>16</sup> Sobre o prémio Anarkia comenta: “Eu ganhei esse prémio de direitos humanos em Março do ano passado (2010), porque eu já fazia esse trabalho de usar o graffiti para promover os direitos das mulheres, já tinham várias mulheres que já tinham trabalhado comigo e tal e o ano passado é que a gente decidiu de virar uma organização, que antes a gente trabalhava em conjunto com outras organizações e agora a gente vai virar uma organização: A Rede Nami. Já viramos né?, agora estamos só formalizando. ... Eh, eu cheguei agora dos Estados Unidos, eu passei por Washinton por conta da

---

<sup>15</sup> 29.04.2011

<sup>16</sup> Descrição online no site da Vital Voices, disponível em: [www.vitalvoices.org](http://www.vitalvoices.org)

premiação, eu fui lá para representar a Rede Nami, e subir no palco e dar “Ciao” para os outros, beijar a Hillary Clinton, fazer uma agenda lá política deles.”<sup>17</sup> (em conversa com Anarkia)

A nossa primeira entrevista deu-se na Casa da Cultura Elbe de Holanda, na Iha do Governador, onde Anarkia lecciona oficinas de graffiti. Recebeu-nos numa aula e falou de si e da Rede Nami.

A Nami, Rede Feminista de Arte Urbana, é formada por mulheres que possuem como ponto de partida a cena urbana. Apresenta-se como uma plataforma de intercâmbio de ideias e experiências feministas que se reúne para promover os direitos das mulheres através de acções intelectuais e artísticas que envolvam a sociedade. As artistas urbanas que constituem esta rede, dizem-se dispostas a contribuir na denúncia contra os inúmeros casos de violência doméstica; o estupro e prostituição infantil; os salários inferiores aos dos homens; a tripla jornada de trabalho; a total responsabilidade pela casa e os filhos; a baixa qualidade e um sistema de saúde pouco acessível; a dificuldade de inserção nos espaços públicos de poder e em profissões tidas como actividades masculinas, etc. “A partir de 2006 surgiu essa lei, da Maria da Penha, que vem defender as mulheres. Então sempre que a gente trabalha dentro das comunidades a gente procura informar as meninas, não só dessa lei, nas dos todos os direitos que nós temos. Onde pode procurar ajuda, como procurar, que não deve ficar calada, reprimida. A gente faz meio que trabalho de formiguinha, uma passando para outra. Neste momento estamos a formalizar a ONG da Rede Nami. Mas para mim particularmente, o meu objectivo maior é ter trabalho social, como as empresas elas têm que ter essa parte social, eu também acho que enquanto cidadã também preciso prestar essa parte social para o meu país.”<sup>18</sup> (em conversa com a grafiteira Kaka, da Rede Nami)



Figura 7, 8 e 9 – Observação participante na oficina de graffiti da Rede Nami

<sup>17</sup> 03.05.2011

<sup>18</sup> 03.05.2011

Ao início era uma comunidade restrita a mulheres artistas urbanas, mas neste momento para além das 23 mulheres oficialmente integradas no projecto, existem mais de 100 “Namigos”, termo que utilizam para designar apoiantes e voluntários nas causas que defendem. “É, a Rede Nami é só direccionada à mulher, ela foi pensada para dar visibilidade ao trabalho das mulheres, discutir nossas questões, a gente acaba atingindo também os homens, né? Porque a ideia é que colocando a mulher ciente dos seus direitos, ponderando, elas vão estar mudando a forma como elas agem e isso influencia nos homens. Essas oficinas que a gente está fazendo agora tem a particularidade que ela é aberta para os homens também, a Secretaria dos Direitos Humanos pediu, mas é justamente para dialogar, criar um diálogo sobre a mulher entre os dois grupos.” (em conversa com Anarkia)<sup>19</sup>



Figura 10 – Mural da Rede Nami no CIEP na favela de Manguinhos

Foi uma dessas oficinas que tivemos oportunidade de assistir e participar. Visitámos a favela de Manguinhos, no CIEP – Centro Comunitário de Defesa e Cidadania. “O processo não passa por anunciar uma conferência sobre a violência doméstica. 1º, porque existe o estigma. 2º, porque o pessoal da comunidade não percebe as leis. Depois porque é chato. Então, se você for apresentar o graffiti, se disser que tem uma oficina, todo o mundo vem, e então aí nós propomos a temática e depois pintamos sobre isso.” (em conversa com Anarkia)<sup>20</sup> Sendo assim estas oficinas têm o propósito de aproximar dois grupos de inserção social: os jovens do projecto Protejo e as mulheres do projecto Mulheres da Paz. O Protejo é um programa de formação a jovens de risco, em diversas áreas. E o projecto das Mulheres da Paz também pretende formar mulheres adultas, com o objectivo de lhes proporcionar mais conhecimento acerca dos seus direitos e oportunidades profissionais.

Esta comunidade especificamente é de grande problemática social. “Você sabe como se chama esta rua? É, esta rua onde estamos, é chamada de «Faixa de Gaza», aqui tudo é problema e conflito. Ali do outro lado da estrada, fica a «crakolandia».” (em conversa no local, com a grafiteira Tábata, da Rede Nami)<sup>21</sup>

<sup>19</sup> 03.05.2011

<sup>20</sup> 07.05.2011

<sup>21</sup> 07.05.2011

A oficina de graffiti, tinha umas dinâmicas de interação que antecediam a pintura. A dinâmica apresentada nesta oficina, foi proposto a todos, fazer um círculo em pé e à vez, dizer o nosso nome e completar a frase: “eu gosto de...”, simulando o gesto dessa actividade. Foi frequente, os gestos eleitos entre os jovens, que se situavam entre os 14 e os 24 anos, serem gestos de violência, de agressões, de simular o uso de armas, ou o uso de drogas, representando a realidade da juventude daquela comunidade.

No início da pintura do mural o reflexo imediato dos jovens foi começar a pichação do muro, mas recriminados contra essa acção, as mensagens multiplicavam-se em relatos de esperança e paz. “Existe muita mensagem de paz, todos os painéis têm mensagem de paz, de amor. Então você vê que as pessoas estão carentes. ...E no final, elas agradecem, falam que foi uma experiência única na vida delas. O pessoal do Protejo, como é um pessoal mais novo, eles já estão acostumados com essa coisa do graffiti, então tem uma receptividade mais comum. Agora as coroas da Mulheres da Paz, nunca na vida delas, elas iam imaginar que um dia elas iam pegar a lata de spray para fazer um desenho, né? Então é uma novidade bem legal.” (em conversa com Anarkia)<sup>22</sup>

### 2.3. *Centro Cultural A História Que Eu Conto*

O nosso encontro foi feito na estação de comboios Senador Camará<sup>23</sup>, foram nos buscar de carro e levaram-nos até ao Centro Cultural A História Que Eu Conto. Numa antiga escola abandonada devidos aos constantes confrontos entre a polícia e os traficantes de Vila Aliança e Senador Camará, é aí que reside o Centro Cultural A História que Eu Conto, fundado em 2008. Samuca, Jeferson Cora e Binho, são conhecidos pelos Três Loucos que concretizaram aquilo que auto-denominaram de sonho impossível, criar um espaço agregador de sonhos e fomentador de realidades ao mesmo tempo. “Quase ninguém acreditava que fosse dar certo um centro cultural aqui em Nova Aliança. Nunca tivemos uma experiência como essa na comunidade. A gente era chamado de louco.”<sup>24</sup> (Jeferson Cora no documentário União do Brasil)

A fundação do Centro Cultural A História Que Eu Conto, nasceu depois de dois anos e meio de planeamento, com fortes características de comportamento empreendedor, tendo como foco a criação de renda a partir da Economia Solidária, a marca “Visão Coletiva” está focada na qualidade de gestão, aprimoramento, qualificação e actualização dos conhecimentos, resultando no valor agregado ao produto, que é o de contribuir para o aumento de rendimentos das famílias da região.

---

<sup>22</sup> 03.05.2011

<sup>23</sup> Bairro carenciado da zona oeste do Rio de Janeiro.

<sup>24</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/user/UniaodocBrasil#p/u/4/Hty4sAblu70>



Figura 11 – Binho, Samuca e Jeferson



Figura 12 – Fachada do C. C. A História Que Eu Conto

Foi o Samuca que nos foi buscar à estação de comboio e acompanhou-nos a maior parte do tempo. Samuca é ex-presidiário e ex-assaltante, hoje é músico e dedica-se ao skate e é ele também uma das figuras centrais deste projecto. “Esta história começou um pouco diferente de outras histórias. Para você entender, aconteceram coisas na minha vida... com 16, 17 anos eu me volvei para o crime depois que eu perdi minha mãe. Fui assaltante, depois sequestrador, cheguei a um determinado momento em que me tornei num dos criminosos mais procurados pela polícia do Rio de Janeiro inteira.”<sup>25</sup> (em conversa com Samuca). Esteve preso 7 anos até conseguir o regime semi-aberto em 1997. Além de músico, Samuca assumiu a responsabilidade de tentar resgatar cidadãos da vida no crime.

No início o maior desafio foi encontrar um local, um espaço físico para abrigar acções concretas. Foi quando em 2007, após uma operação policial a Escola Municipal Austregésilo de Athayde fechou as portas, transferindo-se para outro prédio, deixando uma estrutura de três módulos e um terreno amplo, aqui viria a instalar-se o Centro Cultural. O espaço foi ocupado, a 23 de Junho de 2008, ainda sem a permissão oficial, a ocupação deu-se de uma forma ordenada, seguindo o que rege o Estatuto da Cidade, dando funcionalidade a um espaço público que não contribuía com o desenvolvimento da comunidade. Os órgãos públicos, sobretudo, as secretarias municipais que já tinham sido contactadas, foram devidamente informados daquela acção. E desde então iniciou-se uma articulação consistente que foi agregando colaboradores de diversos segmentos sociais para ajudar na aquisição da Cessão de Uso do espaço. “Então nós fizemos um abaixo-assinado na comunidade, e em 3 dias a gente conseguiu aproximadamente 840 assinaturas dos moradores dizendo que eram favoráveis à construção de um centro cultural. A gente ocupou esse espaço em 2008 e aí começou uma batalha, para ter a aceitação de uso, da prefeitura. Quando a gente chegou aqui o Jefferson chegou com resto de tinta de “jet” das pinturas que ele fazia, material didáctico que recolheu nas escolas que quiseram parceria. Esse material a gente conseguiu. Aqui era uma biblioteca, essa biblioteca foi criada na casa do irmão dele

<sup>25</sup> 16.05.2011

que é o Binho.”<sup>26</sup> (em entrevista com Samuca) Entre crianças, adolescentes, jovens e adultos participaram das actividades no Centro Cultural A História Que Eu Conto e também na doação de mão-de-obra voluntária, têm possibilitado organizar: as oficinas de Graffiti, Teatro e Reforço Escolar, além da Biblioteca Comunitária Quilombo dos Poetas e da Exposição sobre o Negro na Cultura Popular Brasileira.



Figura 13 – Sala da oficina de *graffiti* no Centro Cultural A História Que Eu Conto

Uma iniciativa que visa dar visibilidade dentro e fora do Complexo de Vila Aliança e Senador Camará foi a Rede Comunitária, fomentada por Luiz Fernando Sarmiento e Gilberto Fugimoto, do SESC RIO. Entre os benefícios, foi a possibilidade de oferecer aulas de Educador Social com Michel Robim e conhecer inúmeras pessoas e instituições, entre as quais o UNICEF, participando actualmente da Plataforma dos Centros Urbanos.

Uma parceria proveniente destes parceiros foi a do Cunca Bocaiúva, onde possibilitou a participação no projecto Acesso à Justiça e a Cultura de Direitos, do Núcleo de Direitos Humanos da Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional (FASE), com apoio da União Europeia. Outras parcerias a ressaltar são: Associação Pró Melhoramento de Vila Aliança, da Associação Comercial e Empresarial de Bangu, Instituto Terrazul, Centro Internacional de Estudos e Pesquisas sobre a Infância (CIESPI), Colégio e Curso Asa, Colégio Oliveira Galeno, ambos acreditam nas propostas do Centro Cultural A História Que Eu Conto desde o começo.

<sup>26</sup> 16.05.2011



Figura 14 – Encontros de formação



Figura 15 – Graffiti do Binho, do Jefferson e do Samuca

Através de editais públicos, o Centro Cultural A História Que Eu Conto pôde captar os seus primeiros recursos. Patrocínios da Casa da Moeda do Brasil, através do programa Atitude Cidadã para o Graffiti e Teatro (2008/2009); Recursos da FASE SAAP para realização do I Seminário de Desenvolvimento Local do Complexo de Vila Aliança e Senador Camará (2009); Cine Mais Cultura para o "Cine Visão Coletiva" (2009) e da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro junto ao Ministério da Cultura contemplando como Ponto de Cultura "A História Que Eu Conto Com Arte". Em 2010, novamente pela Casa da Moeda do Brasil os projectos "Nossa História Tá na Moda" e "Visão Coletiva" possibilitaram a realização das oficinas de Corte e Costura; Moda; Modelagem; Estamparia e a Produção Audiovisual.

Binho, membro fundador, licenciado em Ciências Sociais: “Sendo a Vila Aliança o 1º conjunto habitacional da América Latina, ela foi proveniente da remoção na década de 60. Então a gente percebeu que essas pessoas, forma arrancadas dos locais onde elas tinham plantado suas raízes, foram trazidos para cá, ficando distantes de tudo. E no decorrer dessa história faltou do poder público, um investimento numa infra-estrutura que compreendesse que valorizasse o conhecimento dessas pessoas. Por isso muitos talentos se perderam, muitos conhecimentos ficaram no caminho. A cultura hoje, na verdade a gente valoriza as actividades artísticas, porque no nosso entendimento, é apenas a «isca», à gente joga a nossa rede, pega nesses talentos e fomenta a busca pelos seus sonhos.”<sup>27</sup> (Binho, em entrevista à Rio TV Camara Espaço Comunitário, 2009)

#### 2.4. Museu de Favela

Visitámos o *Museu de Favela*, na favela do Pavãozinho, combinámos encontro com Acme e sob a sua indicação, fomos de moto-taxi (meio ilegal de transporte muito comum nas favelas cariocas), até a um

<sup>27</sup> Disponível em: <http://www.videolog.tv/ahistoriaqueeuconto>

largo na labiríntica íngreme estrutura do morro. Carlos Esquivel ou Acme como é conhecido, é o Presidente da Primeira Directoria do Museu de Favela, desde 2008. “O *graffiti* é a minha biografia. O *graffiti* veio para destabilizar, modificando o que está estabelecido, já incomoda pelo cheiro, aí começa o burburinho, mas agora começam a entender. Eu sempre tive essa preocupação política nas minhas obras.”<sup>28</sup> (em conversa com Acme). Acme pertenceu ao exército brasileiro e já esteve envolvido no crime do negócio de armas ilegais. De modo auto-representacional, trabalha pela realização de um plano cívico comum, que traga uma visão de futuro transformadora das condições de vida na favela, através da valorização da memória cultural coletiva e do desenvolvimento territorial e turístico.



Figura 16 – Base 1 – Museu de Favela

A organização não governamental Museu de Favela – MUF é formada pelos moradores das comunidades de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo do RJ. Este grupo trabalha pela realização de um plano cívico comum, que traz uma visão de futuro transformadora das condições de vida na favela, através da valorização da memória cultural coletiva e do desenvolvimento territorial e turístico.

A ONG Museu de Favela (MUF) tem como objectivo de transformar o morro num monumento turístico carioca. O MUF é o primeiro museu territorial de favela do mundo, onde residem mais de 20 mil pessoas. “Na favela não tem playground, não tem porteiro, não tem saneamento. Você está vendo essas valas aí? É uma vergonha. Isto é como se fosse um cinzeiro, o nego apaga aqui o charuto. Não está sendo feito o dever de casa. A favela merece muito mais, tem património imaterial, património mental, e nós estamos tentando materializar essas histórias.”<sup>29</sup> (em conversa com Acme)

<sup>28</sup> 12.05.2011

<sup>29</sup> 12.05.2011





Figura 17 – Murais narrativos da MUF

A ONG foi fundada em 2008 e já tem mais de 20 projectos sócio-culturais elaborados a partir de ideias de moradores das favelas. O MUF formou embriões de redes cooperativas de negócios criativos e actua com foco no empreendedorismo comunitário. Exemplo disso é a Rede MUF, que reúne e organiza a produção de moradores das comunidades nas áreas de arte, artesanato e culinária. A ONG articula parcerias e promove, às vezes sem recursos próprios, oficinas, cursos e eventos, como festivais culturais com projecção de cinema, feiras, apresentações musicais e arte circense. O MUF foi classificado como Ponto de Memória modelo, no âmbito do Instituto Brasileiro de Museus.

O Museu de Favela-MUF é uma organização não governamental privada de carácter comunitário, fundada em 2008 por lideranças culturais moradoras das favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. O MUF surgiu um ano antes da chegada da Unidade de Polícia Pacificadora – UPP, e daí tem enfrentado muitos desafios.

Nesse primeiro museu territorial e vivo sobre memórias e património cultural de favela do mundo, o acervo são cerca de 20 mil moradores e os seus modos de vida, narrativos de parte importante e desconhecida da própria história da Cidade do Rio de Janeiro. A qualidade da visita ao Museu de Favela será tanto melhor quanto melhor for a qualidade de vida local. O MUF defende a dignidade das condições de vida local e luta contra a segregação social das favelas.



Figura 18 – Sinalética do MUF

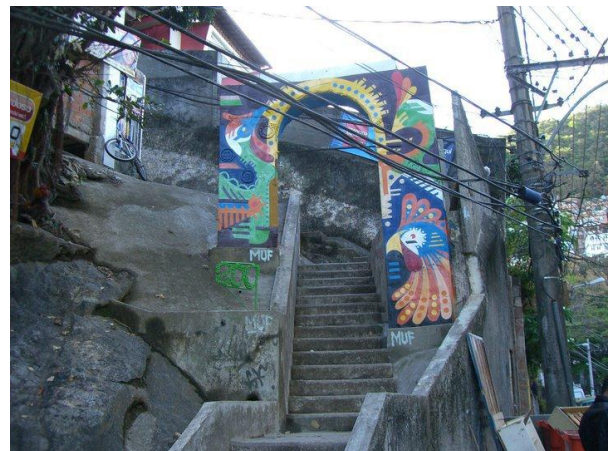


Figura 19 – Um portal simbólico do MUF

O território-museu localiza-se sobre as encostas íngremes do Maciço do Cantagalo, entre os bairros Ipanema, Copacabana e Lagoa, na zona sul da Cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Possui 12 hectares de área de acervo de cultura e modos de vida. Tem um património construído de mais de 5300 imóveis conectados por um impressionante labirinto de becos e escadarias. O seu património natural reúne Mata Atlântica e vistas panorâmicas notáveis dentre as mais exuberantes paisagens da Cidade Maravilhosa.



Figura 20 e 21 – Pintura mural do Terraço Cultural da MUF

A meta de musealizar todo este complexo de favelas, é um desafio colossal, iniciado com a instalação e visitas à galeria-piloto a céu aberto, e com o Circuito das Casas-Telas.

A visão de futuro é transformar o morro de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo em Monumento Turístico Carioca da História de Formação de Favelas, das Origens Culturais do Samba, da Cultura do Migrante Nordestino, da Cultura Negra, de Artes Visuais e Dança. A missão do MUF é realizar tal visão de futuro.

Os dirigentes do MUF procuram financiadores para a realização desse imaginário de futuro: diversas galerias a céu aberto formando um grande activo económico de turismo cultural, cujos accionistas serão os próprios moradores, aportando seus imóveis, saberes e fazeres, articulados e requalificados em redes produtivas de negócios criativos e de conveniência turística, integradas pela lógica do museu de território.

## 2.5. Instituto Raízes Em Movimento

“A nossa arma é o graffiti.”<sup>30</sup> Esta é a 1ª frase que se ouve no documentário Raízes. O Instituto Raízes em Movimento tem como missão, promover o desenvolvimento humano, social e cultural do

<sup>30</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=d6YQ7qUI3Kg&feature=related>

Complexo do Alemão e das demais comunidades, por meio da participação de actores locais, como protagonistas desses processos, tendo como foco o fortalecimento e ampliação do capital social dessas comunidades. A ONG surgiu em Outubro de 2001, no Complexo do Alemão, a partir de um grupo formado por jovens, universitários e moradores da área ou envolvidos em trabalhos sociais na região. Inicialmente o grupo contabilizou as potencialidades e recursos existentes - materiais, humanos e articulações - para traçar as primeiras estratégias de actuação. As primeiras actuações do grupo foram: trabalhar a questão ambiental, promover actividades desportivas e acções para a educação e cultura, além da capacitação constante de seus integrantes para o fortalecimento institucional.



Figura 22 – Antiga sede do Raízes Em Movimento



Figura 23 – Actual sede do Raízes Em Movimento

A entrevista foi dada na nova sede do Instituto Raízes Em Movimento, no Complexo do Alemão, com David Amen, que é um dos fundadores do Instituto, é jornalista de formação académica e grafiteiro. “Sou grafiteiro também. Sou jornalista e graças ao graffiti, porque foi por ele que eu fui para a faculdade, as pessoas me conheceram graças ao graffiti, e então uma cordenadora da faculdade ela veio conhecer o nosso trabalho aqui no Alemão. Porque antes de eu fazer a faculdade de comunicação, nós já trabalhávamos comunicação dentro do Complexo do Alemão. A gente começou em 2001 a trabalhar no complexo do Alemão. Então a gente começou a ter algum reconhecimento, alguma credibilidade as quais me possibilitaram ter este tipo de acção, entre as quais ir para a faculdade para me formar em jornalismo. Trabalho também como grafiteiro, mas aqui na Raiz eu sou coordenador de comunicação.”<sup>31</sup> (David Amen em entrevista)

O nome Raízes em Movimento “a ideia do nome quer dizer, a galera que é a raiz, que somos nós aqui, está em busca, se movimentando para se poder articular com esta cidade, e conseguir encontrar o nosso lugar nessa mesma cidade.”<sup>32</sup> (Alan, em entrevista no documentário Raízes). Alan Pinheiro, é licenciado em Ciências Sociais e é o coordenador geral do projecto. “Isso está na origem do graffiti. O graffiti, ele está ligada visceralmente com a parada social na sua origem, lá no hip-hop, etc. É uma boa

<sup>31</sup> 18.05.2011

<sup>32</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=d6YQ7qUI3Kg&feature=related>

ferramenta de reeducação, de mudança e de informação.”<sup>33</sup> (Alan, em entrevista no documentário Raízes). “Você usar uma ferramenta dessas, que surgiu da rua, para transformar uma realidade, isso é evolução.”<sup>34</sup> (David Amen, em entrevista no documentário Raízes).



Figura 24, 25 e 26 – 6ª edição do evento Circulando

O Instituto Raízes e Movimento desenvolve o curso de fotografia, as oficinas de graffiti, o círculo de leitura, também desenvolve trabalho de direitos humanos junto com Fase e da União Europeia.

Formaram uns dos primeiros grupos a trazer o graffiti para o complexo do Alemão, “Em 2001 a gente começou com o graffiti. O graffiti é a nossa base, nunca vou deixar de trabalhar com isso. Até pelo facto de eu ter iniciado outras pessoas que não estão mais na disposição hoje, mas também começaram com o graffiti, a gente se veio fortalecendo até dentro da comunidade através do graffiti, através do trabalho artístico, representado pelo graffiti, pela arte urbana dentro do Alemão. Eu posso dizer que a gente dentro do Alemão talvez tenhamos sido os primeiros a trazer o graffiti para cá. Hoje você acha bastante graffiti no Alemão. Você vê o Afa fazendo trabalhos bastante bacanos na tela com a CUFA, mas a CUFA chegou em 2006 e o Raiz chegou em 2001. O primeiro evento do Raízes foi em 2001, não lembro o mês, a gente fez um motirão de graffiti, então a comunidade começou a ter acesso a este tipo de linguagem, à linguagem da arte urbana porque até então era mais a ânsia...”<sup>35</sup> (David Amen, em entrevista).

Em relação ao uso do graffiti como ferramenta de inclusão social no Instituto Raízes Em Movimento: “O trabalho de graffiti aqui dentro ele é focado na formação, não só formação de grafiteiros mas formação de pessoas com senso crítico. A gente utiliza as técnicas e ferramentas do graffiti para abrir,

<sup>33</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=d6YQ7qUI3Kg&feature=related>

<sup>34</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=d6YQ7qUI3Kg&feature=related>

<sup>35</sup> 18.05.2011

trabalhar outras vertentes da comunicação visual. Eu por exemplo, comecei como grafiteiro e hoje trabalho com design. Então, tem isso que é interessante no Raízes, todo o mundo que se envolve aqui, cria esse sentimento multiplicador, eu criei esse sentimento dentro de mim e tento passar tudo aquilo que aprendi pelo graffiti. Se não fosse pelo graffiti eu nunca teria me formado na área de comunicação social, e muito menos me aperfeiçoado na questão da comunicação visual, então esse trabalho que o Raízes desenvolve é muito de formação.”<sup>36</sup> (David Amen, em entrevista)



Figura 27 - 6ª edição do evento Circulando, em frente à antiga sede do Raízes em Movimento

Sobre o programa Convergências em parceria com o Observatório das Favelas: “Aí é uma parceria mais focada num evento que é o evento Circulando. É, hoje virámos ponto de cultura devido a esse projecto. O Circulando foi o grande promotor de uma grande galeria que nós abrimos dentro do Alemão, uma galeria de graffiti a céu aberto, que hoje não existe mais”, devido aos confrontos policiais na favela. (em conversa David Amen). Ainda sobre o Circulando: “É um evento totalmente ligado à comunicação. Quando a gente fala de comunicação, a gente está falando de uma diversidade de linguagens, seja ela artística ou não, seja ela pontual ou mais macro. Ele surge em parceria com o Observatório das Favelas, e a ideia era trazer principalmente para dentro da comunidade a diversidade, o que está exposto aí fora, trazer opções, dar acesso a esse tipo de linguagem, para que as pessoas aqui dentro da favela pudessem a partir dali conhecer um pouco mais o que está exposto no campo da arte, no campo da comunicação, manter um diálogo inclusive com o pessoal da comunidade. O Circulando é totalmente inclusivo. A gente trabalha com pessoas da Suécia e com pessoas de dentro da comunidade, não tem essa separação. Temos shows de músicos de renome, mas também temos shows de músicos de dentro da comunidade que estão começando. Um exemplo bastante inclusivo, ele se faz,

<sup>36</sup> 18.05.2011

ele se sustenta por conta da energia que vem de dentro do Complexo do Alemão. Eu te falo assim com essa força porque o Circulando é isso.”<sup>37</sup> (em conversa com David Amen).

O complexo do Alemão é um conjunto de favelas estigmatizado e marginalizado, o Instituto Raízes e Movimento tenta implementar, com mais visibilidade no evento Circulando, um movimento que contrarie estes pressupostos: “O nome é «Circulando, Comunicação e Diálogo na Favela» porque a gente quer é chamar as pessoas a circular na favela. Porquê? Porque depois de 2002, quando o Complexo do Alemão começou a entrar na mídia, a partir de momentos difíceis, que envolviam política de segurança, ocupação policial, confrontos com traficantes, então a partir de 2001/2002, é aí que o Complexo do Alemão entra nesse discurso mediático que estigmatizou essa comunidade como uma das mais violentas do mundo. E aí a gente falou que tem que acontecer alguma coisa diferente. A Mídia num contexto geral ela forma opinião. E eu falei: é preciso fazer alguma coisa para mudar isso, e o Circulando foi um grande promotor para facilitar essa quebra. Não numa totalidade que é quase impossível, mas vieram pessoas da zona Sul, do Centro, da zona Norte, da baixada, da zona Oeste, dos 5 ou 6 cantos do estado circularam aqui, com as suas câmaras, de facto no Complexo do Alemão. Por exemplo, vem a Raquel de Portugal e leva um registo para Portugal, para as pessoas verem que é possível se pensar em algo para dentro da comunidade, e que inclusive tem um organismo ali dentro que está trabalhando para quebrar esse preconceito, essa forma com que a mídia trata as favelas. O Complexo do Alemão é visto dessa forma porque a Mídia falou do Complexo dessa forma. E acaba se tornando assim um discurso reivindicalista. Porque se coloca que aqui é um lugar violento, na prática estão reivindicando que tem uma acção aqui dentro, uma forma de intervenção. Só que essa forma de intervenção o estado entende que é colocar polícia aqui dentro, colocar exército ou a força nacional. Só que as instituições sociais pensam diferente. Essas reivindicações têm de ser através de outros formatos. Tem de ser projecto, tem de ser política pública, e o Raízes tem feito muito isso, e o Circulando vem para expor isso para levar lá para fora que esses grupos em parceria sem dinheiro nenhum, conseguem desenvolver. Quem dirá o estado que trabalha com dinheiro público, meu e teu, então essa actividade do Circulando vem para quebrar com esse discurso reivindicalista que a Mídia trazia. Já que a gente trabalha muito forte na comunicação no contexto geral. Qualquer coisa que você pensar que esteja ligada à comunicação, a gente trabalhou no Circulando e conseguimos muita coisa, através desse trabalho, visibilidade, credibilidade, conceito.” (em conversa com David Amen).

## 2.6. *Invasão Cultural*

O conceito da Invasão Cultural surgiu na figura Dropê EJC, (pertence ao grupo artístico Comando Selva 22). Dropê EJC é poeta e produtor cultural, marcámos encontro nas Laranjeiras<sup>38</sup>, aqui elucidou-

---

<sup>37</sup> 18.05.2011

nos que a iniciativa surgiu após os conflitos da invasão militar nos morros do Rio de Janeiro em Novembro de 2010. O núcleo criativo teve a contribuição de Sistah, Rico, Júlia Rodrigues e Lucas Paes de Melo (Joe Pet) para convocar artistas de todas as áreas culturais, para manifestação colectiva no Complexo do Alemão, localidade em permanente clima de tensão.

Acerca do início, “A gente conheceu uma galera que faz um movimento que se chama Rede de Existência Solidária, que é um movimento muito bom, de sustentação uma coisa bem evoluída com ideias bem legais, e eles ensinaram uma forma de graffiti, já me tinha envolvido, curtia, mas eles ensinaram um formato de graffiti que se chamava motirão de graffiti. Eles faziam sempre no último domingo do mês. Grafiteiros por conta própria se juntam, cada um com suas próprias tintas, e em vez de ir pintar nas ruas, num local de destaque, num grande centro, o alvo é o centro das favelas. O principal do motirão do graffiti era esse. Não tinha divisão, a história é todo o mundo com o seu material, como se fosse uma doação, uma doação aquele espaço. E aprendemos isso lá e foi muito louco, fomos a vários, vimos como funciona e trouxemos a ideia para cá.”<sup>39</sup> (em conversa com Dropê)

Após a divulgação da ideia, no mesmo dia, a resposta e apoio foram surpreendentes. Como toda acção colectiva independente, o objectivo foi deixar a construção da manifestação tomar forma somando opiniões de todos os que se mostraram interessados na causa.



Figura 28 – Sinalética improvisada da Invasão Cultural

Após um mapeamento do local formaram parceria com o Instituto Raízes em Movimentos – do qual já falámos. O Instituto Raízes em Movimento realiza à 7 anos o evento: Circulando, no Complexo do Alemão. A Invasão Cultural integrou-se a este evento no Sábado, dia 18 de Dezembro de 2010, de modo a somar forças em prol da movimentação social e cultural no local.

<sup>38</sup> Bairro de classe média/alta na zona sul do Rio de Janeiro.

<sup>39</sup> 10.05.2011



Imagem 29 – Graffiti na Invasão Cultural



Imagem 30 – Música nas ruas, na Invasão Cultural

Artistas de todas as partes da cidade com diversas vertentes artísticas estiveram presentes nessa acção, demonstrando uma preocupação colectiva em relação a tudo que acontece na cidade do Rio de Janeiro, e confirmando o poder de transformação que a arte promove. “E então foi assim, pela internet através de contacto, um dia eu lancei a ideia, e numa semana depois já tinha mensagens, pessoas me ligando, contactos com o Alan, com Davi, e aí rolou. Ainda tem as tropas militares lá no meio do morro, a gente vai subindo e ainda tem um carro da bófia passando, tem o BOPE, mas foi uma coisa linda assim, foi um ponto de cultura, roda de maracatú, palhaços, roda de rima, galera grafitando, galera do Stencil, tem um movimento bem legal do Stencil aí também. ...Foi tudo voluntário, todo o mundo foi se organizando pela causa, até o Marcelinho da Lua, que é uma figura interessante que também passa bastante lá fora, me ligou e falou, mas foi um apoio mais moral mais de divulgação. E aí a gente fez uma coisa, a gente dividiu em duas partes, a gente criou um debate, que era «Por Um Rio Só», que era para parar essa coisa de divisão, aqui é o Morro, ali é a Cidade, ali é a Praça: aqui é o Rio.”<sup>40</sup> (em conversa com Dropê)

## 2.7. Airá, Afa e Rena

Alexandre Afa é grafiteiro. Já trabalhou como Coordenador de oficina de graffiti e Educador Social no “Projeto Rebelião Cultural”, voltado para os detidos do complexo penitenciário de Bangu. Com as mesmas funções, trabalhou de 2004 a 2010 em projectos voltados para oficinas e eventos culturais na Central Única das Favelas (CUFA). Pertence à *crew* Facing the Giants.

Airá o Crespo é grafiteiro, Mc e produtor cultural, há 10 anos, com um trabalho que tende ao lado educativo da arte. Possui um forte ímpeto criativo, que o levou a criar projectos como o encontro de graffiti “Rabiscos Sem Riscos”, as festas “Mc’sgNação” e “SpraySom”, e a intervenção de arte

<sup>40</sup> 10.05.2011



“RuaDentro”. Participou de projectos de instituições como SESC, Museu Histórico Nacional e AfroReggae em diversos estados do Brasil e em Inglaterra.

Renato Rena é grafiteiro e tatuador. Pretence à *crew* Kevek. Tem trabalhado em cenografia. Iniciou-se no graffiti em 2000, continua activamente participativo em eventos de graffiti.

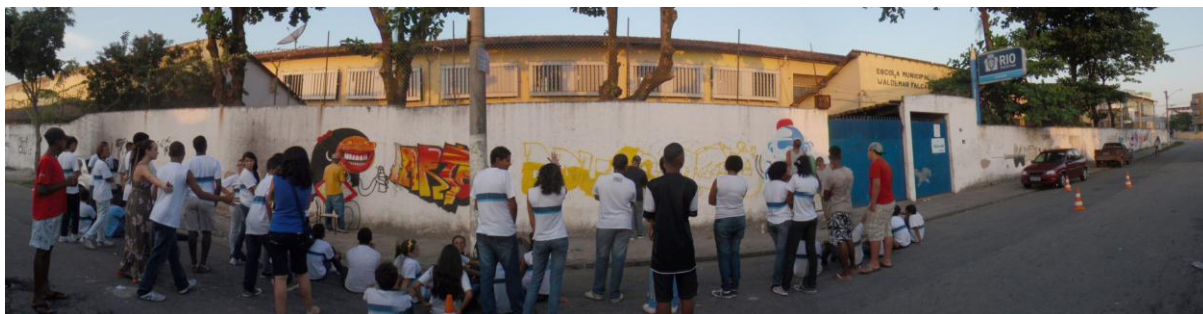


Figura 31 – Durante o graffiti de Airá, Afa e Rena na Escola Municipal Waldemar Falcão

O encontro com estes grafiteiros deu-se no bairro da Penha<sup>41</sup>, a posterior oficina de graffiti aconteceu na Escola Municipal Waldemar Falcão<sup>42</sup>, numa iniciativa da Professora Elisiene de Melo Barbosa que organizou o evento «Grafito - Isso é que é Arte», em parceria com o SESC<sup>43</sup>, que posteriormente estabeleceu contacto com os grafiteiros, para uma sessão de esclarecimento na escola, onde o tema de discussão estabeleceu-se em torno da problemática entre pichação e graffiti.

Se esta estratificação entre conceitos é polémica e controvérsia em terreno académico, também entre os artistas urbanos não existe um consenso. A tendência parece dizer-nos que em geral a pichação já fez, ou ainda faz parte do percurso dos grafiteiros. Neste caso, “Eu nunca pichei. Admiro e tudo, mas sempre tive muito medo, já vi muito amigo meu levar porrada e até morrer por um picho. Aqui a polícia não leva para a esquadra não, é logo ali e é o que quiser fazer. Então eu admito que nunca fiz, por medo mesmo.”<sup>44</sup> (Afa, em conversa). Já em relação ao graffiti, “O graffiti também tem uma característica bem interessante, que chega uma época em que a arte é posta numa galeria de arte, e acaba em que não é qualquer um que tem acesso à arte. Quem é que já foi a uma galeria de arte, ter contacto com os quadros? Ninguém. Quem é que já viu um graffiti na rua? Todo o mundo. Então o graffiti tem esse papel, ele é pintado na parede e a arte fica guardada numa galeria e para as pessoas terem acesso elas têm de ir dentro dessa galeria. O graffiti está na rua para todo o mundo. Então ele quebra essa barreira.”<sup>45</sup> (Afa, na oficina de graffiti).

<sup>41</sup> Zona norte, bairro carenciado muito próximo de do complexo do Alemão e do complexo da Maré

<sup>42</sup> Pertence ao bairro Osvaldo Cruz, zona norte do Rio de Janeiro

<sup>43</sup> Serviço Social do Comércio

<sup>44</sup> 05.05.2011

<sup>45</sup> 05.05.2011



Figura 32 – Durante o graffiti de Airá, Afa e Rena na Escola Municipal Waldemar Falcão

“O graffiti é uma visão do que nós enxergamos. Nós falamos que uma parede grafitada é como um *outdoor* da realidade. Não tem os *outdoor* das lojas que colocam nas ruas para venderem produtos? Nós não queremos vender nenhum produto, nós queremos vender nossas ideias. A gente quer divulgar a ideia de uma cidade mais bonita. De uma forma o graffiti reflecte o pensamento das pessoas, do povo. Nós somos pessoas do povo.”<sup>46</sup> (Airá, na oficina de graffiti).



Figura 33 – Airá e Afa na palestra de graffiti e pichação



Figura 34 – Pichação nos muros da escola

“O graffiti tem uma coisa que é divinal. É uma linguagem, é um estilo, é uma forma de comunicação que todas as pessoas do mundo conseguem se entender e comunicar através do desenho, do graffiti. Eu estou aqui no Brasil e ela lá em Portugal entende a mensagem que eu quero passar pelo graffiti, e também lá na China que eu não entendo nada que eles falam eu entendo a mensagem.”<sup>47</sup> (Afa, na oficina de graffiti).

<sup>46</sup> 05.05.2011

<sup>47</sup> 05.05.2011



Imagem 35 – Graffiti finalizado de Airá, Afa e Rena na Escola Municipal Waldemar Falcão

Paralelamente à sua actividade individual enquanto grafiteiros o Afa, o Airá e o Rena, também participam de modo mais informal em acções de formação, como esta aqui documentada.

## 2.8. Zagri e Una

Bruno Zagri e Bruna Melo Una são uma dupla artística e um casal de grafiteiros. Tivemos conhecimento do trabalho de ambos através das suas galerias online, e das suas intervenções em eventos de graffiti com a 1ª Mostra de Artes das Favelas 2011, ou o Projecto Olhares de Paz. Zagri dá aulas de graffiti no Liceu de Artes e Ofícios e no centro de artes Calouste Gulbenkian no Rio de Janeiro. Após os primeiros contactos, fomos convidados a visitar a sua casa e ver os seus graffitis na sua comunidade. Moram na favela de Manguinhos e é lá que também têm trabalhado, embora pintem por todo o Rio de Janeiro.



Figura 36 – Oficina de graffiti com Zagri



Figura 37 – Graffiti de Una e Zagri

Foram-nos buscar à estação de comboio de Maria da Graça e levaram-nos até á sua casa, uma pequena casa, numa ruela da labiríntica favela de Manguinhos.

“Zagri: A minha vida com a arte começou a surgir de tenra idade, porque minha mãe desenhava roupa, eu via e desenhava, eu passava muito tempo em casa. Enquanto, na favela os outros meninos já tinham mais libertinagem. E a minha família não queria isso, a minha família era só minha avó e minha mãe, eu não tenho pai, então assim elas queriam me preservar da realidade, elas me prenderam em casa para não ter contacto com a vida da favela. Aí nessa, eu comecei a querer ler, a buscar coisas além da minha realidade. Então comecei a desenhar. Numa de introspecção, de subjectividade. Aí, com 14/15 anos comecei a grafitar, no projecto: História de Paz. Aí, eu fiz parte desse projecto, tive aula com essa galera. Una: A galera que está nas galerias aí. É porque todo começou junto, para você ver, né? Então são os caminhos... tem gente que ainda está aqui, na favela, tem gente que está na zona sul, está na galeria, está na Holanda, Nova Iorque, a partir do mesmo curso que fizeram aqui.”<sup>48</sup> (em conversa com Zagri e Una).

Esta dupla de jovens artistas, à semelhança da maior parte dos graffiteiros, não têm formação académica e também devido ao seu meio social envolvente, as ofertas e oportunidades de especialização não são frequentes, no entanto: “O meu envolvimento com a arte, eu acho que foi um acto de resistência, mas ao mesmo tempo eu corri atrás: eu vou nos museus, eu vou nas galerias... no início eu não entendia nada, eu via impressionismo, via cubismo, não enxergava, fui entendendo aos pouquinhos, e a partir desses primeiros contactos com a arte, eu fui desenvolvendo a minha arte. A minha arte é fragmentos de várias outras coisas que eu olhei.”<sup>49</sup> (em conversa com Zagri).



Figura 38 e 39 – Zagri e participantes do Projeto Olhares da Paz

<sup>48</sup> 04.05.2011

<sup>49</sup> 04.05.2011

Referente ao graffiti e à relação entre os grafiteiros: “Eu acredito que o graffiti como arte de rua, é uma arte de contestação por essência, uma arte marginal, se você tem oportunidade de estar num “nível”, um tal nível que eu desconstruo, você tem que dar oportunidade para quem não está nesse nível. A hierarquia dentro dos grafiteiros, para mim, não faz sentido algum.” (em conversa com Zagri). Esta dupla desenvolve o seu trabalho de modo precário, sem infra-estruturas nem nenhum tipo de apoio económico. Procuram dentro das suas oportunidades encontrar formação e promover formação, procuram subsistir a partir do graffiti e suas derivações: “...tive uma época com que me identificava muito com o anarquismo, tinha muito essa visão política, era exactamente por isso eu não queria ser como essa galera, seguir academia, porque achava que ia virar um produto... mas não é bem assim, o que vale é a sua essência que predomina isso. Então eu fiz pintura e serigrafia, hoje nós temos uma marca: a Trans, com camisas e a gente está vendendo. Estamos procurando oportunidade!”<sup>50</sup> (em conversa com Zagri). Zagri e Una continuam a tentativa de se dedicarem em exclusivo ao *graffiti*.

---

<sup>50</sup> 04.05.2011

## 3. Tipologias e Considerações

Com base na caracterização dos estudos de caso analisados, foi elaborado um quadro síntese com as dimensões de análise mais importantes:

Est. de Caso	Favela Painting	Rede Nami	C. Cultural A História Que Eu Conto	Museu de Favela	Instituto Raízes Em Movimento	Invasão Cultural	Airá, Afa e Rena	Zagri e Una
<b>Análise</b>								
<b>Caracterização</b>	Fundação Firmeza	ONG	ONG	ONG	ONG	Sem estrutura	Sem estrutura	Sem estrutura
<b>Génese</b>	Jeroen Koolhaas e Dre Urhahn (Dupla holandesa - Haas & Hahn)	Panmela Castro (Anarkia) – Presidente, grupo fundador de 9 pessoas	Samuca, Jeferson Cora (Jê) e Binho – Directores, grupo de 14 pessoas	Carlos Esquivel (Acme) – Presidente, grupo fundador de 16 pessoas	Alan Pinheiro – Coordenador, grupo fundador 6 pessoas	Pedro (Dropê Eje) – Coordenador, grupo de 4 pessoas	Airá (Ocrespo), Alexandre (Afa) e Renato (Rena)	Bruno Zagri (Zagri) e Bruna Melo (Una)
<b>Dimensão</b>	Internacional	Internacional	Estadual	Estadual	Estadual	Local	Local	Local
<b>Governança</b>	Patrocínios e fundos privados	Pontos de Cultura	Pontos de Cultura	Pontos de Cultura	Pontos de Cultura e Petrobras	Nenhum	Pontualmente: SESC e outras instituições	Nenhum
<b>Tema</b>	<i>Graffiti</i> e paisagem urbana	<i>Graffiti</i> e os Direitos das Mulheres	<i>Graffiti</i> como inclusão social	<i>Graffiti</i> enquanto registo museológico	“A nossa arma é o <i>graffiti</i> .”	<i>Graffiti</i> e Música	<i>Graffiti</i>	<i>Graffiti</i>
<b>Objectivos</b>	Trazer obras de arte para lugares não institucionalizados	Promover os direitos das mulheres através de acções intelectuais e artísticas que envolvam a sociedade	Promover um espaço agregador de sonhos e fomentador de realidades	Transformar o museu num monumento cultural carioca sobre modos de vida na favela, com geração de trabalho e renda para moradores	Promover o desenvolvimento humano, social e cultural, por meio da participação de actores locais	Opor a invasão policial nas favelas, à invasão cultural e artística	Instruir, educar e elucidar através do graffiti	Comunicar, evoluir e rentabilizar o graffiti
<b>Visibilidade</b>	Muito mediatizada. Reportagens internacionais e publicação em livros	Mediatizada local e internacionalmente (Prémio <i>Vital Voices</i> )	Meditazada localmente	Meditazada localmente	Mediatizada localmente	Pouco mediatizada	Sem mediatização	Sem mediatização

<b>Valor acrescentado: à comunidade</b>	Ligeiro (contrariando os objectivos)	Muito (Mulheres da Paz e Protejo)	Muito	Muito	Muito	Muito	Muito	Razoável
<b>à cidade</b>	Muito	Muito	Razoável	Razoável	Razoável	Ligeiro	Ligeiro	Ligeiro
<b>artístico</b>	Muito	Razoável	Razoável	Muito	Razoável	Ligeiro	Ligeiro	Ligeiro

A partir destes dados pretendemos construir uma tipologia, onde, segundo estas características, podemos inserir e agrupar os estudos de caso da nossa amostragem. Posto isto, destacamos três grandes lógicas de actuação:

- (i) *Associação Informal*: Refere-se a pequenos grupos, sem estrutura que identificamos como: *Invasão Cultural; Airá, Afa e Rena; Zagri e Una*. Destacamos o grande impacto que estas pequenas organizações inserem na sua comunidade local, ainda que apenas em acontecimentos esporádicos. Em relação ao valor acrescentado à cidade, este é diminuto devido à falta ou escasso suporte financeiro por parte de identidades particulares ou institucionais, o que condiciona a acção destes grupos. O valor artístico destas intervenções é geralmente pouco importante, em favorecimento da acção social.
- (ii) *Associação Organizada*: Refere-se a grupos organizados em torno de uma estrutura oficial, normalmente tomando a forma institucional de ONG<sup>51</sup>, que evidenciamos como: *Centro Cultural a História Que Eu Conto; Museu de Favela; Instituto Raízes Em Movimento*. Estes grupos mantêm uma relação de constante actividade e troca com a comunidade envolvente, são respeitados e apadrinhados pelos locais. São apoiados financeiramente por fundos públicos e privados que lhes permitem avançar com eventos e projectos em maior escala, proporcionando valor acrescentado à cidade. Assiste-se ainda nesta tipologia a um compromisso presente, entre o valor artístico do graffiti e o uso do mesmo como ferramenta de inclusão social.
- (iii) *Associação Internacional*: Refere-se a grupos de maior dimensão, que podem ter como estrutura institucional a figura de fundação, como o caso do *Favela Painting*; incluímos neste grupo a *Rede Nami*, ainda que com outras minuciosidades. A maior distinção deste grupo em relação aos outros é sua grande mediatização que lhe confere um carácter internacional e através dessa exposição, capacidade de angariar maiores fundos e propor projectos em grande escala. Nesse sentido, o valor acrescentado à cidade é de evidenciar, e também a capacidade de projectar o graffiti como uma prática artística institucionalizada. O *Favela Painting* revela o risco desta internacionalização se tornar na alienação da relação com a comunidade local, sobrevivendo o projecto dos resquícios de comunicação. Enquanto a *Rede Nami*, negligencia o carácter artístico das suas intervenções em prol dos efeitos sociais na comunidade.

Defendemos esta proposta tipológica como resultado da nossa pesquisa de terreno.

Do testemunho de Alba Zaluar, a quem já nos referimos anteriormente, mais uma vez nos identificamos, “Da viagem não sai a mesma, nem aos olhos alheios nem aos meus.” (Zaluar, 2010: 11). A um trabalho que exija uma abordagem etnográfica, que permitiu atravessar o Atlântico e

---

<sup>51</sup> Sigla de *organização não-governamental*.

constatar que a arte do graffiti, como arte de rua está disseminada e consagrada na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Para atingir essa posição percorreu um longo percurso onde se consolidou enquanto arte plenamente validada esteticamente, sendo objecto de publicações internacionais e de trabalhos académicos. De uma presença considerada criminosa ou quase, chegou a uma posição estética aceite pela cultura oficial, mediada com o trânsito de culturas, globalizada, traduzindo a expressão de grupos até aqui se não excluídos, emudecidos para a restante população.

Somos levados a partilhar do mesmo ideal de Pallamin:

Este trabalho não se encaminha para o delineamento de “categorias estéticas”, nem de proposições que visem aplicação eficiente, de carácter normativo, na interpretação de outras obras. Os esforços são no sentido de reflectir sobre a arte urbana atentando-se à sua produção e recepção. A intenção não é, por um lado, “bajular” a actividade artística – o que significaria tratá-la como um tipo de actividade especial, singularmente diferente – nem, por outro, desmerecê-la diante dos atordoantes problemas urbanos. A arte urbana é vista como um trabalho social, um ramo de produção da cidade, expondo e materializando suas conflituantes relações sociais. (Pallamin, 2000: 19)

Das primeiras acções dos grupos como Lerfa mu ou Celacanto Provoca Maremoto, onde palavras sem sentido incomodavam o grande público. A dificuldade conceptual aponta para uma polissemia em definir os limites entre *graffitis* e *pichação*. Para alguns, *graffiti* é arte conceptualizada e sua realização em superfícies murais está conectada a populações periféricas, às práticas contestatárias do poder.

O estado da arte parece apontar para designar por *graffiti* toda e qualquer inscrição produzida no muro, enquanto a *pichação* exercícios de um acervo de práticas gráficas como rabiscos parecem, *pichação* como marcas ou assinaturas como *street art*, é realizada por diferentes crews ou grupos portadores de significado. Surgido entre as décadas de 1960 e 1970 em Nova York oriunda do movimento Hip-Hop e na luta dos direitos raciais e civis. Tornou-se uma faceta das mais expressivas e culturalmente ricas ocorridas após o cultural turn e numa fase em que se deu o fim dos anos dourados e iniciou-se a revolução urbana e da emergência da juventude.

Mesmo hip-hop e o gráfico terem chegado ao Rio com relativo atraso, a irradiação beneficiou da tradição do protesto da cidade. A cidade, porém, nas quatro últimas décadas sofreu um esvaziamento económico apesar dos planos sucessivamente reformados no sentido de reverter à tendência, embora as alterações aos sucessivos planos não tenham sido bem sucedidos, apesar disso a cidade mantém padrões modernos capazes de reformar os hábitos tradicionais aliado ao conforto material de residir numa metrópole.

A própria problemática em torno do conceito de cidade é controversa, despoleta muita discussão no campo da sociologia, na era globalizada o desafio lançado pelas novas tecnologias de informação, que idolatram a instantaneidade, numa barreira cada vez mais diluída entre o passado, o presente e o futuro, também a seu cargo as mediações da experiência. “Todas as cidades do globo desaparecem diante da velocidade da circulação de objectos e pessoas; as metrópoles perdem personalidade e



identidade, tornam-se idênticas; os lugares de circulação pública se transformam em espaços esvaziados de significados, pois não são compartilhados pelos cidadãos.” (Maia e Krapp, 2005: 33). Neste contexto, as políticas de desenvolvimento locais assumem uma particular importância nas práticas artísticas urbanas, as cidades têm agora uma competição econômica aberta e alargada entre elas, o que leva à própria valorização de patrimônio e história. A oferta de cultura pública urbana torna-se um factor importante na captação de recursos.

O processo de crescimento da cidade do Rio de Janeiro reflectiu as fases económicas de crise ou expansão tendo suas populações residentes no velho centro sido expulsas e afastadas para favelas nos subúrbios. As mais recentes medidas das UPPs e das manobras em torno dos mega-eventos das Olimpíadas e da Copa do Mundo, revelam comportamentos polémicos e políticas pouco consensuais.

Vera Pallamin considera que “A arte urbana é uma prática social. Suas obras permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política.” (Pallamin, 2000: 23-24). No seguimento destas considerações, acreditamos que a proposta de tipologia acerca da prática do *graffiti* na cidade do Rio de Janeiro nos auxilia no processo de percepção deste fenómeno e nos estimula na investigação dos caminhos culturais urbanos.

## CAPÍTULO V: Nota Conclusiva



Figura 40 – «A Rua É Nós»: Pichação num autocarro urbano do Rio de Janeiro

Numa tarde quente e húmida, típica do verão carioca, de regresso à zona sul, entrámos no *ônibus*<sup>52</sup> 484, vindo dos subúrbios do Rio de Janeiro, vinha quase vazio, mas sentámo-nos na última fila – fazendo lembrar os tempos de escola e lá estava em evidência: «A Rua é Nós» (Figura 40), num português erróneo, um acto de *pichação* banal no mobiliário urbano, revelando o propósito desta investigação.

Procurámos na rua responder à nossa interrogação inicial: será esta rua o reflexo da acção dos seus intervenientes urbanos? E estes mesmos agentes criativos reflectem sobre aquilo que comunicam? E o que comunicam é reflexo das suas problemáticas sociais?

Neste intuito a selecção dos estudos de caso, foi se agrupando em torno de uma realidade local de contrastes sociais titânicos, onde o *graffiti* surge como forma de comunicação de um povo que há muito se auxilia de práticas populares para se evadir e se fazer ver e ouvir; ao mesmo tempo que esta prática também se afirma como uma forte ferramenta de inclusão social em camadas juvenis problemáticas.

As respostas evidenciam-se na criação da tipologia proposta, de três grupos por: *associação informal*; *associação organizada* e *associação internacional*. Acreditamos que esta consideração feita a partir da nossa experiência em campo, revela por amostragem, as tendências da prática de graffiti na cidade do Rio de Janeiro.

---

<sup>52</sup> Autocarro, em português do Brasil.

De modo mais geral, a definição do que é graffiti não é consensual, existe bastante controvérsia na atribuição das suas origens e contexto. Tem se assistido no entanto, a um aumento significativo do interesse e curiosidade em torno desta prática, tanto por parte da sociedade que em todo o equipamento urbano assiste à multiplicação de signos e códigos de uma determinada tribo; como pelos media e a publicidade que se apropriam desta linguagem convencionalmente mais jovem, em busca de novos público; e também por seu lado, na reflexão teórica que em trabalhos académicos, como este, têm vindo a desenvolver-se.

Na nossa concepção de cidade vivida, partimos do pressuposto da lógica participativa, o nosso objecto de estudo – o *graffiti*, representa, em nosso parecer uma das grandes tendências contemporâneas que corroborem esta teoria. Durante este processo de investigação potenciámos a experiência na cidade do Rio de Janeiro, observámos de modo participativo projectos, experiências e práticas que no seu universo específico põe em evidencia os grandes desafios da convivência na urbe, no entrelaçar de diversos conceitos: comunicação, arte, cidade, inclusão social, políticas públicas, etc. “O espectador sabe que a cidade está viva e que o artista não pode viver sem fazer esta arte. Em última análise, este movimento irá ser identificado por uma visão partilhada do mundo e pela crença de que pequenos actos podem fazer a diferença.” (Schiller, 2010: 11).

Depois desta análise, a investigação suscita continuidade, de forma a articular conceitos como o de cidades criativas, o planeamento urbano de incentivo à criação artística, a novas dinâmicas e padrões culturais, a emergência de novos intermediários, a que Feireiss se refere como: “amongst a young generation of urban creatives, for whom the city in all its chaotic beauty and challenging diversity not only represents their natural habitat, but also their prime area of operation.” (Feireiss, 2010: 4).

Esperamos que tenha ficado patente nesta investigação, o diálogo que o *graffiti* propõe com a sociedade moderna, como nos adianta Garí:

El discurso mural, ante esta realidad, se comporta sintomaticamente más como una discusión que como una institución. Frente el esfuerzo desesperado de los discursos hegemónicos por ofrecer una ilusión de participación en términos productivos, el *graffiti* recuerda, con su democracia dialógica, la efectividad de un discurso permanentemente expuesto a la contraopinión (como la conversación cotidiana). (Garí, 1995: 262)

O Rio de Janeiro reage, assumindo a cidade como plano de fundo versátil, que se alia dos seus usuários e vem tomando consciência do poder de comunicação do espaço público, constituindo assim novos agentes culturais que se apropriam da rua, para a tornar finalmente, pública.

## BIBLIOGRAFIA

- AAVV (2010), *Políticas Sociais: Acompanhamento e Análise*, nº18, Brasília, IPEA - Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão
- Appadurai, Arjun (2004), *Dimensões Culturais da Globalização*, Lisboa, Teorema.
- Baudelaire, Charles (1993), *O Pintor da Vida Moderna*, trad. e posfácio de Teresa Cruz, Lisboa, Veja.
- Benjamin, Walter (1992), “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Antropos, Lisboa, Relógio D’Água Editores.
- Benjamin, Walter (2006), *A Modernidade*, trad. e edição de João Barrento, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Benjamin, Walter (2004), *Imagens de Pensamento*, trad. e edição de João Barrento, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Bourriaud, Nicolas (1998), *Esthétic relationelle*, Paris, Les presses du réel.
- Bourdieu, Pierre (1983), *Mas quem criou os criadores*. In *Questões de Sociologia*, Rio de Janeiro, Marco Zero.
- Brighenti, Andrea Mubi (2009), *The Wall and The City*, Trento, Professional Dreamers.
- Burgess, Robert G. (1997), *A Pesquisa de Terreno – Uma Introdução*, Oeiras, Celta Editora.
- Cabanne, Pierre (1990), *Marcel Duchamp – Engenheiro do Tempo Perdido*, trad. e posfácio de António Rodrigues, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Campos, Ricardo (2010), *Porque Pintamos a Cidade? Uma Abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano*, Lisboa, Fim de Século.
- Certeau, Michel de. (1998a), *A Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer*, Petrópolis, Vozes.
- Certeau, Michel de (1998b), “From the Practice of Everyday Life”, in Mirzoeff, Nicholas (org.)(1998), *The Visual Culture Reader*, Londres, Routledge.
- Chmielewska, Ella (2008) “Writing on the Ruins, or Graffiti a Design Gesture”, in Brighenti, Andrea Mubi (2009), *The Wall and The City*, Trento, Professional Dreamers.
- Cooper, Martha e Henry Chalfant (1984), *Subway Art*, Londres, Thames & Hudson.
- Costa, António Firminio da (2002), “Identidades culturais urbanas em época de globalização”, in *Revista Brasileira de Ciências Sociais* – volume (17), (48), pp. 15-30.
- Costa, Pedro (2011), “The importance of gatekeeping processes and reputation building in the sustainability of creative milieus: Evidence from case studies in Lisboa, Barcelona and São Paulo”, policopiado.
- Costa, P., Magalhães, M., Vasconcelos, B. and Sugahara, G. (2008) “On 'creative cities' governance models: a comparative approach”, *The Service Industries Journal*, (Online), 28:3, 393 – 413  
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/02642060701856282>
- Danto, Arthur Coleman (1997), *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press.
- Delle Done, Marcella (1979), *Teorias Sobre a Cidade*, Vasconcelos, José Manuel (trad.), Lisboa, Edições 70.
- Duany, Andrés; Elizabeth Plater-Zyberk e Robert Alminana (2003), *The New Civic Art: elements of town planning*, Nova York, Rizzoli.
- Eco, Umberto (1989), *Obra Aberta*, trad. de João Rodrigo Narciso Furtado, Lisboa, Difusão Editorial.
- Feireiss, Lukas (2010), “Livin’ in the City, The Urban Space as Creative Challenge”, Klanten, Robert e Matthias Huebner (Ed.) (2010), *Urban Interventions - Personal Projects in Public Spaces*, Berlim, Gestalten.
- Ferrão, Hugo (2001), “Graffiti – Mestiçagem Imagética dos Não Lugares”, in *Arte e Teoria*, Nº2, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

- Firmino da Costa, António (1987), “A Pesquisa de Terreno em Sociologia”, in Santos Silva, Augusto; Madureira Pinto, José (org.), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento.
- Fischer, Claude S. (1983), “Toward a subcultural theory of urbanism”, Mark Baldassare (Ed.), *Cities and Urban Living*, New York, Columbia University Press.
- Freitas, Ricardo Ferreira e Rafael Nacif (org.) (2005), *Destinos da Cidade: Comunicação, Arte e Cultura*, Rio de Janeiro, EdUERJ.
- Forny, Leonardo (2006), “Arte e Interação: Nos Caminhos da Arte Interativa?”, in *Rázon Y Palabra*, 53  
Disponível em : <http://www.razonypalabra.org.mx/anterior.html>
- Fortuna, Carlos (org.) (2001), *Cidade, Cultura e Globalização – Ensaios de Sociologia*, Oeiras, Celta Editora.
- Fortuna, Carlos (2001), “Destradicionalização e Imagem da Cidade”, Fortuna, Carlos (org.) (2001), *Cidade, Cultura e Globalização – Ensaios de Sociologia*, Oeiras, Celta Editora.
- Fusco, Renato de (1988), *História da Arte Contemporânea*, trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Editorial Presença.
- Ganz, Nicholas (2004), *Graffiti World – Street Art from Five Continents*, Londres, Thames & Hudson.
- Garcia, José Luís (org.) (2009), "Tecnoimagem, Iconografia e Cultura Visual. No rasto da metáfora do fogo nos media", *Estudos sobre os Jornalistas Portugueses. Metamorfoses e encruzilhadas no limiar do século XXI*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Garí, Joan (1995), *La Conversación Mural. Ensayo para una Lectura del Graffiti*, Madrid, Fundesco.
- Gaudin, Jean Pierre (1993), *Les Nouvelles Politiques Urbaines*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Giddens, Anthony (1994), *A Modernidade a Identidade Pessoal*, Oeiras, Celta Editora.
- Giddens, Anthony (2000), *As Consequências da Modernidade*, Oeiras, Celta Editora.
- Greenberg, Clement (1996), "Modernist Painting", in Harrison C., e Wood, P., *Art in Theory, 1900-1990*, Oxford, Blackwell Publishers Inc.
- Hollands, Robert G. (2001), “As Identidades Juvenis e a Cidade”, in Fortuna, Carlos (org.) (2001), *Cidade, Cultura e Globalização – Ensaios de Sociologia*, Oeiras, Celta Editora.
- Janson, H. (1992), *História da Arte*, trad. de J. Ferreira de Almeida e M. Santos, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Kandinsky, Vassily (2003), *Do Espiritual na Arte*, trad. de Maria Helena de Freitas, Lisboa, Dom Quixote.
- Kandinsky, Vassily (s.a.), *Ponto, Linha, Plano*, trad. de José Eduardo Rodil, Lisboa, Edições 70.
- Klanten, Robert e Matthias Huebner (Ed.) (2010), *Urban Interventions - Personal Projects in Public Spaces*, Berlim, Gestalten.
- Kuenzli, Rudolf; Naumann, Francis (ed.) (1991), *Marcel Duchamp – Artist of the Century*, Londres, The MIT Press.
- Lewisohn, Cedar (2010), *Street Art, The Graffiti Revolution*, Londres, Tate Publishing.
- Machado Pais, José (2004), “Introdução”, in Machado Pais, José; Blass, Leila Maria (2004), *Tribos Urbanas: Produção Artística e Identidades*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Machado Pais, José; Blass, Leila Maria (2004), *Tribos Urbanas: Produção Artística e Identidades*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Maffesoli, M. (1987), *O Tempo das Tribos. O Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária.

- Maia, João; Krapp, Juliana, “Comunicação e comunidades: novas perspectivas das sociabilidades urbanas”, In Freitas, Ricardo Ferreira; Nacif, Rafael (org.) (2005), *Destinos da Cidade: Comunicação, Arte e Cultura*, Rio de Janeiro, EdUERJ.
- Mauad, Ana Maria (2007), “Sob o Signo da Imagem: Sociabilidade e Cultura Urbana nas Ilustradas Cariocas (1900-1959)”, In Marcondes, Neide; Bellotto, Manoel (2007), *Cidades. Histórias, Mutações, Desafios*, São Paulo, Arte e Ciência Editora.
- Melo, Alexandre (2002), *Globalização Cultural*, Lisboa, Quimera.
- Miles, Malcolm, (1997), *Art, space and the city: public art and urban futures*, Oxon, Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas (org.) (1998), *The Visual Culture Reader*, Londres, Routledge.
- Nadel, S. F. (1951), *The Foundation of Social Anthropology*, Londres, Cohen & West.
- Pallamin, Vera (2002), “Arte Pública como Prática Crítica” In Pallamin, Vera (org.) (2002), *Cidade e Cultura. Esfera Pública e Transformação Urbana*, São Paulo, Editora Estação Liberdade.
- Pallamin, Vera (2000), *Arte Urbana – São Paulo: Região Central (1945-1998)*, Obras de Caráter Temporário e Permanente, São Paulo, Annablume Editora.
- Ribeiro, António Pinto (2000), *Ser Feliz é Imoral? Ensaios sobre a Cultura, Cidades e Distribuição*, Lisboa, Livros Cotovia.
- Santos, M. L. L. Dos; Pais, J. M. (2010), *Novos Trilhos Culturais: Práticas e Políticas*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Schiller, Marc; Schiller, Sara (2010), “Vista da Cidade”, in Seno, Ethel (Ed.) (2010), *Trespass - História de Arte Não Encomendada*, Los Angeles, Taschen.
- Simmel, G. (1950), “The Stranger”, in K. Wolf. (ed.), *The Sociology of George Simmel*, Nova Iorque, The Free Press.
- Simmel (1903), “A Metrópole e a Vida do Espírito” in Fortuna, Carlos (org.) (2001), *Cidade, Cultura e Globalização – Ensaios de Sociologia*, Oeiras, Celta Editora.
- Seno, Ethel (Ed.) (2010), *Trespass - História de Arte Não Encomendada*, Los Angeles, Taschen.
- Sevcenko, Nicolau (2002), “O Desafio das Tecnologias à cultura democrática” In Pallamin, Vera (org.) *Cidade e Cultura. Esfera Pública e Transformação Urbana*, São Paulo, Editora Estação Liberdade
- Soulet, Marc-Henry (2000), “Pensar a exclusão nos dias de hoje: não integração ou desintegração?”, In Soulet, Marc-Henry (2000), (org) *Da Não-Integração*, Coimbra, Quarteto Editora.
- Teixeira Lopes, João (2008), *Da democratização à democracia cultural – uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público*, Porto, Profedições.
- Várzea, Mariana e Roberto Aimbinder (2010), *Arte Ambiente Cidade – Rio de Janeiro*, fotografias de Cesar Duarte, Rio de Janeiro, Edições Uiti.
- Velho, Gilberto (Org.) (2008), *Rio de Janeiro: Cultura, Política e Conflito*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Velho, Gilberto e Karina Kushnir (Orgs.) (2003), *Pesquisas Urbanas. Desafios do trabalho antropológico*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Wirth, Louis (1938), “O Urbanismo Como Modo de Vida”, in Fortuna, Carlos (org.) (2001), *Cidade, Cultura e Globalização – Ensaios de Sociologia*, Oeiras, Celta Editora.
- Zaluar, Alba (1998), “Para Não Dizer Que Não Falei de Samba: Os Enigmas da Violência no Brasil”, in AAVV (1998) *História da Vida Privada no Brasil*, V.4, São Paulo, Editora Schwarcz.

Zaluar, Alba (2010), *A Máquina e a Revolta. As Organizações Populares e o Significado da Pobreza*, São Paulo, Editora Brasiliense.

## SITES CONSULTADOS

<http://www.academia.org.br/> acedido a 20.06.2011  
<http://ahistoriaqueeuconto.blogspot.com/> acedido a 26.06.2011  
<http://www.cultura.gov.br/> acedido a 05.06.2011  
<http://www.favelapainting.com/> acedido a 20.05.2011  
<http://www.flickr.com/photos/airaocrespo> acedido a 28.04.2011  
<http://www.flickr.com/photos/brunozagri/> acedido a 22.04.2011  
<http://graffitibrazil.wordpress.com/> acedido a 20.06.2011  
<http://invasaocultural.wordpress.com/> acedido a 28.04.2011  
<http://www.museudefavela.org/> acedido a 10.05.2011  
<http://raizesemmovimento.blogspot.com/> acedido a 11.05.2011  
<http://www.redenami.com/> acedido a 01.05.2011  
<http://riograffiti.com.br/> acedido a 20.06.2011  
<http://www.rio.rj.gov.br/> acedido a 29.06.2011  
<http://streetfiles.org/search/AFA> acedido a 28.04.2011  
<http://streetfiles.org/search/Rena> acedido a 28.04.2011

## ANEXO A

Nos estatutos da Academia Brasileira de Letras, o Art. 1º descreve-se: “A Academia Brasileira de Letras, com sede no Rio de Janeiro, tem por fim a cultura da língua e da literatura nacional, e funcionará de acordo com as normas estabelecidas em seu Regimento Interno.” No dia 28 de Abril de 2011, no Teatro R. Magalhães Jr., a Academia Brasileira de Letras promoveu a abertura do “Seminário Brasil, Brasis” patrocinado pelo Bradesco, apresentando para debate o tema “*Grafitismo: A Arte das Ruas*”.

O “Seminário Brasil, Brasis” veio propor um debate amplo em torno de diversas áreas culturais da sociedade brasileira com vista a análise sobre os caminhos da cultura brasileira no início de século XXI. O pátio da Academia Brasileira de Letras, ou denominada de ABL, tornou-se num palco de hip-hop e rap, oferecendo uma parede de madeira branca, onde oitenta artistas populares se exibiram - sob coordenação da Cufa (Central Única das Favelas). No graffiti estiveram presentes Rena, Taruga, Bns, Life e Tha, integrantes do Núcleo TRACON (traços e conflitos), e Dj’s e Mc’s do Break.

O debate do tema “*Grafitismo: A Arte das Ruas*”, sob a coordenação geral do Académico e Presidente da ABL Marcos Vilaça e coordenação do Académico Antonio Carlos Secchin, reuniu reconhecidos representantes da arte do graffiti carioca, como Alexandra Afa, Airá Ocrespo, Carlos Acme, Carlos Osório e Pamela Castro. Esta conferência teve entrada gratuita e transmissão em directo no portal online da ABL.<sup>53</sup>

Marcos Vinícios Vilaça, afirma no texto de comunicação da conferência: “Sem perder de vista a necessidade de preservação da tradição e da excelência de sua trajectória, a Academia tem interesse em trazer para debate os saberes vários e as manifestações artísticas que reflectam a criatividade de todos os grupos sociais. Somos uma Casa voltada para as humanidades, daí a proposta do "Seminário Brasil, Brasis" de discutir temas de interesse cultural que não figuram habitualmente na agenda académica. O debate sobre “*Grafitismo: A Arte das Ruas*” faz parte dessa nossa preocupação.”

O Presidente da ABL dá início ao seminário do seguinte modo: “Senhores académicos, Sr<sup>as</sup> e Srs. O papel da Academia Brasileira de Letras, nesses 114 anos de existência, sempre foi o de preservar e valorizar a memória nacional. A língua como instrumento do conhecimento e da convivência, as letras como reveladoras e formadoras da identidade do país, sem deixar de fora nada do que é humano. A ciência que reside no espírito que observa e explica, e a poesia que habita a alma que sente e compreende.

*Grafitismo*, Hip-hop, Rap, são manifestações populares que tornaram o debate mundial, no Brasil registam na actualidade, um movimento voltado para essa manifestação artística. Representa acima de

---

<sup>53</sup> Arquivo da transmissão da conferência disponível em:

<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=11851&sid=721>



tudo: inclusão social. São esses os fundamentos dessa reunião: inclusão social, respeito às manifestações populares, integração da academia com os diferentes sectores da criação.

O *grafitismo* encerra nele próprio uma grande polémica, dos que o aplaudem, dos que o censuram, isso a gente tem em todas as partes, mas é preciso que desperte em todos nós a visão, o sentimento do processo de criação. À academia interessa as linguagens, todas elas. E nós não poderíamos excluir o grafitismo desse conjunto de realidades com as quais nós convivemos e com as quais nós trabalhamos. Uma academia de letras não é um ente fechado, inacessível, uma academia de letras não é um ente que vede a presença de crianças nos seus cenários, nos seus palcos, nas suas assembleias. A academia de letras não fecha as suas portas à juventude, a quem busca se afirmar e mostra a que veio e o que faz. Aqui nós procederemos, a um procedimento de peneira, de avaliação, do que se faz e daquilo que merece atenção e cuidado. A academia agradece efusivamente a quantos se dispuseram a vir aqui trabalhar connosco, mostrar a nós o que estão realizando. A academia está aberta a vocês e grata a vocês. Não temos aqui nenhum problema de elitismo, a academia é do povo, sem demagogia.

Mas o povo que inspira os romancistas... nós estamos hoje, nestes dias, comemorando o livro: País do Carnaval, 80 anos do livro País do Carnaval, uma das grandes obras de Jorge Amado. E da mesma forma como houve intolerância com o Jorge Amado, pode haver intolerância com o que vocês estão fazendo – não importa, não importa! Isso é mediocridade. No fundo e no tempo os que fazem bem feito, os que fazem honestamente, sobreviveram e serão reconhecidos.

Nós queremos ouvir a voz do povo, porque o povo está nos poemas dos académicos, o povo está no romance dos académicos, o povo está no ensaio dos académicos, o povo está na inspiração da academia. E vamos ouvir também a voz do poder público. O secretário Carlos Osório, atendeu à proposta de popularizar a academia, mas popularizar não significa torná-lo popularesca, é diferente, é bastante diferente, e só os que têm preconceito, só os que têm ideia pré-concebida é que confundem uma coisa com a outra.

Temos que preservar a tradição, temos que preservar a excelência, temos que cuidar desses aspectos todos, que ornem a realidade e o papel de uma academia. A academia com isso quer mostrar interna e externamente, que não consente em perder a sua capacidade de irradiação, uma academia que não busca a luz e se contenta só com a sombra, ela perde a identidade, temos portanto que reflectir sobre tecnologia e linguagem. Se nós não fizermos, aí também nós cairemos na sombra e perderemos a capacidade de irradiação. A academia portanto está atenta ao seu compromisso de permanecer sempre a valorizar a irradiação.”

Ainda em relação à terminologia, disse António Carlos Secchin, no encerramento do evento: “A estranheza da palavra: *grafitismo*? O que é que isso significa? A rigor, apesar de aqui houve ter sido a casa da imagem, a Academia é essencialmente a casa da palavra também, e às vezes se considera a Academia um espaço muito conservador e hoje mostramos que não, porque essa palavra, ela foi criada

aqui para o evento. Nenhum dicionário consigna a palavra *grafitismo*, nem mesmo o vocabulário ortográfico da língua portuguesa elaborado pela própria Academia. Se trata de um neologismo, uma palavra nova, uma palavra inventada. E antes de me estender, de maneira mais sucinta possível sobre essa palavra, eu observo uma coincidência algo irônica, porque no dia em que *grafitismo* entrar para o vocabulário, a palavra vizinha dela na sequência alfabética, vai ser a palavra *granfinismo*, e a gente vai ter esse paradoxo da mistura, daquilo que é *graffiti* e daquilo que é *granfino*. E quem sabe até tenhamos um outro neologismo, além de *grafitismo*, que seria o *granfitismo*, que poderia ser o *grafitismo* praticado pelos *granfinos*. Mas voltemos ao neologismo proposto pela Academia, esse sufixo: *ismo*, ele é nobilitador, ele é enobrecedor da manifestação artística, porque nós vamos encontrar *ismo* em simbolismo, romantismo, vanguardismo. E a Academia propõe que se encontre também *grafitismo*, que é diferente de outro sufixo pejorativo, que é o sufixo: *agem*, que a gente vai encontrar na *malandragem*, *bandidagem*, ou numa hipotética *grafitagem*. Então não estamos na *grafitagem*, nós queremos elevar ao *grafitismo*. E também em decorrência da opção pelo *grafitismo*, eu proponho que a gente examine um outro sufixo que é o: *eiro*, do *grafiteiro*. Em português essa terminação, *eiro*, com raras exceções, ela também tende a ser um pouco pejorativa, porque nós temos o *arteiro* e temos o *artista*, temos o *sanfoneiro* e temos o *acordeonista*, temos o *batuqueiro* e temos o *baterista*, por isso na mesma direção quem sabe daqui a algum tempo, em vez de *grafiteiro* teremos *garfistista*, que é aquele que pratica a arte do *grafitismo*. Porque esta mesa redonda enfatizou a dimensão estética e artística do *grafitismo*.”

## ANEXO B

Lei nº 12.408, de 25 de Maio de 2011<sup>54</sup>, sancionada pela presidente Dilma Rousseff. Altera o art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de Fevereiro de 1998, que se propõe a descriminalizar o acto de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de dezoito anos. Mais acrescenta que as tintas em embalagens do tipo aerossol, ou a denominada tinta spray, no art. 2º desta Lei só poderão ser vendidas a maiores de dezoito anos, mediante apresentação de documento de identidade. No Art. 4º ainda obriga: “As embalagens dos produtos citados no art. 2º desta Lei deverão conter, de forma legível e destacada, as expressões “*Pichação é crime* (Art. 65 da Lei Nº 9.605/98). *Proibida a Venda a Menores de 18*”. Em relação às sanções previstas por “pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano”, têm previsto a pena de detenção, de três meses a um ano, e multa. Se o acto for realizado em monumento ou em qualquer superfície com valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção e multa.

No entanto, vêm distinguir a prática do *graffiti*: “Não constitui crime a prática de *grafite* realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.”

---

<sup>54</sup> Informação 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)