



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Instituto de Geografia

Renan do Nascimento Barata Antunes

Grafismo urbano no bairro do Méier:

apropriação dos espaços públicos no subúrbio carioca

Rio de Janeiro

2021

Renan do Nascimento Barata Antunes

Grafismo urbano no bairro do Méier:

apropriação dos espaços públicos no subúrbio carioca

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Geografia, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Globalização, Políticas Públicas e Reestruturação Territorial.

Orientadora: Prof^ª. Dra^a. Monica Machado Sampaio

Rio de Janeiro
2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CTCC

A636 Antunes, Renan do Nascimento Barata.
Grafismo urbano no bairro do Méier: apropriação dos espaços públicos no subúrbio carioca. / Renan do Nascimento Barata Antunes – 2021.
146 f. : il.

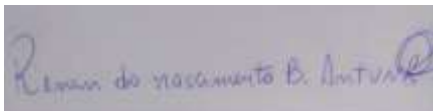
Orientador: Monica Machado Sampaio
Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Geografia.

1. Geografia Humana – Méier (Rio de Janeiro, RJ) – Teses. 2. Espaços públicos urbanos – Uso e ocupação – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 3. Grafitismo – Méier (Rio de Janeiro, RJ) – Teses. 4. Pichação de muros– Rio de Janeiro (RJ) – Teses. I. Sampaio, Monica Machado. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto Geografia. IV. Título.

CDU 911.3(815.3)

Bibliotecária responsável: Fernanda Lobo / CRB-7: 5265

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.



Assinatura

Rio, 01 fevereiro de 2022

Data

Renan do Nascimento Barata Antunes

Grafismo urbano no bairro do Méier: apropriação dos espaços públicos no subúrbio carioca

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Geografia, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Globalização, Políticas Públicas e Reestruturação Territorial.

Data de aprovação: 14 de dezembro de 2021.

Banca Examinadora:



Prof.ª Dr.ª. Mônica Sampaio Machado (Orientadora)

Instituto de Geografia – UERJ



Prof. Dr. Miguel Ângelo Campos Ribeiro

Instituto de Geografia – UERJ



Prof. Dr. José Guilherme Cantor Magnani

Universidade São Paulo

Rio de Janeiro

2021

A Gilmar Mascarenhas (*in memoriam*), que sempre nos guiou pelo caminho da humanidade e da crítica.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Eliane, que sempre me incentivou a estudar e ser um cidadão crítico e questionador. Graças ao seu carinho e dedicação, hoje sou um cidadão consciente do mundo em que vivo.

À minha companheira de vida, Giselle, que me ensina a todo momento e me fornece fôlego para prosseguir na caminhada da vida e da academia.

Ao meu irmão Sillas, por ser parceiro e acolhedor nos momentos que eu mais precisei.

Ao meu pai que sempre lutou por mim e através do seu carinho e amor no passado, hoje eu colho os frutos e sigo em frente.

Aos colegas da Sociologia Urbana da Uerj e dos outros grupos de debates urbanos. Seus incentivos e conversas foram essenciais para construção dessa pesquisa.

Aos meus alunos que questionam sempre sobre o tema da minha pesquisa e sempre me dão sugestões de locais a observar e registrar.

Aos pichadores e grafiteiros que contribuíram significativamente para pesquisa.

Ao pessoal do PPGeo que tem se desdobrado para nos ajudar em tempos de pandemia e governo negacionista.

À Uerj, essa universidade maravilhosa que é referência em humanidade e inclusão.

À banca examinadora por dividir suas experiências, participar dessa etapa e auxiliar meu crescimento como pesquisador.

Em especial, gostaria de agradecer a professora Mônica Sampaio por me acolher como seu orientando. Sua experiência, paciência e as provocações de pesquisa foram essenciais para produção e conclusão desse trabalho.

RESUMO

ANTUNES, Renan do Nascimento Barata. **Grafismo urbano no bairro do Méier:** apropriação dos espaços públicos no subúrbio carioca. 2021. 146 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) –Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Os espaços públicos são importantes cenários para diversas práticas urbanas que se apresentam nas cidades, principalmente nas metrópoles. Esses locais são ocupados por indivíduos que se apropriam dos espaços, seja de maneira fixa ou transitória, expondo diversos sentimentos e subjetividades. As contradições que se apresentam na cidade geram movimentos de resistência e luta pelo direito a cidade e cultura. O grafite e a pichação são práticas urbanas oriundas dos espaços públicos e manifestações reivindicatórias e artísticas, sendo inicialmente atos de subversão e transgressão na cidade. A metrópole carioca é uma das precursoras dessas manifestações e apresenta em seu espaço, diversos fenômenos da pichação e do grafite que expõem movimentos de arte, cultura e protesto através da comunicação nas paredes e fachadas. Esta pesquisa procurou desvelar a atual espacialização do grafismo no bairro do Méier, um importante subcentro do subúrbio carioca. Com uma expressiva dinâmica social-espacial da zona norte do Rio de Janeiro, o Meier expressa volumosas manifestações do grafismo urbano que dão constante processo de significação e ressignificação ao bairro. Em primeiro lugar são apresentadas considerações sobre grafismo e pixo. Em seguida um panorama sobre as reformas urbanas realizadas no Rio de Janeiro é apresentado, com intuito de localizar o Meier nesse contexto. Por fim, uma radiografia dos grafites e pixos no Meier é apresentada, sustentada por um minucioso trabalho de campo e por entrevistas realizadas com grafiteiros e pichadores que atuam no bairro.

Palavras-chaves: Espaços públicos, grafismo urbano, Méier

ABSTRACT

ANTUNES, Renan do Nascimento Barata. **Urban Graffiti in Méier**: appropriation of public spaces in carioca suburbs. 2021. 146 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) –Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Public spaces are important settings for plenty of urban practices that are performed in cities, especially in major ones. These sites are occupied by individuals who take them over, temporarily or not, disclosing various emotions and subjectivities. The contradictions in the city engender movements of resistance and fight for the right to the city and culture. Graffiti is an urban practice expressed in the form of demands and art. It derived from public spaces and was once an act of transgression in the city. Rio de Janeiro, a metropolis that was one of its pioneers, holds several phenomena of urban graffiti, exhibiting art, culture, and protests through its communication on walls and facades. This research sought to unveil the current spatialization of graffiti in Méier, an important subcenter in the outlying ghettos of Rio. Méier, which holds solid social and spatial dynamics, expresses substantial manifestations of urban graffiti that carry a constant process of signification and resignification to the neighborhood. First of all, considerations about graffiti are presented, followed by a panorama about urban reforms in Rio de Janeiro, locating Méier in this context. Lastly, it is presented an X-ray of graffiti in Méier, based on a detailed field research and interviews with graffiti artists that act in this neighborhood.

Keywords: Public spaces, urban graffiti, Méier

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Maré Crew na Penha, Rio de Janeiro	33
Figura 2 –	Pichações no Méier, Rio de Janeiro	33
Figura 3 –	Xarpi em São Francisco Xavier, Rio de Janeiro	35
Figura 4 –	Xarpi e mensagem no Méier, Rio de Janeiro	35
Figura 5 –	Pichação reta ou tag reto	36
Figura 6 –	Grapicho no Méier, Rio de Janeiro	37
Figura 7 –	Grapicho no Méier, Rio de Janeiro.....	37
Figura 8 –	Estêncil “Stop and Search”	38
Figura 9 –	Estêncil por Blek le Rat	38
Figura 10 –	Stickers variados	39
Figura 11 –	Stickers variados (2)	39
Figura 12 –	Espaço King Cap, São Paulo	40
Figura 13 –	Avenida Central: vista panorâmica durante pavimentação	57
Tabela 1 –	Habitantes e taxa de crescimento demográfico das freguesias do Rio de Janeiro	59
Figura 14 –	Morro do Castelo antes da demolição	61
Figura 15 –	Processo de demolição do Morro do Castelo	62
Figura 16 –	Planta da cidade do Rio de Janeiro em 1929 (Guia Briguite)	69
Tabela 2 –	Passageiros transportados pela Estrada de Ferro Central do Brasil por bairros (1886-1896)	71
Tabela 3 –	Estações inauguradas pertencentes a antiga freguesia do Engenho Novo	75
Mapa 1 –	Principais ruas do Méier	79
Figura 17 –	Jardim do Méier visto de cima	80
Figura 18 –	Praça do Leão Etíope do Méier	80
Mapa 2 –	Ruas analisadas do bairro do Méier	81
Figura 19 –	Grafite próximo à estação do Méier (muro da linha férrea)	82
Figura 20 –	Pichação no Hospital Municipal Salgado Filho	82
Figura 21 –	Pichações variadas e grafite bomb	83
Figura 22 –	Pichações em muro	83
Figura 23 –	Pichações variadas	84

Figura 24 – Grafite e pichações	85
Figura 25 – Grafite e pichações	85
Figura 26 – Grafites e pichações variadas em construção abandonada	87
Figura 27 – Grafite em muro público	87
Figura 28 – Pichações e bombs variados	89
Figura 29 – Grafites e pichações nas paredes da estação	89
Figura 30 – Diversas pichações (tags), mensagens políticas e grafites	90
Figura 31 – Pichação política	90
Figura 32 – Grafites e pichações	92
Figura 33 – Pichações	92
Figura 34 – Pichações	92
Figura 35 – Grafite no muro de entrada de colégio	93
Figura 36 – Grafite no muro de entrada de colégio 2	93
Figura 37 – Grafites e pichações	94
Figura 38 – Grafites e pichações na parede da pista de skate	94
Figura 39 – Vários grafites e pichações	95
Figura 40 – Grafite por Locutor Graffiti	96
Figura 41 – Grafite por Planob_vandal	98
Figura 42 – Grafite por Trapa Crew – Leco e Cast	102
Figura 43 – Grafite por Trapa Crew – Rafa	105
Figura 44 – Grafite por Trapa Crew – Castilho e Tipuzurbanux	110
Figura 45 – Grafite por Trapa Crew – Nadi	114
Figura 46 – Tag por Gocal	120
Figura 47 – Pichação por Holly	124
Figura 48 – Pichação por Sans’s Ed	127
Figura 49 – Grafite: processo de criação, traço e desenho geométrico	132
Figura 50 – Grafite: desenho e letras tomando forma	132
Figura 51 – Grafite: desenho em desenvolvimento	133
Figura 52 – Grafite: concluído	134

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	15
1	O GRAFISMO URBANO NO ESPAÇO SOCIAL	25
1.1	Uma breve história do grafismo na humanidade: São Paulo e Rio de Janeiro como cidades referências no Brasil	29
1.2	Grafite e pixação: entre semelhanças e diferenças	32
1.3	Grafite e pixação: técnicas e estilos	34
1.3.1	Xarpi	34
1.3.2	Pichação reta ou tag reta	36
1.3.3	Grapicho ou Bomb	36
1.3.4	<u>Estencil</u>	37
1.3.5	<u>Sticker</u>	38
1.3.6	Muralismo	40
1.4	A importância do espaço público para o grafite e a pichação	40
1.5	O grafite e a pichação para um debate geográfico	44
1.6	Pichação e grafite: contribuições das ciências humanas para a Geografia	48
2	REFORMAS URBANAS NO RIO DE JANEIRO: A FORMAÇÃO DO SUBÚRBIO E DO GRANDE MÉIER	52
2.1	O Rio de Janeiro e seu aspecto colonial	53
2.2	Reforma Passos: processo capitalista na cidade	54
2.3	Outras gestões, mesma política	60
2.4	Plano Agache	63
2.5	A formação dos subúrbios e a instalação da massa proletária	66
2.5.1	A movimentação industrial e a ocupação maciça dos subúrbios	72
2.6	Da freguesia do Engenho Novo aos bairros do Grande Méier	73
2.6.1	O Méier atual e seus espaços públicos: arte de rua como sociabilidade urbana	77
3	O GRAFITE E A PICHACÃO COMO FORMAS DE OCUPAÇÃO DOS ESPAÇOS PÚBLICOS: SUBÚRBIO E O MÉIER	81
3.1	O grafismo como reivindicação política do Méier	89
3.1.1	Rua Dias da Cruz e adjacências	91
3.1.2	Praça Agripino Greco: espaço público e grafismo	93

3.2	Atores do Méier: expressões, manifestações, arte e cultura	95
3.2.1	Grafiteiro Locutor	96
3.2.2	Planob_vandal_life	97
3.2.3	Trapa Crew	101
3.2.3.1	Grafiteiro Leco (Trapa Crew)	101
3.2.3.2	Grafiteiro Rafa (Trapa Crew)	104
3.2.3.3	Grafiteiro Castilho (Trapa Crew)	109
3.2.3.4	Grafiteiro Nadi (Trapa Crew)	114
3.3	Pichadores: Os desenhistas da cidade	119
3.3.1	Pichador Gocal	120
3.3.2	Pichador Holly	124
3.3.3	Pichador San's Ed	127
3.4	O grafite no subúrbio: uma experiência de perto e de dentro	130
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
	REFERÊNCIAS	139

INTRODUÇÃO

A Geografia urbana é um campo de estudos da ciência geográfica de intenso dinamismo, sobretudo, a partir da década de 1970, em função da expressão mundial da urbanização. Em *A revolução urbana* (1970), Henri Lefebvre, um dos maiores teóricos marxistas, já apontava o fenômeno urbano como característico da nova etapa da história humana.

A etapa urbana, produzida pelo recrudescimento da sociedade urbana por todo o planeta, promoveu crises e grandes transformações sociais, impulsionando inúmeros estudos dentro de diversos campos científicos. A Geografia Urbana, desde então, adquiriu enorme expressão sobre manifestações de práticas urbanas. Diante disso, esta pesquisa busca trazer para o debate geográfico duas dessas expressões de vida urbana contemporânea, o grafite e o picho.

Nascido e criado em espaço urbano, sempre enxerguei a cidade como um local de sociabilidade e fenômenos sociais que tornam esse espaço dinâmico e com paisagens diversas. O grafismo urbano sempre esteve presente no meu cotidiano. No bairro onde sempre residi e na escola onde estudei, manifestações do grafite e da pichação marcavam a presença de inúmeros indivíduos que ali também moravam ou estudavam.

O bairro, para um pichador ou grafiteiro, é o primeiro local de interesse para uma intervenção artística. Esses indivíduos iniciam sua prática, geralmente, através pichação, ainda adolescentes. Depois de adultos, muitos migram para o grafite no intuito de inserirem-se no circuito urbano da arte ou porque estão mais velhos para as práticas do picho, que requer adrenalina e rapidez.

O meio urbano é, para esses atores, palco para suas manifestações e dinâmicas artísticas, comunicativas e de protestos, pois a cidade contemporânea é um local capitalista, de mais-valia e segregação, que gera inúmeras contradições. Nesse sentido, o indivíduo torna-se um agente social, tendo sua individualidade posta em uma zona de tensão e de troca, cujos diálogos o destacam como componente de uma sociedade complexa, dinâmica e cheia de conflitos.

Lefebvre (2002) chama a atenção ao fato de a cidade ser local de troca e encontro das coisas e das pessoas. Esse espaço é recheado de símbolos e significados, símbolos esses que fornecem uma ideia de liberdade, mas uma liberdade que parece conquistada. Portanto, a cidade apresenta-se para nós, geógrafos e pesquisadores sociais, como um laboratório em tempo real, oferecendo-nos inúmeras práticas urbanas em diferentes contextos e períodos da sociedade.

A pichação e o grafite são práticas presentes na sociedade urbana e, identificadas em espaços heterogêneos da urbe, refletem os diversos pensamentos e ideologias de seus praticantes. Tanto a pichação quanto o grafite são manifestações que as cidades contêm e podem ser analisadas do ponto de vista da ciência geográfica. Isso porque sua distribuição está atrelada aos espaços de vivência e sociabilidade dos indivíduos metropolitanos, que costumam iniciar suas práticas em seus bairros de origem.

Partindo das práticas urbanas do pixo e do grafite, escolhemos o bairro Méier, localizado no subúrbio do Rio de Janeiro, para a investigação que movimenta este estudo. A intenção é compreender a espacialização do fenômeno e se sua atuação nos espaços públicos do bairro possui relação com o pensamento de *direito à cidade* defendido por Henry Lefebvre (1968), que parte da ação de reivindicação do meio urbano.

A escolha do local deu-se pela importância que o bairro possui historicamente, sendo um dos subcentros mais importantes da zona norte fluminense. Cortado pela linha férrea Central do Brasil, o bairro cresceu de maneira significativa e contém diversos fenômenos em seu espaço geográfico. Esses fenômenos apresentam-se de maneira significativa para a pesquisa da ciência geográfica e de outras ciências.

O Méier é um dos bairros mais tradicionais da metrópole carioca e está repleto de histórias e significados. Além disso, conta com um importante fluxo populacional e econômico e com uma concentração habitacional que, juntos, justificam nossa análise. A formação do bairro foi resultado de uma série de mediações do poder público em que agentes privados e públicos iniciaram o processo de reformulação urbana elucidada por Maurício de Abreu em *Evolução Urbana do Rio de Janeiro* (2008).

Transformando-se em um dos subcentros mais importantes da zona norte, o bairro do Méier floresceu, primeiramente, das reformas que a cidade enfrentou nas três primeiras décadas do século XX e sua expansão teve relação com a evolução dos transportes e o deslocamento das indústrias para o interior da cidade. Nesse sentido,

[...] o processo de crescimento demográfico e industrial dos subúrbios apresentou a partir de 1930, uma intensificação notável. Há, entretanto, que se caracterizar melhor essa área da cidade, que não deve ser vista como se fosse, àquela época, um todo homogêneo. Com efeito, à exceção da linha tronco da Central do Brasil, os demais eixos ferroviários apresentavam apenas uma ocupação esparsa, exceção feita à faixa lideira aos trilhos efeito (ABREU, 2008, p. 99).

A partir da reformulação da zona central da cidade do Rio de Janeiro, as indústrias procuram espaços mais baratos e com disponibilidade hídrica para instalarem-se. O processo

de deslocamento do setor fabril para os novos espaços fez surgir novos bairros com uma intensa população de massa trabalhadora, que passou a habitar os lotes a ela destinados, residindo próxima ao local de trabalho (BERNARDES, 1987). A respeito da indústria e de sua contribuição para a expansão do subúrbio, Abreu (2008) pontua que

A indústria já havia começado a ocupar os subúrbios da Leopoldina, Linha Auxiliar e Rio D'ouro antes mesmo de 1930, conforme demonstram a instalação da Companhia Nacional de Tecidos Nova América em Del Castilho, em 1924, da General Electric em Maria da Graça, em 1921, e da Cisner e da Marvim no Jacarezinho, em 1917 e 1921 respectivamente (p. 99).

O caso do Méier não é exceção. O bairro, a partir do deslocamento da linha Central do Brasil e da linha de bonde com a Companhia Ferro Carril, absorveu grande quantidade de pessoas em busca de trabalho nas indústrias, as quais se instalaram nas imediações, buscando moradias baratas. A partir dessas intervenções, o local foi ganhando forma e conteúdo na zona norte carioca (ABREU, 2008). Devido a sua importância, poderíamos analisar diversas espacialidades do Méier, como os desenvolvimentos dos transportes, a economia ou mesmo sua relevante densidade demográfica.

O bairro, que possui intensa ocupação de seu espaço, urbanizou-se de maneira significativa ao longo das primeiras décadas do século XX, expondo uma diversidade de fenômenos que as ciências humanas podem investigar. Fenômenos como a urbanização, a importância econômica e a concentração populacional, por exemplo, são relevantes para uma abordagem teórica-metodológica. Por ser também um local de trânsito, o bairro apresenta diversos eventos sociais que o diferenciam de outros bairros que compõe o subúrbio.

Lysia Bernardes (1987) argumenta que os bairros são os primeiros contatos que os indivíduos possuem com a sociedade e com a ideia de cidadania. Esses locais apresentam características próprias que o diferem de outros. A noção popular de bairro é muito mais geográfica, mais rica e mais concreta. Ela se baseia em um sentimento coletivo dos habitantes, que tem a consciência de morarem em tal bairro. Esse conhecimento global que cada um tem de residir em determinado bairro é fruto da coexistência de uma série de elementos, que lhe dão originalidade em relação aos bairros que o cercam (SOARES, 1987, p. 105-106).

A pichação e o grafite são ações urbanas que ocorrem nas maiores cidades do mundo, inclusive, nas cidades brasileiras com maior dinamismo populacional. O bairro é, muitas das vezes, o local de primeira atuação dos pichadores e grafiteiros. É nesses espaços que certos indivíduos ou grupos estabelecem seu território e iniciam suas vidas de intervenções pelos espaços públicos e privados do meio urbano.

A cidade do Rio de Janeiro é uma das metrópoles que expõe o grafismo urbano em quase toda a sua extensão, tendo pixo e grafite em praticamente todos os seus bairros. O subúrbio da cidade é o local que expressa uma diversidade maior dessas práticas urbanas, pois detalha-se por uma zona da cidade que recebe menos investimentos e visibilidade do poder público quando comparados à parte nobre da cidade. A partir disso, o quesito segurança é falho e auxilia os atos de subversão urbana que perpassam a pichação e o grafite, visualizados por toda a extensão da zona norte carioca, da zona oeste e da baixada fluminense.

O Méier também apresenta certa carência de poder público, pois, como toda cidade, o Rio de Janeiro está inserido no pensamento neoliberal que gera encarecimento do solo urbano e segregação socioespacial, recebendo investimentos públicos de maneira desigual. No entanto, a localização do bairro contribuiu para seu crescimento e considerável fluxo populacional e econômico, transformando-se em importante subcentro da metrópole carioca. Por apresentar importantes fenômenos, seu espaço está repleto de manifestações artísticas, culturais e comunicativas, que expõem sentidos e significados ao lugar.

A cidade do Rio de Janeiro, sendo uma metrópole capitalista inserida dentro de um pensamento neoliberal, possui cada vez menos vivência de espaços públicos e mais valorização de espaços privados, incluindo aqueles privados com características de público. Os lugares estão, gradativamente, perdendo suas características locais em oposição ao global.

A rua é um espaço público que sofre paulatino esvaziamento, pois, na visão de boa parcela da população, é um local que deve ser rejeitado, dado seu aspecto degradado e sua suscetibilidade à violência. No entanto, para pichadores e grafiteiros, a rua é o painel ideal para exibirem manifestações artísticas e símbolos em múltiplos horários, sem restrições em determinados locais. Tais práticas urbanas utilizam-na como local de ocupação e manifestação.

O grafite, antes uma transgressão e mal visto por boa parte da sociedade, passou a ter aceitação como atividade artística, chegando a figurar em galerias e museus. Já a pichação é vista como modo de “enfear” a cidade, com suas escritas ilegíveis, que, para a grande maioria da população, não apresentam significado algum, sendo, então, repugnadas e rejeitadas.

Resguardadas suas diferenças, tanto o grafite quanto a pichação são considerados exteriorizações urbanas e possuem a premissa de estarem nos espaços públicos e fazerem deles seus palcos de atuação, seja na forma de desenho, mensagem ou *tag*. Como em diversos locais da metrópole carioca, a pichação e o grafite encontram-se disseminados pelos muros e fachadas de prédios pelo Méier, integrando locais públicos e privados do bairro.

Parte desta pesquisa buscar entender como se desdobram esses fenômenos pelo bairro, que apresenta história e organização espacial congruentes com a expansão da linha férrea e que

compõe importância relevante para o subúrbio carioca. A pesquisa tem a intenção de investigar o processo de espacialização das práticas urbanas que compreendem a pichação e o grafite no bairro do Méier através da arte, da estética e da comunicação que estão espalhadas por diversas ruas e espaços públicos do local.

O conceito de *direito à cidade* defendido por Henry Lefebvre e a temática da utilização e da apropriação dos espaços públicos, expostos por outros autores, serão os norteadores para o centro do debate geográfico. Sendo assim, a pesquisa no bairro do Méier contará com debate teórico-metodológico acerca dos temas da pichação e do grafite, apresentados como fenômenos que reivindicam e ocupam os espaços públicos do bairro do subúrbio carioca.

A análise empírica, que acontecerá através do mapeamento dos fenômenos da pichação e do grafite e de entrevistas com atores, é de suma importância para um melhor entendimento do processo de espacialização dos fenômenos pelo bairro, procurando descobrir como essas manifestações se distribuem e como se constroem as subjetividades e os olhares dos seus praticantes.

Para compreender o processo de espacialização dos fenômenos do grafismo urbano, a abordagem sobre a formação do bairro através das reformas urbanas que ocorreram na capital do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, a formação do subúrbio é bastante relevante para esta pesquisa. A contribuição de Maurício de Abreu com sua obra *Evolução Urbana do Rio de Janeiro* (2008) irá auxiliar-nos de forma significativa, pois a formação dos bairros do subúrbio carioca e do Méier tem relações diretas com as modificações que a cidade do Rio de Janeiro sofreu no final do século XIX e, pelo menos, nos primeiros trinta anos do século XX.

Assim como Madureira, o bairro tem grande importância para o subúrbio, pois concentra em seu espaço diversos serviços, além de moradias de classe média em determinadas partes. Tal fato faz do local um subcentro do subúrbio carioca. Assim, diversas práticas urbanas são presenciadas constantemente em seu espaço, sendo importantes em sua análise.

Henry Lefebvre (2016), em sua obra original de 1968, aponta que os seres humanos tem a necessidade de acumular energia e de gastá-la, mesmo que de maneira a desperdiçá-la. Tem a necessidade de ouvir, de tocar, de sentir, de ver e a necessidade de reunir essas percepções em um lugar. A partir dessas necessidades, o indivíduo torna-se um agente criador e ocupante do mundo, criando e recriando o espaço geográfico. A cidade é o palco do protagonismo humano e especifica-se pelo local do encontro e das simultaneidades, sendo o bairro uma escala reduzida do primeiro contato entre os indivíduos com o mundo.

O grafismo urbano, principalmente, a pichação, é uma dessas expressões através das quais os indivíduos podem ter contato com o bairro e a cidade. É através dessas manifestações

que os *writers* começam a expor suas vontades, seus desejos e suas opiniões em paredes pela cidade. Independentemente de ser *tag*, frase ou mensagem, os muros da cidade são grandes painéis a céu aberto, onde inúmeros indivíduos buscam expor as mais variadas subjetividades, criando comunicação e uma rede de sociabilidade entre seus semelhantes.

A pichação e o grafite, como ações urbanas, possuem diversos objetivos em variados espaços pela cidade. Portanto, a pesquisa caminhará no sentido da compreensão das chamadas manifestações urbanas, como prática urbana de arte, comunicação, protesto e apropriação espacial no bairro Méier. Na investigação sobre a pichação e o grafite, recorreremos a autores como Célia Maria Ramos (1994), Gitahy (1999) e João Marcelo (2015), que nos orientam acerca dessas práticas que não são essencialmente urbanas, mas possuem peso significativo para os eventos humanos nas cidades ao redor do globo e caracterizam-se por serem atividades artística e de manifestação popular.

As práticas urbanas diferenciam-se enquanto manifestações. Aquelas que compreendem o grafite e a pichação possuem semelhanças e diferenças quanto a sua execução. A similitude do ato expressa-se pela utilização da lata de *spray* como ferramenta e pela utilização dos muros urbanos. Tanto a pichação quanto o grafite utilizam os espaços públicos para atuação e registro.

Na pichação, geralmente, são utilizadas latas de cor monocromática para ação na cidade, enquanto o grafite conta com diversidade de cores e formas no cumprimento da arte. Outra diferença que podemos listar baseia-se na composição da prática. A pichação é expressa em símbolos (*tags*) ou mensagens. O grafite apresenta-se na forma desenhos ou pode estar na forma de Grapicho (GITAHY, 1999).

As práticas urbanas são formas de ocupar as cidades e fazer delas locais de disseminação de cultura, arte e protesto. A pichação e o grafite são fenômenos que estão presentes nas grandes cidades e expõem diversas mensagens objetivas e subjetivas, além de desenhos que marcam as paredes de um determinado local, evidenciando a presença de um indivíduo sobre aquele espaço.

Dessa maneira, a investigação sobre essas práticas, que já foram chamadas de transgressões urbanas, irá ajudar-nos a atingir o objetivo, que consiste em relacioná-las com a ideia de apropriação dos espaços públicos e a reivindicação da cidade. No bairro do Méier, bem como em outras localidades, há diversos grafites e pichações, que se distribuem por ruas, fachadas e paredes de locais públicos e privados.

Todavia, o bairro, por apresentar características peculiares, traduz-se em importante espaço para o subúrbio, pois, junto com Madureira, tipifica um subcentro indispensável para a cidade. Assim, definimos como objetivos norteadores do estudo empírico:

- a) Identificar pichações e grafites distribuídos pelo bairro através do método empírico e mapeá-los;
- b) Analisar se há ordenamento espacial dessas práticas ou se elas apenas distribuem-se aleatoriamente pelas ruas e paredes do bairro;
- c) Investigar as atuações desses indivíduos, grafiteiros e pichadores, na localidade para melhor compreender o porquê de grafitar pelo Méier;
- d) Entrevistar pichadores e grafiteiros no intuito de desvendar seus olhares para o subúrbio, especificamente o Méier;
- e) Examinar se tais manifestações são de caráter artístico, revitalizador ou político através de entrevistas com os atores e quais são suas visões sobre a apropriação dos espaços públicos do bairro.

Um dos primeiros passos desta pesquisa consiste na leitura bibliográfica, que dispõe de estudos e análises acerca de práticas sociais no espaço urbano, apropriação dos espaços públicos e direito à cidade. Obras de Henry Lefebvre (1968, 1970, 1972, 1974, 1975) e Paulo Cesar da Costa Gomes (2002, 2006) orientam-nos na concepção deste trabalho, tendo importância significativa para pensarmos a produção do espaço e a concepção de espaço público. Célia Maria Antonacci Ramos (1994), Gitahy (1999) e João Marcelo (2015) contribuem para entender a historicidade do grafismo urbano e as diferenças que as práticas possuem no Brasil. Diversas outras referências são utilizadas como contribuições para a construção deste trabalho.

No Capítulo 1, apresentamos as manifestações urbanas do grafite e da pichação sob diferentes visões e conceitos. Abordamos uma breve história de como o grafismo urbano surgiu, tendo São Paulo e Rio de Janeiro como referenciais para outras cidades espalhadas pelo Brasil.

O grafismo urbano no Brasil consiste na pichação, uma forma de protesto contra a ditadura militar que, posteriormente, passou a ser uma brincadeira de adolescentes em busca de adrenalina e emoção, e no grafite, que ganhou espaço no mundo das artes e nos meios de comunicação, posteriormente sendo visto pela sociedade e pelo poder público como uma forma de arte na cidade.

Abordamos também algumas semelhança e diferenças entres essas práticas urbanas, especificando como cada uma se apresenta na cidade. Estilos, técnicas, estéticas e formas traduzem um pouco da localidade que as recebe e, muitas das vezes, podem transparecer a condição social dos praticantes.

O grafite é uma expressão que requer maior variedade de tintas para sua concepção, portanto, sua elaboração necessita da aquisição de uma quantidade maior de material, tornando-

o mais custoso para a realização. Já com a pichação é diferente, pois com apenas uma lata de *spray* é possível deixar a marca ou mensagem nos muros e fachadas da cidade.

O grafite e a pichação são um tema bastante desenvolvido pelas ciências humanas e a Geografia tem a capacidade de explorá-las mais em diferentes concepções, pois a interpretação que a ciência do espaço pode oferecer ao tema auxilia na compreensão de como esses fenômenos se distribuem por diferentes lugares e cidades, sejam elas grandes metrópoles ou cidades menores.

Os movimentos de territorialização e (des)territorialização, a utilização dos espaços públicos, a apropriação do bairro de origem dos agentes e as questões de gênero são algumas das pesquisas que auxiliaram este trabalho para melhor compreensão do tema a partir da ciência geográfica.

A contribuição das outras ciências humanas também nos auxiliou a entender como a estética, a comunicação, a revitalização espacial e a educação utilizam o tema do grafite e da pichação para revelar como estão inseridas dentro de seus campos de análise. Essas práticas apresentam-se cotidianamente e fazem parte da vida de jovens e adultos que utilizam ou utilizaram a cidade como painéis para suas expressões.

A pichação e o grafite são formas de atuação nas grandes metrópoles e constituem atos essencialmente políticos urbanos, pois representam expressões de indivíduos que ocupam os espaços públicos e os preenchem com arte, cultura e comunicação. O grafismo urbano expressa pinturas, mensagens e símbolos que, geralmente, estão em desacordo com a normatização pensada e imposta à sociedade. As práticas de pinturas em paredes não são historicamente urbanas, mas ganham expressão quando utilizam as cidades em diversos contextos da história mundial, tatuando muros, fachadas e outros locais da urbe, registrando subjetividades, símbolos e reivindicações.

O grafite ganhou, desde os anos 1980, espaço na mídia e em galerias de arte e museus ao redor do mundo. Aceito por grande parte da sociedade, a prática entra no circuito artístico, sendo aceita pelo poder público no que concerne a norma jurídica.

A pichação ainda é um ato de resistência e comunicação ilegal na cidade e suas formas e mensagens são, normalmente, indecifráveis pelos não praticantes. O poder público e a sociedade ainda a rechaçam como ato de vandalismo e poluição visual urbana, podendo ocasionar detenção e multa aos praticantes.

No Capítulo 2, versaremos sobre a formação do Méier e do subúrbio carioca para entender como se desenvolveu esse importante subcentro que compõe parte da região norte da cidade. Discutiremos sobre as reformas urbanas que a cidade do Rio de Janeiro enfrenta ao final

do século XIX e ao logo do XX e como isso engendrou espaços do subúrbio carioca. As ferrovias foram importantes para a expansão da zona norte carioca, pois contribuíram para migração do proletariado, expulso da região central da cidade e obrigado a deslocar-se para as margens da linha Central do Brasil.

A reforma iniciada por Pereira Passos e continuada por seus sucessores transformaram o centro da metrópole carioca em um importante local de negócios, voltado para o recebimento de empresas e inserção dentro do circuito capitalista global. Tais reformas urbanas encareceram o solo urbano, obrigando a população pobre a deixar a região central e forçando-os a habitar o bairro que hoje compreende a Cidade Nova e o Morro da Providência.

Também houve deslocamento populacional, acompanhando o desenvolvimento da linha férrea para o interior do território carioca com direção à baixada fluminense. Diversos bairros das zonas norte e oeste carioca surgiram a partir do progresso das linhas principais e auxiliares dos trens urbanos e seus espaços rurais foram transformados em lotes para o proletariado, que os habitou.

O bairro do Méier surgiu e desenvolveu-se a partir dos transportes que foram estendidos para vários bairros do subúrbio, empurrando cada vez mais a população para longe da região central. A linha férrea e os bondes elétricos foram responsáveis pela expansão territorial e geraram importante relevância para o Méier e para o subúrbio. O bairro tornou-se, juntamente com Madureira, um importante subcentro da zona norte do Rio de Janeiro no que se refere a comércios e serviços. Seus espaços comportam grande fluxo de pessoas e capitais, além de abrigarem residências, unindo setor de serviço a habitações.

Através da importância que o bairro adquiriu, seu espaço foi profusamente visado pelos grafiteiros e pichadores, que preencheram os muros e fachadas do Méier com suas escritas e desenhos coloridos, diversificando as práticas urbanas que a metrópole carioca expressa. O grafite e a pichação por todo o subúrbio, especificamente no Méier, revelam variadas subjetividades dos agentes que marcam os muros.

Assim, a formação do bairro ajuda-nos a entender os múltiplos processos que se apresentam em seus espaços. A pichação e o grafite fazem parte dos fenômenos que o bairro oferece e, para melhor entendê-los, a consulta aos atores é de relevância significativa na pesquisa do grafismo urbano.

O Capítulo 3 é uma exposição de pichações e grafites que constam no bairro do Méier, identificando suas espacialidades através da análise empírica pela localidade. Posteriormente, apresentamos uma série de entrevistas com agentes do grafismo urbano que atuaram ou ainda atuam no bairro. As visões e subjetividades que esses atores possuem nos ajudam a

compreender a espacialidade dos fenômenos da pichação e do grafite pelo espaço urbano carioca, pois, além de serem atuantes por todo o subúrbio, o centro e a zona sul da cidade também receberam ou ainda recebem suas intervenções.

Durante essas indagações e questionamentos, a temática dos espaços públicos e o direito a cidade foram abordados a fim de intentar extrair o ponto de vista desses agentes acerca das temáticas. A pichação e do grafite são importantes para os espaços públicos, pois revelam a presença de indivíduos sobre determinados espaços espalhados pelo meio urbano.

Independentemente de o pixo ser um ato criminoso, conforme lei, ou considerado degradação urbana, sua presença nos espaços urbanos das metrópoles expressam diferentes interpretações e pensamentos, abarrotando a cidade com suas *tags* ou mensagens e confirmando a existência humana sobre esses múltiplos espaços. A cidade e, especificamente, os espaços públicos são espaços sociais, os espaços da sociedade. Neles, o indivíduo “se situa ou se perde, do qual ele usufrui ou modifica” (LEFEBVRE, 2006).

As tensões, os diálogos e os conflitos nos espaços públicos surgem e ressurgem cotidianamente em cidades com grande contingente populacional. Com o grafismo urbano não é diferente. Tanto uma expressão quanto a outra possuem suas resistências sobre os locais, seja por indivíduos ou pelo poder público.

Mesmo o grafite, que é uma expressão mais bem vista pela sociedade, ainda sofre com algumas manifestações contrárias, seja por alguns indivíduos da população, seja por agentes do poder público. Entretanto, a pichação e o grafite têm o intuito de ocupar o espaço urbano, deixar sua arte e estabelecer uma comunicação entre seus atores e entre seus atores e a população em geral. Suas manifestações difundem arte, comunicação, estética e diálogo entre aqueles que ocupam e transitam pelo espaço urbano.

1 O GRAFISMO URBANO NO ESPAÇO SOCIAL

Pichação e grafite são expressões urbanas encontradas em diversas cidades em espaços-tempos distintos. Essas manifestações envolvem variadas significações, que se desmembram por vários locais, principalmente nas grandes metrópoles, e expressam a passagem ou a permanência de um indivíduo no espaço.

O espaço, portanto, pode ser encarado como “médium, meio e mediação” (LEFEBVRE, 1999), um local de utilização e relações de poder, permanentes ou efêmeras, onde atores sociais agem no intuito de estabelecerem suas vontades e seus desejos. Ele pode ser categorizado como forma-conteúdo e correlaciona as formas físicas com os sistemas de ações sociais.

As práticas da pichação e do grafite, também chamadas de transgressões urbanas, são encontradas nas formas materiais das cidades e expressam polifonias de movimentos e símbolos, compondo expressões artísticas ou subversivas. Nesse sentido, o espaço urbano pode ser enxergado como um espaço plural, não somente das diferenças, mas também das disputas, das oposições. É um local heterogêneo, que integra práticas, tensões e conflitos socioespaciais.

Lefebvre (1999) aborda o urbano como

uma forma pura: o ponto de encontro, o lugar de uma reunião, a simultaneidade. Essa forma não tem nenhum conteúdo específico, mas tudo a ela vem e nela vive. Trata-se de uma abstração, mas, ao contrário de uma entidade metafísica, trata-se de uma abstração concreta, vinculada à prática (p. 112).

Na introdução das práticas urbanas pelo espaço das cidades, inúmeros artistas de rua utilizam os equipamentos urbanos materiais na forma de inscrição e consolidação no espaço. Tal ação gera visibilidade e exibição das artes pelas metrópoles na forma de escritas, assinaturas, desenhos etc., que surgem e desaparecem constantemente, sendo reinventados a todo momento.

Essas intervenções podem interferir nas relações sociais do espaço de forma intencional pelo agente produtor quando em um espaço já concebido da urbe, pois proporciona um diálogo entre sua manifestação e o interlocutor que a visualiza ou absorve. Dessa forma, as práticas urbanas nas metrópoles têm o potencial de criar relações intensas ou efêmeras entre seus indivíduos e entre os indivíduos com o espaço, pois altera o significado do homem com o meio.

Os lugares da prática que se descrevem em ato, revelam a vida cotidiana enquanto prática sócio-espaço-temporal. Os habitantes se relacionam com o outro e com o espaço, produzindo os lugares e, neste movimento, constituindo-se enquanto sociedade. Essa hipótese se desdobra da tese de que a produção da vida se realiza

produzindo o espaço, caracterizando a práxis como socio-espaço-temporal (CARLOS, 2018, p. 1).

As práticas urbanas da pichação e do grafite vinculam relações diretas com o espaço-tempo de uma determinada metrópole, pois suas ações demarcam determinado local e estabelecem relações entre os indivíduos e o espaço urbano. Essas demonstrações podem ou não ter consentimento prévio do poder público ou do morador do local, podem tornar-se um ato subversivo ou propriamente uma transgressão. Elas atravessam o conceito de cultura e muitas das vezes posicionam-se como movimento de contracultura, pois renegam formas de controle por terceiros, classificações hegemônicas e/ou conceituais.

Para Nestor Canclini (1995), o ato de ser cidadão não está apenas relacionado pelos direitos que o Estado concede aos indivíduos, mas também pelas práticas socioculturais que estabelecem o sentido de pertencimento, tendo o espaço como forma de interação onde há formas e práticas heterogêneas de indivíduos que possuem a mesma língua.

As expressões de grafite e pichação são práticas encontradas no urbano e revelam subjetividades de indivíduos que habitam, circulam e vivenciam as metrópoles. Podem ser categorizadas como transgressões quando há normatização do conceito no senso comum.

É o caso da pichação, que, em sua totalidade, reflete um pensamento transgressor quando “pixadores e seus hieróglifos indecifráveis e transgressores são odiados, assustando os bem-pensantes do banal. Nenhuma novidade. Desde sempre jovens vivem seus rituais de passagem, usando os meios e a mídia de seu tempo” (LEARY, 2005, p. 14).

Esses atores sociais são definidos como subversivos e até como criminosos, constituindo a categoria de indivíduos denominada *outsiders* (BECKER, 2008). São sujeitos considerados desviantes perante uma normatização pré-definida e destoam das regras regulamentárias, seja de caráter legal ou social, que a sociedade impõe.

[...] grupos sociais criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar essas regras a pessoas particulares e rotulá-las como outsiders. Desse ponto de vista, o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um “infrator” (BECKER, 2008, p. 21-22).

No Brasil, o grafite, até os anos 1980, e a pichação, até os dias atuais, eram tratados como manifestações transgressoras e subversivas que degradavam a cidade, sendo mal vistos pela sociedade. Ao final dos anos 1980 e no início dos anos 1990, o grafite entrou no circuito das artes, figurando em museus e galerias de diversos países, porém a pichação continuou e continua a ser encarada como prática degradante de espaços públicos e privados. Tais práticas

possuíam, em tempos pretéritos, relações estruturais e de classe social na sociedade brasileira, sendo, em sua maioria, praticantes jovens pertencentes às camadas sociais mais baixas.

Nesse caso, a pichação, necessitando apenas de uma lata de *spray*, torna-se mais difundida entre os jovens das periferias urbanas, que não possuem os recursos financeiros necessários para investir em quantidades de cores variadas para atuação nos muros urbanos. Portanto, a relação da pichação com a cidade é estabelecida pela inserção monocromática e imediata nos muros urbanos.

O grafite, por outro lado, estando inserido no mundo da arte, tem procura maior de jovens da classe média, artistas plásticos e conversão de alguns pichadores que abandonam a prática de colocar *tags* e mensagens para atuar com grafite, que pode trazer-lhes retorno financeiro e classificação como artistas urbanos.

A maioria dos pichadores e grafiteiros das periferias urbanas brasileiras atuam, em primeiro momento, em seus bairros de origem ou *pedaços* (MAGNANI, 2002). Posteriormente, transitam por outros espaços da urbe, registrando suas mensagens e marcas e preferindo a região central das cidades como alvo principal de suas expressões. A partir de sua movimentação pelo espaço urbano, a categorização de conceitos como *trajeto*, *pórtico* e *circuito* (MAGNANI, 2002) fica clara para o entendimento de como se espacializam os fluxos dessas práticas.

A região central das metrópoles brasileiras é o local de maior fluxo demográfico, econômico e de decisões. Carlos (2020 apud LEFEBVRE, 1986) corrobora que o centro é mais do que um espaço de funcionalidade política e econômica. É um referencial social da vida cotidiana, um local que pode gerar valorização e desvalorização espacial, tornando-se cenário ideal para manifestações sociais nas quais as transgressões urbanas estão inseridas, pois o trânsito de pessoas é maior e, conseqüentemente, gera maior visibilidade.

Assim, “os espaços centrais das cidades são densos não só porque concentram atividades e grupos, mas também porque abrangem várias significações, atividades e grupos, que ao mesmo tempo se entrecruzam, complementam-se, contradizem-se” (FRÚGOLI JUNIOR, 1995, p. 12). É comum, nas grandes metrópoles, encontrarmos práticas urbanas nas regiões centrais, porém sua atuação diferencia-se pelo tipo de manifestação e prática em questão.

A prática do grafite, por ter maior aceitação popular e, muitas das vezes, ser autorizada pelo poder público, pode ser vista durante sua concepção em vários horários do dia. A ação já é aceita pela maioria da sociedade e pelo poder público, distribuindo-se por vários locais da cidade em que seus agentes atuam à luz do dia e sendo uma expressão de caráter revitalizador

de determinados locais. O grafite democratiza o acesso à arte, pois acontece de forma casual e descompromissada com limites espaciais e ideológicos.

O graffiti tem como suporte para sua realização não somente o muro, mas a cidade como um todo. Postes, calçadas, viadutos e etc. são preenchidos por enigmáticas imagens, muitas das quais repetidas à exaustão – característica herdada da pop art. Efêmero por natureza, vai da crítica social, como foi a fase de super-heróis, em que vários personagens de quadrinhos foram graffitados pela cidade, questionando a falta de sérias lideranças políticas no país, até complexos seres lembrados extraterrestres (ETs) (GYTAHI, 1999, p. 16).

A pichação, por outro lado, tem o caráter subversivo de seus atores anônimos, movendo-se nas altas horas da madrugada. Os pichadores têm como objetivo alcançar maior visibilidade e fama entre os seus. Portanto, ao agirem, principalmente, no centro da cidade, procuram fachadas e marquises com alturas consideráveis no intuito de obter maior exposição e reconhecimento.

Tal ação submete o indivíduo a riscos, como queda e possível óbito, dependendo da altura. Entretanto, os riscos são encarados como positivos, pois causam excitação e adrenalina, gerando enaltecimento entre os praticantes que reconhecem as *tags* localizadas nas partes mais altas dos prédios e fachadas.

Para Canevacci (1993), os pichadores teriam um jogo arabesco, com rabiscos próprios similares aos escritos árabes, construindo “cifras, bordas, heras; e também a seriedade do alfabeto gótico, símbolos côncavos e convexos, de ângulos agudos, com subidas e descidas dos signos” (p. 113). Dessa forma, muitas das vezes, tornam a leitura incompreensível, restringindo os signos à compreensão apenas daqueles que praticam a mesma ação.

Retornando aos riscos, além de uma possível queda, o pichador pode ser apreendido pela polícia, podendo ser preso ou sofrer agressões físicas por parte do agente público. O flagrante de um morador que tem a sua residência pichada também é um risco ao transgressor, pois o dono da casa que tem sua propriedade privada violada pode portar arma de fogo e causar danos físicos ao pichador. Por conta dos perigos que podem surgir, a prática de pichar em alturas de prédios e fachadas é muito apreciada entre os pichadores, revelando alguns indivíduos que são referências dessas expressões.

Apesar de possuírem conexões em suas essências, o grafite e a pichação diferenciam-se de acordo com o tempo, o espaço e o estilo que os compõem. Os atores dessas manifestações também transitam ou mudam totalmente de uma prática para outra, sendo mais comum os pichadores começarem a fazer grafites devido às relações de ganho financeiro que essa prática pode proporcionar.

O que não se pode negar é que essas duas expressões são práticas do espaço urbano ou de arte urbana das metrópoles e que expõem a presença de um indivíduo ou um grupo em determinado espaço mesmo que de maneira efêmera.

Dentro da categoria arte urbana, considero todo traçado que, mesmo constituindo-se como assinatura, tag, designada no Brasil de pixação, desenha um propósito “pensante”, anunciando mais que um objeto, um processo vivo (Samain, 2012), um tipo de participação intempestiva na visualidade da cidade (DIÓGENES, 2015, p. 686).

Tanto a pichação quanto o grafite podem ser encarados como arte urbana, expressão simbólica, e possuem visibilidade nos espaços públicos das cidades. Para Hall (1997, apud ROSENDAHL; CORRÊA, 2013, p. 12), “as formas simbólicas são representações da realidade, resultantes do complexo processo pelo qual significados são criados e comunicados”.

Os significados podem expressar uma simples compreensão, ou seja, qualquer pessoa transitando pode ver símbolos e desenhos. No caso de assinaturas (*tags*), apenas os próprios pichadores conseguem ler. Portanto, mesmo tendo objetivo e estilos dessemelhantes, essas manifestações urbanas têm em comum o fato de estarem nas ruas das cidades e experienciar sua dinâmica.

As relações das práticas urbanas do grafite e da pichação com o espaço são estabelecidas pela apreensão de um local no urbano para concepção da arte ou da expressão. Entretanto, o ato de pintar paredes não é exclusividade do período contemporâneo da história humana. Variadas civilizações antigas deixaram registros em diversos locais espalhados pelo mundo, expondo o cotidiano e a complexidade da sociedade estabelecida naquele espaço-tempo.

O grafismo urbano surge na segunda metade do século XX. No Brasil, as cidades expoentes dessas manifestações são as metrópoles paulista e carioca, centros de economia e decisão política ao longo da segunda metade do século passado, criando estilos próprios e exportando para outras regiões do país.

1.1 Uma breve história do grafismo na humanidade: São Paulo e Rio de Janeiro como cidades referências no Brasil

O grafismo é uma expressão humana praticada desde séculos pretéritos. Encontrados em tubas de faraós do Egito antigo, esse tipo caracterizava-se por desenhos bem elaborados que

continham simbolismo e significados para aquele povo (GITAHY, 1999). No extremo oriente, foram encontrados grafismos em paredes que foram migrando até o império romano.

Na Roma antiga, era utilizada a técnica da tempera para elaboração de pinturas em igrejas e palácios desde a Idade Média. Existiam pinturas nas catacumbas onde aconteciam reuniões secretas dos cristãos. Ramos (1994) ressalta que “o grafite é, portanto, o mais antigo registro gráfico do homem. Historiadores documentam seu retorno em outros espaços e tempos da Antiguidade, como na Grécia e em Pompéia” (p. 13).

No Brasil, tais intervenções foram destacadas a partir dos anos 1950, quando várias fachadas de edifícios em São Paulo foram pintadas por diversos artistas, inclusive por Di Cavalcanti (GITAHY, 1999). As pichações estão relacionadas, nas décadas de 1960 e 1970, aos movimentos de protesto contra o regime militar e permaneceram como forma de transgressão até o dia atuais.

Na década de 1980, ao fim do regime, o grafite conquistou lugar na mídia, aparecendo, inclusive, em TV aberta. Essa forma de expressão urbana tem sua passagem de movimento transgressor do espaço para expressão artística ao final da década de 1980 e início dos anos 1990, sendo exibida em bienais, manchetes de jornais e novelas. Movimentos midiáticos e do poder público passaram a considerar o grafite como uma forma de revitalizar a cidade e agiram através do incentivo ao desenho nas paredes, tornando-o bem visto. Jovens, que antes eram pichadores, passaram a procurar trabalho nas áreas de propaganda e *marketing* que utilizavam o grafite (MARCELO, 2015).

O movimento do pixo teve expressão muito intensa no período da ditadura militar, quando as paredes das duas principais metrópoles brasileiras, São Paulo e Rio de Janeiro, foram quadros para manifestações contra o regime vigente no país. Além disso, a cidade de São Paulo começou a expor, insistentemente, pichações do “Cão fila”, ganhando notoriedade entres os praticantes e na mídia. A cidade também apresentava pichações de caráter pornográfico e mensagens de amor que eram produzidas por gangues de pichadores ou de forma individual. O grafite na capital paulista teve influência grande dos grafites nova iorquinos e ganhou espaço ao final da década de 1970 e início dos anos 1980.

Diversos indivíduos, como artistas plásticos, estudantes de arquitetura, técnicos em desenho e poetas, viram, nas ruas paulistanas, um espaço instigante para manifestações políticas e expressões artísticas (RAMOS, 1994). A partir daí, os espaços das ruas na cidade de São Paulo começaram a ser divididos entre os pichadores que já atuavam e o novo nicho de transgressores que coloriam e produziam vida nos muros.

Dentre alguns nomes de grande expressão nesse período, podemos citar os artistas Alex Vallauri, Carlos Mantuck, Waldemar Zaidler e o grupo Tupinãodá. Este teve importância significativa durante toda a década de 1980, pois ganhou notoriedade nos espaços públicos e privados da capital paulista, sendo convidado para exposições em galerias de artes e até na bienal. Iniciando os movimentos na cidade de São Paulo, esses artistas apresentaram seus trabalhos nas galerias da cidade de São Paulo e do Rio de Janeiro.

O poder público da capital paulista, sob a gestão de Jânio Quadros, não enxergou com bons olhos os movimentos do grafismo urbano na cidade e agiu na tentativa de reprimir as manifestações nos locais públicos espalhados pela cidade. Entretanto, os grafiteiros e artistas urbanos ganharam força, tendo adesão de novos atores que passaram a marcar o espaço urbano de São Paulo de forma mais intensa. Tanto os artistas Vallauri, Mantuck, Zaidler quanto o grupo Tupinãodá podem ser considerados os precursores do movimento da arte urbana pela cidade de São Paulo, que expandiu o grafite para além dos limites da capital.

A pichação carioca segue, até o final dos anos 1970, uma vertente de crítica ao regime ditatorial. O jornalista carioca, Carlos Alberto Teixeira, o C@T, escreveu, nas paredes da cidade do Rio, a mensagem: “CELACANTO PROVOCA MAREMOTO”, causando uma repercussão entre os jovens, que começaram a utilizar as paredes da cidade em diversas regiões para fixarem suas mensagens e assinaturas.

As mensagens eram escritas inicialmente por giz, passando à utilização de *spray* de cor preta ou cinza. A partir da década de 1980, o movimento de pichadores ganhou expressão considerável, organizando reuniões entre eles para socialização e troca de experiências e arte na rua. No decorrer da década, a pichação deixou de ser um fato curioso na sociedade e passou a ser uma expressão a ser combatida pelo poder público, que tentou reservar locais específicos para as manifestações (MARCELO, 2015).

O picho carioca tem sua individualidade em relação ao de São Paulo quando mostra que

é uma prática extremamente bem definida quanto ao aspecto estético resultante (traços rápidos, curvilíneos e monocromáticos em tinta *spray*), com relação aos suportes preferencialmente utilizados (fachadas lisas de construções urbanas, públicas ou privadas) e no que diz respeito aos atores que a desenvolvem, estando estes delimitados em termos de faixa etária (a maior parte, concentrando-se na faixa dos 14 aos 20 anos) e de predominância do sexo masculino, sem um efetivo recorte classista, porém com predominância de jovens de classe média frequentando os ensinos fundamental, médio e superior. Alguns dos mais velhos se encontram investidos em empregos típicos da faixa etária, como vendedores de lojas de moda jovem e operadores de telemarketing, geralmente associados à vida estudantil (SOUZA, 2012, p. 13).

O grafite na cidade do Rio de Janeiro ganhou maior expressão em período semelhante ao da capital paulista. O movimento de introdução de cores e inserção de novos atores apareceu ao final dos anos 1980 e inícios dos anos 1990. Tal expressão ligava-se fortemente com a cultura do *hip hop* e com os espaços de vivências primárias, como o bairro.

Posteriormente, o grafite carioca ganhou, assim como em São Paulo, o valor de resignificação estética para a cidade, passando a ser melhor visto perante a sociedade. O movimento ganhou reconhecimento do poder público, tendo seu ato descriminalizado e sua prática autorizada. O próprio poder público, em determinadas ocasiões, realizou eventos em que os grafiteiros empreenderam mutirões, geralmente no subúrbio, buscando estimular a arte urbana e a revitalização desses locais.

Assim, o grafite carioca também teve sua manifestação mais aceita pela população do Rio de Janeiro e, diante do poder público, deixou de ser uma ação transgressora e passou a figurar como arte urbana de estética aceitável. Contudo, não abandonou suas raízes transgressoras e reivindicatórias, quando seus agentes utilizam os muros das cidades para expor seus protestos aos problemas sociais que ocorrem nas cidades e na sociedade.

As chamadas “transgressões urbanas” são fenômenos espaciais urbanos que tem como objetivo marcar o espaço e deixar o registro da passagem humana por aquele local. Cada uma das manifestações apresenta semelhanças e singularidades e possuem métodos, técnicas e estilos que diversificam os muros das grandes metrópoles. Na tentativa do detalhamento de cada uma dessas expressões, podemos compreender melhor como elas se espacializam e identificá-las no espaço urbano.

1.2 Grafite e pichação: entre semelhanças e diferenças

Tanto a pichação quanto o grafite usam os espaços das cidades como palco para suas intervenções. O material para suas atuações também é o mesmo, as tintas. Suas manifestações espontâneas, gratuitas e efêmeras estão no urbano, subvertendo valores hegemônicos e apresentando subjetividades e comunicação entre seus praticantes e a sociedade.

Ambas, como linguagens de transgressão, são movimentos de contracultura e têm seu processo centrado no ritual de risco, pois violam as expectativas da cultura que pré-determina, num texto como o da cidade, como e quando seu espaço e tempo podem ser utilizados (RAMOS, 1994, p. 44).

Uma das diferenças mais simples de ser observada entre o grafite e a pichação é que, enquanto o primeiro utiliza cores variadas e possui aceitação do poder público e de grande parte da população, tendo adesão de artistas plásticos e universitários, a segunda é monocromática, apresenta-se a partir da escrita ou da assinatura e, em quase sua totalidade, foi ou é feita por indivíduos de classes populares e moradores das periferias urbanas (Figuras 1 e 2).

Figura 1 - Maré Crew na Penha, Rio de Janeiro no Conjunto I.A.P.I.



Fonte: O autor, 2021.

Figura 2 - Pichações no Méier, Rio de Janeiro na Rua Capitão Resende



Fonte: O autor, 2021.

Por toda a cidade, observamos os movimentos de transgressão urbana. Tais ações são feitas em variados horários e em diferentes condições. O grafite, por ser considerado um ato artístico, pode ser encontrado em sua concepção durante a luz do dia e tendo até apreciadores.

Já a pichação permanece subversiva, vista como uma ação que agride e enfeia a cidade com suas escritas. A prática da pichação de marcar a cidade oferece adrenalina, reconhecimento e é, exclusivamente, um movimento de contracorrente normatizador.

Entretanto, consiste também em risco à vida e à liberdade. Para o pichador,

interessa mais o ato, o rito, o aparecer, o transgredir, e menos o processo criador. A eles o resultado final estético não só é secundário, como chega, em alguns casos (como nos rabiscos e palavrões), a ser algo a ser desafiado; já que, com uma estética dissonante que busca o rabisco, o sujo, mais se transgride os padrões da cultura, e, logo, mais se chama a atenção sobre si e sobre o trabalho (RAMOS, 1994, p. 49).

1.3 Grafite e pichação: técnicas e estilos

As diferenças citadas na seção anterior podem ser exemplificadas com estilos e técnicas aplicadas pelos atores que agem e ocupam o espaço urbano. No caso da pichação, buscamos compreender quatro estilos de intervenção urbana: xarpi, pichação reta, grapixo e tag. Todos possuem característica subversiva no espaço e apresentam a subjetividade do praticante. No que concerne o grafite, a busca foi de compreender os estilos e as formas dos desenhos.

1.3.1 Xarpi

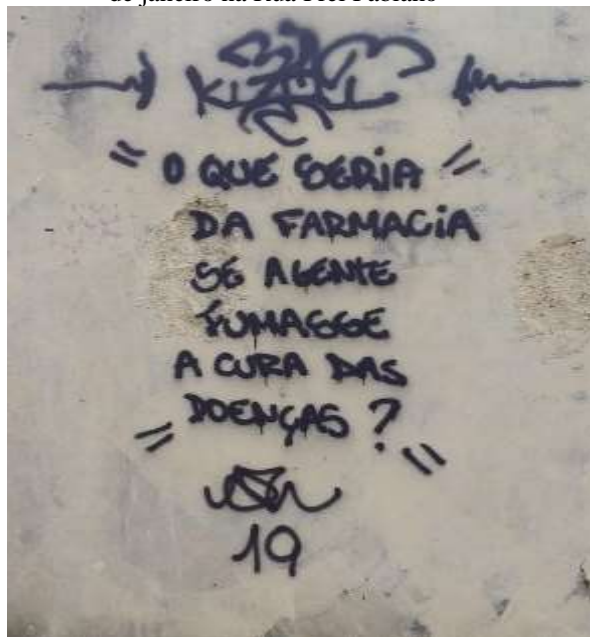
Um dos estilos que a pichação utiliza é o xarpi, um estilo carioca que se caracteriza pela assinatura do nome ou codinome do pichador (Figuras 3 e 4). A palavra “xarpi” é a inversão de letras da palavra “pixar” e o “x”, implementado na designação da escrita, é um movimento de contracorrente à língua portuguesa, por isso, os pichadores referem-se ao ato de escrever nas paredes como “pixo”. Logo, “o xarpi, na linguagem da pichação, significa o codinome ou apelido do pichador, é a marca identitária que o jovem escolheu e que provavelmente através dela ele está construindo sua valoração entre seus semelhantes” (CHAGAS, 2012, p. 29).

Figura 3 - Xarpi em São Francisco Xavier, Rio de Janeiro na Avenida 24 de Maio



Fonte: O autor, 2021.

Figura 4 - Xarpi e mensagem no Méier, Rio de Janeiro na Rua Frei Fabiano



Fonte: O autor, 2021.

A pichação, então, apresenta três características mais comuns:

- a) Xarpi: é o codinome do pichador criado em estética própria, com letras estilizadas e sobrepostas. A estética da marca depende da imaginação do pixador. Um sujeito fora do fenômeno da pichação não distingue as letras, muito menos executa a leitura do apelido;
- b) Boneco (ou Desenho): a assinatura não se traduz em uma palavra, mas em um desenho simples, executado somente por linhas;
- c) Letreiro (ou Nome): é legível, isto é, conseguimos identificar as letras e ler o apelido (CHAGAS, 2012, p. 29).

1.3.2 Pichação reta ou *tag* reta

A pichação reta ou *tag* reta é um estilo de pichação usado na assinatura do praticante dessa intervenção urbana, que, geralmente, utiliza *spray* de tinta preta para marcar as paredes. Mais encontrado na cidade de São Paulo, foi influenciado pelas escritas escandinavas, estilo que utiliza as letras de maneira linear, podendo ser uma palavra ou frase, muitas das vezes incompreendida (Figura 5). De acordo com a pesquisadora Maria Pereira (2016),

O primeiro tipo (*tag* reto) teria surgido em São Paulo no início da década de 1980, bastante influenciado pela cultura *punk* e do *rock heavy metal*. Como bem observou Adriano Choque, fotógrafo e pesquisador do pixo, no documentário *Pixo*, de 2008, de João Wainer e Roberto T. Oliveira, apesar de a influência mais evidente ter sido a das runas escandinavas, que ocorreu por meio de seu uso em capas de discos de bandas de rock heavy metal, tal escrita foi “antropofagocitada”, retrabalhada pelos pixadores, criando uma linguagem específica de São Paulo (95-96).

Figura 5 - Pichação reta ou *tag* reto



Fonte: Discordia. 2016.

1.3.3 Grapicho ou *bomb*

Esse estilo surgiu por influência dos grafiteiros estadunidenses dos guetos de Nova Iorque. Pichadores brasileiros, observando esses grafites, incrementaram suas intervenções com cores e formas mais preenchidas ao registrá-las nas paredes das metrópoles (Figuras 6 e 7).

Gitahy (1999) explica que se trata de uma “fase intermediária entre pichação e grafitti” (p. 31). Segundo o autor, seriam “basicamente pichações mais coloridas, não tão elaboradas

como as estrangeiras, porém já não eram simples ‘pichos’, junto com as tais letras (pequenos arabescos grafitados) à base de ‘máscara’ que iam surgindo” (GITAHY, 1999, p. 31).

Figura 6 - Grapicho no Méier, Rio de Janeiro (Rua Fellippo Cavalcanti)



Fonte: O autor, 2021..

Figura 7 - Grapicho no Méier, Rio de Janeiro na Rua Salvador Pires



Fonte: O autor, 2021..

1.3.4 Estêncil

O estêncil é uma técnica do grafite utilizada para pintura de muros. A técnica tem como premissa a utilização de um molde, impresso em papel cartão ou acetato¹ para produção de uma série de imagens na busca por mais fidelidade ao desenho original. Segundo Cardoso e Lassala (2019), tal técnica foi a precursora dos grafites em São Paulo (SP), pois exibia a representação de personagens de histórias em quadrinhos, geralmente super-heróis (Figuras 8 e 9).

¹ Composto químico.

Figura 8 - Estêncil “*Stop and search*”



Fonte: BANSKY (2007).

Figura 9 - Estêncil por Blek le Rat



Fonte: BLEK LE RAT (ano desconhecido).

1.3.5 Sticker

O *sticker* é um adesivo e sua forma é uma linguagem publicitária, com logotipos e personagens ficticiais do grafiteiro. Geralmente, são coladas em placas de rua e registram o *marketing* do artista de rua. Essa cultura teve início nos Estados Unidos nos anos de 1990 e no

Brasil posteriormente, introduzido de forma decorativa às lojas e centros comerciais (Figuras 10 e 11).

Figura 10 - *Stickers* variados



Fonte: BETA (2017)

Figura 11 - *Stickers* variados (2)

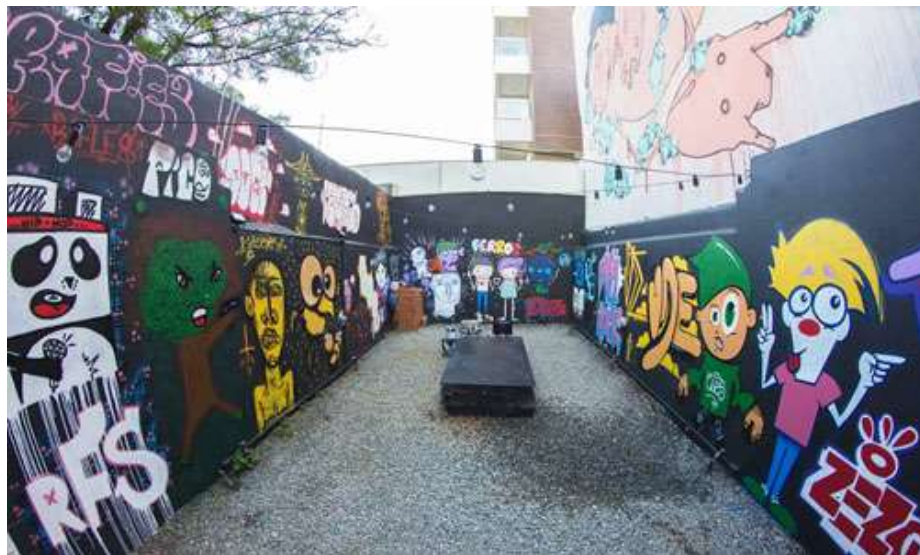


Fonte: BETA (2017)

1.3.6 Muralismo

O muralismo consiste na expansão da prática do grafite a espaços privados. Dessa forma, a obtenção de intervenções ultrapassa a barreira do público e atinge os espaços das galerias de arte e ateliês (Figura 12). De acordo com Ramos (1994), “o muralismo tem uma conotação inegavelmente política/educativa/decorativa; inscrição indissociável de seu espaço arquitetônico. O mural está a favor de quem o contrata” (p. 55). Podemos considerar o muralismo uma apropriação do grafite pelos espaços públicos e privados.

Figura 12 - Espaço *King Cap*, São Paulo



Fonte: MATUETÉ (2015)

1.4 A importância do espaço público para o grafite e a pichação

Os espaços públicos são, essencialmente, uma definição político-jurídica, mas também são locais de produção social. Além deles, existem espaços que são considerados públicos, apesar de restritos quanto ao uso, e aqueles que não possuem caráter juridicamente público, mas apresentam fluxo intenso de pessoas. A dicotomia que se apresenta entre público e privado aparece quando analisamos esses espaços nas grandes cidades.

O espaço público seria o inverso das noções de espaço privado, ou seja, um local de trânsito livre com ausência de vigilância. “Trata-se de um espaço em que o homem, como cidadão ou hospedeiro, tem uma liberdade total de circulação e onde é possível a interação livre e não controlada entre indivíduos supostamente autônomos” (CASTRO, 2002, p. 54).

Richard Sennet (1998) sustenta que

Uma res publica representa, em geral, aqueles vínculos de associação e de compromisso mútuo que existem entre pessoas que não estão unidas por laços de família ou de associação íntima: é o vínculo de uma multidão, de um “povo”, de uma sociedade organizada, mais do que o vínculo de família ou de amizade (p. 16).

Os espaços públicos revelam-se por locais de diversidade e encontro, onde ideias e tensões estão diretamente ligadas às práticas sociais e experiências do cotidiano da cidade. Lefebvre (2006) defende que o espaço social não é simplesmente uma coisa entre coisas; ele é, antes, produzido e compreendido nas relações de convivência e sincronismo, apresentando ordem relativa ou desordem relativa. É resultado de diversas interações e dinâmicas sociais e não se limita a um simples objeto.

Por serem construídos socialmente, os espaços públicos podem apresentar-se como locais de tensão entre diversos grupos da sociedade, além de serem espaços de poder, de consolidação de um grupo sobre outro. “Ele também é um lugar de conflitos, de problematização da vida social, mas sobretudo é o terreno onde esses problemas são assinalados e significados” (GOMES, 2006, p. 164).

Acompanhando as transformações nas cidades no decorrer das décadas, os espaços públicos são os principais alvos dessa metamorfose que acontece nas metrópoles.

O conceito de espaço público sofreu diferentes transformações ao longo do tempo e possui particularidades em diferentes contextos. Mas ele se mantém sendo o lugar indispensável da vida pública, onde a co-presença e a visibilidade criam uma possibilidade de diálogo e de conflito – como indicam GOMES (2002) e MITCHELL (2003). Ou seja, ele mantém e renova o pacto social, e isso se dá através do seu aspecto material, do seu conteúdo e do seu valor simbólico (SANTOS, 2007, p. 39).

Nesses espaços, os debates e conflitos tornam-se públicos. Os problemas ganham visibilidade e reconhecimento e as soluções e os compromissos surgem a partir da interação entre os indivíduos ocupantes de determinado local (GOMES, 2006). Ao ocupar o espaço público, um indivíduo ou grupo fornece vivência ao local e possui papel importante no cenário da esfera pública da metrópole. Entretanto, quando esse espaço é utilizado para fins privados, gera contradições quanto à forma de ocupação espacial e seu significado.

Sendo assim, podemos dizer que os espaços públicos se caracterizam por espaços de diversidades de ideias e vivências e que os indivíduos estão inseridos neles através do cotidiano das cidades, tendendo a conflitos quando ultrapassam os limites e as fronteiras espaciais de outro cidadão ou grupo de pessoas que os habita. Logo, são espaços de socialização de diferenças, diálogos e visibilidades do poder público.

Ao clamar por espaço em público, ao criar espaços públicos, os grupos sociais tomam-se públicos. Apenas no espaço público, por exemplo, os moradores de rua podem se auto-representar enquanto parte legítima ‘do público’. Enquanto moradores de rua e outros grupos marginalizados permanecerem invisíveis à sociedade, eles fracassam em ser contados como membros legítimos do político. E nesse sentido, espaços públicos são absolutamente essenciais para o funcionamento da sociedade democrática. O espaço público é produto de ideologias competitivas sobre o que constitui esse espaço – ordem e controle ou livre e talvez perigosa interação (MITCHELL, 2003 apud SANTOS, 2007, p. 42).

As metrópoles apresentam características determinantes no que se refere à comunicação e à socialização da informação e da cultura. Nesses espaços, são estabelecidos estilos de moda, linguagens e gírias, comunicações regionais e uma rede de diálogos que estão em constantes mudanças. Tais mudanças representam a heterogeneidade do espaço e a diversidade que ele contém. Nesse sentido, os espaços públicos das grandes cidades podem ser compreendidos como lugares que “participam do diálogo social denso, dinâmico e de resultados inesperados” (GOMES, 2012, p. 26).

O ato de pixar ou grafitar a cidade concretiza a presença humana sobre os espaços públicos e revela a interação que há entre esses atores e entre eles e os cidadãos não praticantes. Mesmo o grafite, que é bem visto entre as autoridades públicas, pode apresentar momentos de tensões e conflitos diretos ou indiretos quando, por exemplo, uma pintura é violada por uma pichação, ou mesmo entre as pichações, quando uma sobrepõe a outra, gerando tensão entre seus praticantes.

O espaço público exhibe uma espécie de cultura que vai de encontro a qualquer pensamento institucionalizado. Esse espaço tende a ser ocupado e “privatizado” de forma ilegítima, mas dentro de uma lógica de ocupação pública que apresenta diversos indivíduos e grupos com códigos, condutas e regras que só seus integrantes conhecem e que existem, muitas das vezes, em constante conflito.

Os espaços públicos são locais das metrópoles que apresentam dinamismo populacional e, a partir deles, criam-se interações entre os indivíduos que vivem ou transitam pela cidade. Entretanto, esses locais propícios aos diálogos e trocas são gradativamente apropriados pelos grandes agentes privados na busca incessante por lucro e extração de mais-valia. As consequências que observamos nas grandes metrópoles são de espaços cada vez mais restritos, vigiados e controlados.

Dessa forma, há uma metamorfose e alteração da configuração espacial e social e um novo significado apresenta-se dentro da cidade contemporânea. Esses espaços comuns vão perdendo sentido nas esferas culturais, sociais e de personalidade dos seus atores e apresentam

níveis reduzidos de apropriação. A retração dos espaços públicos dar-se, principalmente, pela forma como o espaço da cidade é encarada e como é posto o papel dos cidadãos dentro da lógica capitalista do consumo. Sendo assim, o espaço público tem um novo significado.

O carácter cada vez menos público dos espaços urbanos, sugere que estes são cada vez menos encarados ou visualizados como espaços de pertença efectivos. A praça ou jardim não são mais os locais de interacção social por excelência, mas locais de encontro social pontual e cujos mecanismos dinâmicos já não são controlados pelos seus actores. A rua não é mais um local, mas apenas uma ligação. Reconhecida pelas suas capacidades de trânsito de pessoas e automóveis, e não pelo facto de proporcionar um ambiente urbano favorável à interacção social (GRAÇA, 2007, p. 4).

As transgressões urbanas utilizam os espaços públicos das metrópoles com a intenção de marcar os muros com ações simbólicas, fazendo do espaço um local de vivência e experimentação. Para Ramos (1994), “nada mais vivo e modificador do que as ruas de uma cidade, com o seu cotidiano indiferenciado, que justapõe e interliga todos os sistemas da cultura” (p. 138).

Na rua, qualquer cidadão pode ser autor ou artista, interferir no espaço, apagar, rasurar suas próprias manifestações ou de outros atores. Nesse espaço, reina o princípio plural e contínuo das manifestações que sinalizam a presença humana sobre o local em questão. Logo, a experiência de estar nas ruas e nos espaços públicos reforça a ideia de cidadania e sociabilidade que o capital cada vez mais retira daqueles que habitam as metrópoles. Ao ocuparmos os espaços públicos, buscamos reagir, mesmo que de forma indireta, à política privatizante que, gradativamente, torna o indivíduo um mero consumidor do espaço.

Essa estratégia oprime o “usuário”, o “participante”, o simples “habitante”. Ele é reduzido não apenas à função do habitar (ao habitar como função), mas à função de comprador de espaço, realizando a mais-valia. O espaço torna-se o lugar de funções das quais a mais importante e velada é esta: formar, realizar, distribuir, de uma nova maneira, o sobreproduto da sociedade inteira (isto é, no modo de produção capitalista, a mais-valia global) (LEFEBVRE, 2006, p. 143).

Portanto, o processo de criação de um mural, seja estêncil, *tag/pixo*, colagem ou grafite, caracteriza-se pela ação não institucional de um tipo de produção urbana em que o que está em jogo vai além da manifestação de si ou de um grupo. Trata-se de uma forma de visibilidade e ocupação da cidade e de apropriação dos equipamentos urbanos que diferem daqueles que são estipulados pelo Estado e pela sociedade burguesa.

O espaço urbano possui diversos significados em que “a cidade é reconhecida *autrement*, não apenas por suas ideologias triunfantes, mas amalgamada por significações

percepcionadas e vividas por aqueles que as habitam sensivelmente e se deslocam sensorialmente” (DIÓGENES; ECKERT; CAMPOS, 2016, p. 12). O espaço público torna-se um meio e um fim para expressões artísticas e transgressoras. Dentre muitos outros objetivos, o principal é o de ocupar e estabelecer uma presença simbólica e comunicativa sobre o espaço.

1.5 O grafite e a pichação para um debate geográfico

O grafite e a pichação são duas manifestações urbanas contemporâneas que expressam diversos significados de inúmeros indivíduos em locais e tempos distintos. Esses fenômenos urbanos são estudados por diversas áreas das ciências humanas sob a forma de várias temáticas, que enriquecem o debate sobre o movimento artístico, cultural e simbólico dessas expressões em nosso cotidiano. A ciência geográfica, que tem o espaço como seu objeto geral de estudo, atribui a pesquisa da pichação e do grafite a alguns conceitos que, dentro dessa ciência, são de suma importância para o entendimento do espaço urbano em que vivemos.

O grafite, considerado manifestação artística na cidade, possui características simbólicas da paisagem urbana que a Geografia aborda em dissertações e teses. O conceito de *paisagem*, abordado por diversos geógrafos, principalmente por aqueles ligados à Geografia Cultural, contribui para a análise do fenômeno do grafite como uma ação transformadora da paisagem urbana, podendo apresentar categorias como *residual*, *excluída* e *emergente* (COSGROVE, 1998). A partir da apropriação espacial, *paisagem* ganha novo significado quando há atuação das *crews*² na revitalização de um local e apropriação simbólica do espaço.

Shishito (2017) apoia-se na concepção de Cosgrove quando argumenta que o grafite tende a romper com o simbolismo da paisagem dominante, que homogeneiza as cidades e os indivíduos inseridos nela. O grafite e a pichação podem ser encarados como transgressões que surgem nas paisagens excluídas – aquelas que estão localizadas, principalmente, nas periferias urbanas – e podem figurar nos espaços de paisagens emergentes quando dão simbolismo e um futuro alternativo: uma paisagem utópica.

As paisagens tomadas como verdadeiras de nossas vidas cotidianas estão cheias de significado. Grande parte da Geografia mais interessante está em decodificá-las. [...] Porque a geografia está em toda parte, reproduzida diariamente por cada um de nós. A recuperação do significado em nossas paisagens comuns nos diz muito sobre nós

² A *crew* caracteriza-se por ser um grupo de amigos grafiteiros que compartilham as mesmas ideias, estilos e objetivos. Geralmente, grafitam juntos e ajudam-se no processo de constituição dos desenhos.

mesmos. Uma geografia efetivamente humana crítica e relevante, que pode contribuir para o próprio núcleo de uma educação humanista: melhor conhecimento e compreensão de nós mesmos, dos outros e do mundo que compartilhamos (COSGROVE, 1998, p. 236).

Ao apropriar-se do espaço urbano para a realização do grafite, o indivíduo ou grupo colabora com a modificação da paisagem, que, antes, podia apresentar aspectos degradantes e era evitada pela maioria da população. Assim, a paisagem do espaço urbano pode ganhar novos significados e um visual agradável para quem transita pelo local. O grafite tem a preocupação com a estética e o espaço público que receberá a arte urbana (TARTAGLIA, 2013).

Como debatemos na sessão anterior, a pichação e o grafite são expressões que se apropriam dos espaços públicos nas metrópoles. Elas podem ser analisadas na perspectiva da apropriação do espaço público que Gomes (2002) coloca como “onde se institui um debate, onde os conflitos tomam forma pública, onde podem surgir soluções e compromissos, onde os problemas adquirem visibilidade e reconhecimento” (p. 25).

O grafite, ao utilizar o espaço público, pode criar um circuito de apropriações e manifestações que marcam os muros das cidades, abrangendo maiores escalas e ganhando notoriedade e evidência, como expressa Alice Moren (2009).

Os espaços públicos, assim como a rua, são locais que podem ser apropriados por diversos grupos ou indivíduos que desejam estabelecer uma relação de posse e que possuem objetivos específicos. As apropriações podem acontecer de forma dialogada ou conflituosa. Para Lefebvre (1999), “na rua, e por esse espaço, um grupo (a própria cidade) se manifesta, aparece, apropria-se dos lugares, realiza um tempo-espaço apropriado. Uma tal apropriação mostra que o valor o uso e o valor de uso podem dominar a troca e o valor de troca” (p. 30).

As ruas e os espaços públicos são locais de tensões e conflitos, que surgem constantemente. A pichação e o grafite são expressões urbanas em que indivíduos usam as ruas para registro de suas marcas através dos desenhos, mensagens ou *tags*. Uma importante contribuição de Bárbara Louzada (2016) para a Geografia e o grafite está exposto em seu trabalho de conclusão de curso quando trabalha a espacialidade do grafite feminino como forma de romper paradigmas já instituídos entres os praticantes dessa arte.

O debate que a autora realiza é relevante para a Geografia, pois dá voz às artistas do grafite que estão ganhando mais espaço nessa arte, que, em sua maioria, ainda é composta por homens. A apropriação feminina dos espaços públicos nas metrópoles diversifica o olhar que esse gênero tem sobre o espaço e sobre as práticas que nele podem ser realizadas.

O grafite feminino, ainda que esteja na mesma categoria de arte da manifestação masculina, possui suas próprias especificações e subjetividades, inseridas no contexto patriarcal em que nossa sociedade vive. Portanto, a igualdade de gênero nessa arte faz com que a cidade tenha abundantes manifestações e diversos olhares e símbolos.

A partir das problemáticas de gênero que compõem nossa sociedade, podemos dizer que o grafite e a pichação são formas culturalmente e socialmente contra-hegemônicas de apropriação do espaço, onde é estabelecido o modo de conduta. O mercado age e estabelece sua reestruturação espacial. As transgressões surgem como movimentos opostos aos normatizados pelos planejadores urbanos, reivindicando a cidade e colocando-se contra o tom acinzentado que as metrópoles apresentam (AGUIAR, 2018).

O vivenciar a cidade e o apropriar-se dela reforçam a ideia cidadã sobre a importância dos espaços públicos como local de sociabilidade ao qual nós, enquanto sociedade, temos direito. São nesses espaços de interação no urbano que a cidadania se constrói. Tonini e Garbin (2012) tratam de revelar como essas manifestações podem ser abordadas dentro do ambiente escolar. As autoras procuram entender a participação dos jovens, principalmente daqueles de periferia, que são excluídos das decisões e participações políticas implementadas no urbano, inclusive, em seus locais de primeira vivência, os bairros.

Jovens podem utilizar-se das expressões de pichação e grafite como ato de resistência e reivindicação dos seus espaços de convivência. A cultura de marcar as paredes pode estabelecer uma união entre diversos jovens com interesses e ideologias em comum, criando uma rede de contatos entre aqueles que serão grafiteiros ou pichadores. De acordo com as autoras (TONINI; GARBIN, 2012), jovens são agentes transformadores dos lugares e criadores de sociabilidade, pois os locais em que atuam tornam-se espaços identificados ou produzem territorialidades (HAERSBAERT, 1997).

O grafite é para os mestiços da fronteira, para as tribos urbanas da Cidade do México, para grupos equivalentes de Buenos Aires ou Caracas, uma escritura territorial da cidade, destinada a afirmar a presença e até a posse sobre um bairro. As lutas pelo controle do espaço se estabelecem através de marcas próprias e modificações dos grafites de outros. Suas referências sexuais políticas ou estéticas são maneiras de enunciar o modo de vida e de pensamento de um grupo que não dispõe de circuitos comerciais, políticos ou dos *mass media* para expressar-se, mas que através do grafite afirma seu estilo. Seu traço manual, espontâneo, opõe-se estruturalmente às legendas políticas ou publicitárias bem pintadas ou impressas e desafia a essas linguagens institucionalizadas quando as altera. O grafite afirma o território, mas desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicos (CANCLINI, 2003, p. 336-337).

As práticas urbanas são formas de manifestação e comunicação entre os jovens nas metrópoles (DOZENA; COSTA, 2014). Elas estabelecem um diálogo indireto entre aqueles

que se movimentam pela cidade e praticam pichação e grafite. A pichação, para tomarmos como exemplo, constitui-se de escritas e assinaturas que, normalmente, apenas os praticantes conseguem identificar.

Esse conhecimento é gerado através da presença em reuniões de pichadores, onde trocam experiências e assinaturas e criam laços. Nesse sentido, a pichação pode ser incompreendida e não estabelecer uma comunicação entre os não praticantes, gerando um sentimento de repulsa e uma opinião de degradação do espaço público ou privado.

A comunicação é uma ação importante para estipular territorialidade entre grupos de pichadores que demarcam determinado lugar. Essas territorialidades são estabelecidas por indivíduos de uma mesma gangue, que, geralmente, estão ligados ao bairro em que atuam, mas que tendem a expandir suas expressões por outras localidades, deparando-se com outras territorialidades.

A guerra pelo território é vencida pela quantidade de manifestações que um grupo marca nos muros de um local na cidade. Em certos momentos, acontece o chamado *atropelo*, quando uma pichação sobrepõe a outra. A resolução desse “problema” acontece entre aqueles envolvidos no picho do muro na reunião dos praticantes. Os conflitos são sanados de maneira amigável, como o pichador que cometeu o atropelo comprar uma lata de *spray* para o autor da primeira pichação.

Esses códigos e condutas tendem a criar o que Haesbaert (1997) coloca como *territorialização* e *(des)desterritorialização*:

O território envolve sempre, ao mesmo tempo [...], uma dimensão simbólica, cultural, por meio de uma identidade territorial atribuída pelos grupos sociais, como forma de controle simbólico sobre o espaço onde vivem (sendo também, portanto, uma forma de apropriação), e uma dimensão mais concreta, de caráter político-disciplinar: a apropriação e ordenação do espaço como forma de domínio e disciplinarização dos indivíduos. [...] o território deve ser visto na perspectiva não apenas de um domínio ou controle politicamente estruturado, mas também de apropriação que incorpora uma dimensão simbólica, identitária e, porque não dizer, dependendo do grupo ou classe social a que estivermos nos referindo, afetiva (p. 41-42).

O grafite, por ser mais aceito entre a população, é uma expressão de comunicação mais direta entre os que praticam e a sociedade em geral. A utilização de cores e símbolos de fácil compreensão contribui para que um número maior de indivíduos possa interpretar os desenhos e mensagens que são geradas a partir dessas manifestações.

Cada vez mais os jovens são estimulados a migrar da pichação para o grafite e contribuir com a arte urbana que, perante a lei, é autorizada. O incentivo à prática do grafite entre os jovens constitui uma forma de inseri-los no circuito da arte e um meio de revitalização de

espaços que apresentam pichações e são considerados degradados, como especificado no trabalho sobre o centro de Goiânia (FILHO; SILVA, 2011).

O ato de grafitar e pichar a cidade são formas de expressar-se pelas metrópoles. Seja como forma de comunicação entre indivíduos, seja como forma de tomar posse do espaço. Tais manifestações marcam o urbano e, conseqüentemente, proporcionam significados através dos símbolos que são deixados em muros e fachadas pelos diferentes locais das metrópoles. São ações que se desenrolam através de diversos grupos, com pensamentos e ideologias profusas e que entendem os espaços públicos e a rua como um espaço plural e social onde toda e qualquer pessoa pode expressar-se.

A Geografia tem o papel de entender como essas manifestações se espacializam pelas metrópoles. Abordagens de diferentes correntes do campo da ciência geográfica ajudam-nos a desvelar a pichação e o grafite no meio urbano. Nos olhares geográficos, o ato de tatuar o urbano constitui uma expressão humana que está recheada de significações e simbologias expostas por diferentes metrópoles. O estudo da pichação e do grafite são relevantes para os diversos campos da Geografia, assim como para outras ciências humanas e sociais. Basta que o geógrafo interprete a disposição dos fenômenos no espaço.

1.6 Pichação e grafite: contribuições das ciências humanas para a Geografia

Ao selecionarmos pesquisas relacionadas à pichação e ao grafite, deparamo-nos com abordagens que contribuem expressivamente com a ciência geográfica. Os outros campos das ciências humanas enriquecem o olhar que a Geografia pode aplicar para as manifestações urbanas que marcam as metrópoles. A ação de pichar ou grafitar o espaço urbano propõe uma comunicação entre seus praticantes e também com aqueles que não praticam.

A escritas nos muros contam as histórias da cidade, falam das demarcações de territórios, da luta pela hegemonia, da disputa por legitimidade. Assim, podemos encarar a pichação e o grafite como a “ocupação simbólica da cidade por meio de práticas comunicativas” (ARAÚJO; MARTINS FILHO; MARINHO, 2015). A cidade, então, pode ser encarada como um ator que se comunica através das suas práticas e subjetividades.

O ato de caminhar pela cidade e a etnografia são métodos importantes de descrever as ações de grafiteiros e pichadores, pois esses indivíduos são agentes que utilizam o espaço urbano como cenário político e espaços de reivindicação da cidadania e do culturalismo

(BASTIANELLO, 2015). Afinal, essas manifestações que encontramos nas metrópoles são realizadas, inicialmente, por jovens de camadas mais baixas, que utilizam os muros dos bairros de origem, em primeiro momento, para expressar suas subjetividades.

Tanto a pichação quanto o grafite podem ser encarados como ações no espaço urbano na busca por uma forma comunicativa e por estética urbana (SILVA, 2013). Mesmo que a pichação possa ser encarada de forma pejorativa, como se degradasse o espaço urbano, para os praticantes é uma forma de arte, pois leva em consideração fatores que estimulam suas capacidades criativas. Portanto, “pixadores fazem arte, artistas fazem dinheiro!, diria, numa paródia de Fred 04” (XICO SÁ, 2013).

O grafite pode ser usado como forma de revitalização de espaços degradados e o grafiteiro assume o papel de mediador de classes. A arte pode ser uma forma de navegar entre as classes sociais e criar laços entre pessoas de poderes aquisitivos diversos. Uma favela pode ter um novo significado e representar circuito de arte, desmitificando o senso comum de um lugar perigoso e que deve ser evitado, passando a ser local de arte e cultura.

Ao utilizar os muros da comunidade para manifestações do grafite, cria-se uma forma de chamar a atenção de turistas apreciadores de arte para que conheçam as dinâmicas que aquele espaço possui (CICCO, 2012). A comunicação urbana pode ser uma luta simbólica pelo território da cidade, suas ideias, posições e subjetividades. Para Harvey (2014),

o direito à cidade é, portanto, muito mais do que um direito de acesso individual ou grupal aos recursos que a cidade incorpora: é um direito de mudar e reinventar a cidade mais de acordo com nossos mais profundos desejos. Além disso, é um direito mais coletivo do que individual, uma vez que reinventar a cidade depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização (p. 28).

As duas manifestações urbanas são tratadas como estéticas em diversos trabalhos das ciências humanas. Alguns dão foco maior nos fenômenos, suas dimensões artísticas e nas “relações pautadas por velocidades, comunicação em massa e atravessamento do capital (TEDESCO; HAMMAN, 2017). Outros trabalhos valorizam a importância dos corpos na cidade e a atuação transgressora que essas práticas podem oferecer (SANTOS, 2009).

Além da apropriação do espaço público, há foco na luta pela cidadania em metrópoles que, cada vez mais, são estranguladas pelo capital global, que restringe os corpos dos espaços de convivência e sociabilidade que só as ruas, praças e outros locais públicos podem oferecer. Segundo Lefebvre (1999), “os poderes têm sua estratégia, os aparelhos têm seus interesses, que muito frequentemente relegam ao segundo plano essas questões essenciais” (p. 132).

A cidadania é uma das questões que Lefebvre (1999) expõe. A partir dela, os indivíduos de uma sociedade criam laços com os iguais e com os diferentes. É nesses espaços de convivência comum que toda a vida política da cidade é construída. Entretanto, agentes públicos e atores hegemônicos, “para evitar as contradições, para alcançar a harmonia pretendida, um certo urbanismo prefere a desagregação do laço social. O urbano se apresenta, ao contrário, como lugar dos enfrentamentos e confrontações, unidades das contradições” (LEFEBVRE, 1999, p. 160).

A pichação e o grafite no meio urbano são formas de reivindicação do espaço quando usam a exposição visual em locais públicos e privados, pois a própria cidade é um local heterogêneo por natureza, tendo diversas forças que pleiteiam sua posse. As cidades, além de exporem pinturas em formas de protestos e reivindicações, também são murais artísticos e culturais que representam formas comunicativas e de estética urbana. Os muros das metrópoles estão recheados de práticas culturais, simbólicas e artísticas que reivindicam a cidade e questionam a homogeneização da sociedade e suas contradições aparentes.

As transgressões urbanas podem ser encaradas como processos de reivindicação da cidade, pois, ao atuar no espaço público, os atores dessas manifestações concretizam a presença como cidadãos que vivem, atuam e modificam o espaço urbano. A reivindicação da cidade está composta por diversos protestos, concretos ou simbólicos, que diferentes grupos realizam para fazerem valer seus direitos.

Harvey (2014) propõe que “reivindicar o direito à cidade no sentido que aqui proponho equivale a reivindicar algum tipo de poder configurador sobre os processos de urbanização, sobre o modo como nossas cidades são refeitas, e pressupõe fazê-lo de maneira radical e fundamental” (p. 28).

Ao pesquisarmos os fenômenos da pichação e do grafite, apoiando-nos em contribuições bibliográficas dentro da Geografia e de outras ciências sociais, buscamos a compreensão de como essas expressões urbanas surgem como ato reivindicatório da cidade. Através do recorte espacial do bairro de Méier, localizado no subúrbio do Rio de Janeiro, buscamos desvendar, com a ciência geográfica, as formas estéticas e comunicativas das práticas do pixo e do grafite.

Ao caminhar pelas ruas do bairro suburbano, é possível observar a espacialização das manifestações do grafite e da pichação, pois só através da utilização dos sentidos é que fruímos da compreensão desses fenômenos. Certeau (1990) diz que “o ato de caminhar parece, portanto, encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação” (p. 177).

A antropologia, com sua metodologia etnográfica, é importante para a compreensão da cidade (CANEVACCI, 1993). José Magnani (2002), em seu trabalho “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”, chama atenção a respeito da pesquisa etnográfica, pois “uma primeira representação de totalidade, como pressuposto da etnografia, é aquela fornecida pela clássica visão de uma comunidade em que os membros se conhecem, mantém relações face-a-face, estão ligados por padrões de troca interpessoais etc.” (p. 19).

Sendo assim, a procura por pichadores e grafiteiros que marcam paredes, fachadas e muros do bairro do Méier é necessária para entendermos o processo de apreensão desse espaço pelos indivíduos. Prováveis afetividades que esses atores podem possuir com o bairro ajudam a esclarecer como o grafite e a pichação são expressas enquanto práticas comunicativas ou reivindicatórias da cidade. Como diz Canevacci (1993), “a comunicação urbana é dialógica”.

A pesquisa sobre a formação do bairro do Méier é importante para entender a configuração atual e a dinâmica que envolve esse espaço. Tal abordagem é necessária para identificar a distribuição das pichações e dos grafites pelo bairro. A discussão é feita no próximo capítulo, abordando um pouco da história da formação do subúrbio e a importância do bairro do Méier para a Zona Norte carioca.

2 REFORMAS URBANAS NO RIO DE JANEIRO: A FORMAÇÃO DO SUBÚRBIO E DO GRANDE MÉIER

Neste capítulo, abordamos a formação do subúrbio carioca e o nascimento do bairro do Méier, locais de grande importância para a metrópole carioca a partir das reformas que essa capital passou a receber. Sua ocupação e dinâmica urbana, antes limitadas à região central da cidade, estenderam-se por áreas que eram pouco habitadas.

Após as reformas urbanas, a cidade expandiu-se para outros arrabaldes, fazendo surgir novas regiões, como as zonas sul e norte. O Rio de Janeiro, que, até o final do século XIX, possuía aspecto urbano colonial, passou por transformações que geraram expansão urbana para regiões que continham paisagem rural no início do século XX.

A localidade do Grande Méier surgiu a partir das reformas urbanísticas que a cidade recebeu. Com o desenvolvimento de transportes, principalmente, o ferroviário, expandiu uma extensa área, que, hoje, compreende a zona norte carioca. O bairro, cortado pela linha Central do Brasil, espalhou-se às margens da ferrovia e sua paisagem urbana tomou forma de bairro, chegando a ser um dos principais subcentros do subúrbio.

A partir do desenvolvimento urbano e da complexidade que a cidade do Rio de Janeiro apresentou a partir do início do século XX, o bairro do Méier passou a apresentar diversos fenômenos humanos e sociais que colocaram a localidade como uma importante região para a cidade. As manifestações urbanas e populares estão inseridas nessas dinâmicas que diversos bairros da cidade produzem e reproduzem.

Abordaremos, no Capítulo 3, os fenômenos do grafite e da pichação, que preenchem o bairro com suas expressões e subjetividades. Para entender a dinâmica e a distribuição espacial do Méier, faz-se necessário uma breve abordagem sobre a formação do subúrbio carioca e a consequente formação do bairro, que partiram de tímidas reformas urbanas que a metrópole do Rio de Janeiro recebeu durante o século XIX e seguiram até intensas reformas no início do século XX. A metrópole passou de uma cidade de características coloniais para um espaço de acumulação capitalista que altera, significativamente, as relações sociais.

2.1 O Rio de Janeiro e seu aspecto colonial

A cidade do Rio de Janeiro, transformando-se em nova capital em 1765, ganhou nova visibilidade colonial através da exploração aurífera nas Minas Gerais. Entretanto, a cidade só foi alvo de grandes reformas urbanas a partir do século XIX com o desenvolvimento do ciclo cafeeiro. As reformas na capital colonial estão divididas em dois momentos. O primeiro envolve a chegada da família real em 1808 e o segundo, no final desse mesmo século e início do século XX, engloba as reformas urbanas dos engenheiros e planejadores urbanos que estiveram no comando do executivo municipal.

Somente a partir de meados do século XIX assumiria o Rio de Janeiro um novo caráter, graças não apenas a seu papel de capital político-administrativa do país, mas, em especial, a sua função como porto e capital econômica e financeira da vasta região cafeeira que então se constituiu em território fluminense e mineiro (BERNARDES, 1987, p. 81).

No estabelecimento da família real na cidade, diversas movimentações e melhoramentos urbanos foram realizados, partindo da alteração das habitações na região central, passando pelo desenvolvimento do setor de transportes e melhorando e intensificando a mobilidade urbana. Noronha Santos (1996) elucida que

Abertos depois de 1808 novos e melhores caminhos de rodagem, consertadas as ruas esburacadas, removidos os entulhos que as cobriam e tornavam intransitáveis, acelerou-se a circulação da cidade para o interior dos bairros, até então pouco procurados. Cuidou-se do calçamento a alvenaria da iluminação e da limpeza, que deveriam dar outro aspecto à nova sede da monarquia lusitana (p. 63).

A aristocracia carioca deslocou-se para as freguesias que hoje compreendem os bairros da Lapa e da Glória, os quais seguiam os passos da Rainha Carlota Joaquina, que se instalara em Botafogo. Os locais destinados aos mais pobres ficaram com as freguesias que, atualmente, são os bairros da Saúde e da Gamboa, região portuária (COSTA, 2016).

A cidade do Rio de Janeiro, antes área portuária e cidade principal de escoamento da extração aurífera, teve seu status alterado, transformando-se em capital do império português. Suas funções de sede administrativa e portuária foram ampliadas, bem como a dinâmica da cidade em torno da monarquia. As intervenções que se desenrolavam já não tinham caráter popular ou da municipalidade, mas sim intenções de autoridade política.

Dentre as intervenções feitas na cidade para torná-la mais deleitável à família real, podemos citar o Museu Histórico Natural, localizado na Praça Marechal Âncora, a Biblioteca Real, localizada na Rua Luís de Camões, e a Imprensa Régia, que se localizava à Rua Treze de Maio. Somente era possível chegar a esses locais a pé.

Outras transformações tinham o intuito de tornar a paisagem urbana, concentrada no Centro, mais apresentável aos lusitanos que para cá vieram. O historiador Sergio Barra (2006) aponta que

Ao longo dos 13 anos de residência da Corte portuguesa no Rio de Janeiro, tomaram-se medidas como a limpeza e reorganização dos mercados existentes na cidade; a ordem de se mandar cercar os terrenos baldios, “de modo que nele se não possam fazer depósitos de imundices”; a construção do cais do Valongo para o desembarque de escravos e a fiscalização dos cemitérios da cidade (p. 78).

Dentre as organizações trazidas por Barra (2006) para a resolução dos problemas de higiene que o Centro apresentava, podemos citar as novas habitações que surgiram com a drenagem da parte pantanosa da cidade. A partir dessa ação, surgiu a Cidade Nova, local com aglomerado de casas, em geral, mais humildes, embora na região central da capital. Entretanto, a paisagem ainda apresentava características de cidades árabes: homogêneas, com ruas estreitas e vendedores com diversos tipos de produtos nas ruas.

A família real tinha o objetivo de modificar o aspecto colonial que a cidade do Rio de Janeiro apresentava, como o estrangulamento das ruas e a aparência desorganizada que anteriormente se observava. As intervenções propunham a modernização do Novo Mundo. Nesse caso, “o projeto de fazer do Rio de Janeiro a capital do Império era uma busca de tornar a cidade não somente esplendorosa, mas também ordenada, moralizada e decorosa” (Schultz, 2007, p. 26).

A cidade expandiu-se para outras regiões e tomou novas formas urbanas através do desenvolvimento dos transportes, como o bonde puxado por burro e a inauguração da Estrada de Ferro D. Pedro II. As reformas iniciadas a partir das primeiras décadas do século XX, como a Reforma Passos, também contribuíram para transmutar o Centro do Rio, que apresentava o aspecto urbano colonial.

2.2 Reforma Passos: processo capitalista na cidade

A reforma Passos representou uma metamorfose urbana no núcleo central do Rio de Janeiro. As intervenções que o então prefeito, o engenheiro Francisco Pereira Passos (1836-1913)³ – convidado pelo Presidente da República Rodrigues Alves, recém-empossado –, iniciou descaracterizaram totalmente o aspecto colonial que a cidade possuía.

A cidade do Rio de Janeiro, a partir do século XX, teve seu sítio urbano em processo de transformação, alterando significativamente a paisagem que antes apresentava. O objetivo dessas reformas era intensificar as atividades exportadoras e tornar a metrópole um grande centro de acumulação capitalista e alvo de empresas que buscavam novos mercados.

O Brasil, nesse período, já havia alterado seu regime político e a monarquia não tinha mais espaço nas decisões de comando no país. As oligarquias cafeeiras eram os novos agentes que dinamizavam a política e a economia. A Reforma Passos foi um marco na mudança de paradigma urbano no Rio de Janeiro e no Brasil. Nas palavras de Maurício de Abreu (2008), “o prefeito Passos comandou, então, no curto período de quatro anos, a maior transformação já verificada no espaço carioca até então, um verdadeiro programa de reforma urbana” (p. 60).

O objetivo do prefeito era colocar a cidade no patamar de gestora na produção do café mundial e como espaço de decisões político-administrativas mais modernas. A imagem que deveria ser passada era de uma elite moderna e cosmopolita, com amplo desenvolvimento econômico e político a nível nacional. As obras de ampliação do porto foram intensificadas sob a gestão Pereira Passos. O presidente Rodrigues Alves contraiu empréstimo para colocar em atividade as propostas que vinham se sucedendo desde 1870.

Desde logo, observa-se que há duas linhas de argumentos vinculadas ao processo de reforma da cidade. Uma que se orienta pela manutenção da força da economia agroexportadora e outra que toma a cidade como referência, procurando dar a ela o sentido do moderno, que se constituiria pela independência cultural e pela produção de ideias brasileiras (RODRIGUES; OAKIM, 2015, p. 22).

Portanto, a necessidade de uma nova identidade à elite brasileira fazia-se necessária e modificações no espaço urbano foram realizadas em demasia para satisfazer essa classe, que

³FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Francisco Pereira Passos*. Biblioteca Nacional Digital, São Paulo. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/francisco-pereira-passos/>. Acesso em: 27 jan. 2020.

passou a habitar o novo sítio urbano e, assim, consolidou a ideologia burguesa brasileira com costumes e hábitos europeus.

Nesse sentido, o rápido crescimento da cidade em direção à zona sul, o aparecimento de um novo e elitista meio de transporte (o automóvel), a sofisticação tecnológica do transporte de massa que servia às áreas urbanas (o bonde elétrico) e a importância cada vez maior da cidade no contexto internacional não condiziam com a existência de uma área central ainda com características coloniais, com ruas estreitas e sombrias, onde se misturavam as sedes dos poderes político e econômico com carroças, animais e cortiços (ABREU, 2008, p. 60).

A cidade, aos olhos da elite e dos governantes, não poderia mais englobar a convivência entre rico e pobres. Enquanto a classe alta migrava continuamente para a zona sul da cidade, a massa de proletários foi obrigatoriamente deslocada para as novas freguesias. A situação enfrentada pelo prefeito Passos perpassava além do embelezamento da cidade. As questões de saneamento e saúde pública também estavam nas pautas do poder público no que se refere, principalmente, ao centro da metrópole carioca. O plano consistia em alargar e uniformizar as ruas, além de tentar extinguir os miasmas que assolavam a população carioca.

Os alargamentos e o asfaltamento das ruas pela cidade concentraram-se nos bairros Centro, Catete, Glória, Laranjeiras e Botafogo. O subúrbio carioca percebeu pouquíssimas intervenções da gestão Pereira Passos. A Avenida Beira Mar, ligando a Rua Santa Luzia ao Mourisco (Botafogo), foi uma das mais importantes obras que o prefeito realizou em relação ao ligamento do eixo centro-zona sul.

Passos, em nome do embelezamento e da higiene, iniciou um processo de normatização da cidade através do qual proibiu quiosques e vendedores ambulantes distribuídos pela urbe, prejudicando a fonte de renda de grande parcela da população. De acordo com a elucidação de Rodrigues e Oakim (2015), os quiosques

funcionavam como lugares de consumo popular. Sua clientela eram os trabalhadores braçais e os guardas noturnos. Criando um clima de aumento da confusão e transmitindo odores que tornavam a cidade conhecida pelo seu cheiro de gordura, os quiosques exemplificavam a pressa do progresso, uma vez que constituíam a base de sustentação dos operários das reformas (p. 24).

Em nome de uma espécie de maquiagem, o prefeito não mediu esforços para empurrar os pobres para cada vez mais longe da zona sul e do centro da cidade. A construção da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), que pode ser vista na Figura 13, levou à demolição de

diversas casas, desapropriando inúmeras famílias e gerando altos custos de indenização para o governo federal.

A construção da avenida Central, grande marco da reforma, criava as condições de comunicação entre o centro comercial e o porto, também reformado. Além disso, integrava-se à beira-mar, facilitando o transcurso de ricos e estrangeiros que moravam e se hospedavam na região da Glória, Catete e Botafogo. Entretanto, a própria realização da reforma urbana evidenciava percepções distintas da modernidade (RODRIGUES; OAKIM, 2015, p. 28)

Figura 13 - Avenida Central: vista panorâmica durante pavimentação.



Fonte: MALTA, 1905.

Além das desapropriações e remoções que o prefeito fez na cidade, milhares de trabalhadores foram obrigados a abandonar suas casas e o preço do solo urbano aumentou, dificultando a moradia próxima à área central, local de oportunidades e proximidades entre a residência e o trabalho. Aqueles que não podiam pagar pelos aluguéis se mudaram para as casas de familiares, ocasionando um inchaço de pequenas residências localizadas no Centro.

Outra parte da população pobre começou a constituir-se em habitações populares, como favelas. Oswaldo Porto da Rocha (1995) explica que “a construção da avenida central implicou a derrubada de 641 edifícios, em sua maior parte prédios de dois andares e de fachada estreita. A construção desta avenida também deu lugar a uma série de arbitrariedades consequências de abusos de poder dos seus construtores” (p. 62).

Foi dessas intervenções que comunidades como Providência, São Carlos e Santo Antônio, região que percebe a Cidade Nova, tiveram seu espaço consideravelmente ocupado pela classe operária e por militares de baixa patente vindos de Canudos. O morro Santo Antônio, por exemplo, teve uma expansão considerável, fazendo o prefeito Xavier da Silveira (mandato de 1901-1902) comparecer ao local e surpreender-se com a quantidade de casas e pessoas naquele local (ABREU, 1992).

Para análise geográfica, Mauricio de Abreu (2008) aponta três pontos importantes sobre a reforma passos:

Em primeiro lugar, ela representa um exemplo típico de como novos momentos de organização social determinavam novas funções à cidade, muitas das quais só podem vir a ser exercidas mediante a eliminação de reformas antigas e contraditórias ao novo momento. Em segundo lugar, representa também o primeiro exemplo de intervenção estatal maciça sobre o urbano, reorganizando-o agora sob novas base econômicas e ideológicas, que não mais condiziam com a presença de pobres na área mais valorizada da cidade. Finalmente o período Passos também se constituiu em exemplo de como as contradições do espaço, ao serem resolvidas, muitas das vezes geram novas contradições para o momento de organização social que surge (p. 63-67).

Podemos perceber, a partir dessas intervenções, que as áreas periféricas da cidade passaram a constituir grau de urbanização e formação populacional em novos sítios. Outras freguesias urbanas, principalmente as da zona sul e de freguesias rurais, são locais de migração da população, conforme seu nível social. Na Tabela 1, é possível verificar o crescimento desses espaços em detrimento do esvaziamento das freguesias urbanas centrais.

Tabela 1 - Habitantes e taxa de crescimento demográfico das freguesias do Rio de Janeiro

Freguesias	População Residentes		Taxas de crescimento %
	1890	1906	1890-1906
Freguesias Urbanas	429.745	619.648	44
Candelária	9.701	4.454	- 54
São José	42.017	44.878	7
Santa Rita	46.161	45.929	-1
Sacramento	30.663	24.612	-20
Glória	44.105	59.102	34
Santana	67.553	79.315	17
Sto. Antônio	37.660	42.009	12
Espírito Santo	31.389	59.117	88
Engenho Velho	36.988	91.494	147
Lagoa	28.741	47.992	67
São Cristóvão	22.202	45.098	103
Gávea	4.712	12.750	171
Engenho Novo	27.873	62.898	126
Freguesias Rurais	92.906	185.687	100
Irajá	13.130	27.410	109
Jacarepaguá	16.070	17.265	7
Inhaúma	17.448	68.557	293
Guaratiba	12.654	17.928	42
Campo Grande	15.950	31.248	96
Santa Cruz	10.954	15.380	40
Ilha do Governador	3.991	5.616	41
Ilha de Paquetá	2.709	2.283	-16

Fonte: O autor, 2021.

Como elucida Maurício de Abreu (2008), a reforma Passos foi o pontapé para que a cidade se fragmentasse e estivesse caracterizada por regiões bem definidas de acordo com sua função. Foi o momento em que o Estado, juntamente com a elite carioca, sentiu a necessidade de modernizar a cidade para que ela aparentasse traços parisienses. Assim como em Paris, a ideologia imposta à cidade do Rio de Janeiro iniciou a exclusão dos pobres e proletários.

Quando Passos deixou a prefeitura, no final de 1906, as realizações que iriam ser indissolúvelmente ligadas ao seu nome ainda estavam por terminar. A varíola, a febre amarela e a peste bubônica tinham sido debeladas, e pelas avenidas erguidas sobre os escombros dos quarteirões centrais da cidade circulavam os bondes e os poucos automóveis existentes; mas a poeira das obras ainda não havia assentado e centenas de trabalhadores se empenhavam em concluir a Biblioteca Nacional, o Teatro Municipal e o Cais do Porto, num trabalho que ainda se estenderia por alguns anos (KESSEL, 2001, p. 26).

O processo de modificação espacial que a reforma Passos empreendeu a nível social caracterizou-se no deslocamento populacional do centro para outros espaços da cidade, devido, principalmente, ao encarecimento do solo urbano. O centro, para o poder público, não era um local de moradia, mas uma região inserida na lógica global de absorção de capitais e centro de negócios. Os espaços que o ladeavam passaram a receber números consideráveis de pessoas

expulsas de suas residências, gerando uma nova paisagem urbana. As políticas adotadas posteriormente à sua gestão mantiveram o mesmo pensamento.

2.3 Outras gestões, mesma política

Mesmo após a gestão Passos (1902-1906), a cidade do Rio de Janeiro prosseguiu em seu processo de estratificação social sob as gestões seguintes. Na abordagem de Abreu (2008), o período que compreende de 1906 a 1930 foi marcado por profundas contradições existentes no espaço urbano carioca. A União e o Distrito Federal privilegiaram a classe dominante, desenvolvendo e modernizando os locais onde essa classe social habitava.

A classe trabalhadora foi empurrada para o lado oposto da cidade por conta das reformas na área central e pelas indústrias que se multiplicaram pela cidade, as quais se instalaram nos subúrbios cariocas preferencialmente, necessitando de investimentos urbanos e absorvendo cada vez mais trabalhadores como mão de obra. Tal política gerou uma expansão dos bairros proletários que, antes, tinham um aspecto rural e pouca visibilidade pelos governantes.

O deslocamento para o subúrbio também fez surgir novas favelas, que cresceram próximas às fábricas. Em busca de emprego, operários instalaram-se nessas moradias precárias. Um exemplo é o caso da General Electric, que contribuiu para o surgimento do bairro do Jacaré e da favela do Jacarezinho, localizado em Maria da Graça.

Nas primeiras décadas do século XX, percebemos a atuação do Estado na movimentação em prol da burguesia. Todas as mudanças urbanas verificadas à época tinham a intenção de fragmentar o espaço urbano carioca e privilegiar os mais ricos. As administrações sucessoras à de Pereira Passos deixaram claro que a ideologia era a mesma iniciada na capital federal.

A administração de Serzedello Correa (1909-1910), passando até o engenheiro Paulo de Frontin (1919), tinha como objetivo focal o melhoramento dos bairros da zona sul da cidade. As ruas de Copacabana e Leme foram asfaltadas para atender à nova demanda de automóveis juntamente com a Avenida Atlântica, que foi toda pavimentada. A prefeitura solicitou a extensão das linhas de bondes elétricos até os bairros Gávea, Leblon e Ipanema, que, na época, estavam sendo loteados. O bairro da Urca estava em pleno desenvolvimento e teve seu cais construído. Também foram realizadas modificações no Centro em toda sua extensão até a parte nobre da cidade.

Na administração de Carlos Sampaio (1920-1922), aconteceu um dos eventos mais notórios da história do Rio de Janeiro, o desmonte do Morro do Castelo (Figura 14). O prefeito tinha o mesmo pensamento de seus antecessores: o embelezamento da cidade e a higienização da área central. O Morro do Castelo, mesmo sendo um sítio histórico, como os Morros de Santo Antônio e do Senado, continha grande quantidade de famílias pobres, as quais pagavam alugueis baratos nos cortiços localizados em seu sítio.

Portanto, para o prefeito, era necessário que os pobres e habitantes da região fossem deslocados para outros locais, liberando espaço para o capital imobiliário, que almejava lucros com a reestruturação urbana.

Figura 14 - Morro do Castelo antes da demolição



Fonte: GUTIERREZ, 1984.

O Morro do Castelo situava-se na parte mais nobre da cidade, destoando do novo modelo pensado e implementado para o centro da metrópole carioca, que necessitava de novos investimentos urbanos. Com a finalidade de desenvolver a economia da capital federal, o prefeito contraiu empréstimo para que a empreitada saísse do papel e fosse posta em prática (KESSEL, 2001). O morro sofreu e seu espaço foi demolido para dar lugar, principalmente, à Avenida Central (Figura 15).

Nas palavras do prefeito:

Tenho por lema em administração pública que as nações novas devem sempre procurar capital para bem empregá-lo em obras reproductivas; e convicto, sem a mínima dúvida, de que se tratava de uma iniciativa dessa natureza e urgente para o desenvolvimento de nossa City, isto é, do coração da cidade que se achava asfixiado entre o mar e um morro tão fácil de derrubar, sob o ponto de vista técnico, com os aperfeiçoamentos hodiernos, não hesitei em lançar mão do crédito, que já tinha procurado restabelecer com o pagamento de grande parte da dívida flutuante, para o

fim de realizar a obra no mínimo espaço de tempo possível (SAMPAIO, 1930, p. 70 apud ABREU, 2008, p. 76).

Antes de exercer o cargo de prefeito, mas já com essa ideia em mente, o engenheiro, buscando soluções de higienização e renovação urbana, já expunha objetivos que levariam ao desmonte do morro, que resistiu a intervenções de gestões anteriores. Carlos Sampaio, justificando a derrubada do morro anterior à sua gestão, apresentou discurso em um artigo no IV Congresso de Médico Latino–Americano: “ventilar a cidade e evitar a origem dos miasmas ou emanções: tais são as condições, por excelência, a preencher em casos como os nossos”.

Questionado sobre como facilitaria esta ventilação, respondeu:

Começando pelas habitações, estabelecendo regras “que devem ser rigorosamente observadas” quando dimensionamento de janelas, pátios, corredores, portas, quartos, cozinhas, porões e banheiros; simultaneamente, legislando sobre a largura das ruas, a sua orientação em relação ao sol e aos ventos (SAMPAIO, 1909 apud KESSEL, 2001, p. 63).

O futuro prefeito já tinha intenções de transformar o centro do Rio de Janeiro em um local de negócios onde o setor imobiliário e os empresários seriam os grandes beneficiados. Em nome da estética, o movimento dos pobres para outras regiões da cidade era necessário, na visão do engenheiro. As reformas deram continuidade ao processo de segregação socioespacial que a cidade do Rio de Janeiro apresenta nos dias atuais.

Figura 15 - Processo de demolição do Morro do Castelo



Fonte: MALTA, 1922.

A ação do prefeito concatenava as comemorações dos cem anos da Independência do Brasil e o local onde foi realizada a exposição internacional de comemoração era justamente um sítio no Morro do Castelo. Findando seu desmonte juntamente com o bairro da Misericórdia, a região central perdeu seus últimos dois pontos de resistência proletária, os quais haviam sobrevivido durante a reforma Passos. O historiador Carlos Kessel (2001), ao referir-se às intervenções realizadas por Carlos Sampaio, aponta que

O cerne da visão da evolução urbana do Rio de Janeiro feita detalhada e metodicamente por Carlos Sampaio é a constatação de que a urbe foi conquistada, através de sucessivos aterros e desmontes, à topografia original e que, portanto, o arrasamento do Castelo, correspondendo a uma necessidade contemporânea, não podia ser diferenciado conceitualmente da demolição dos morrotes das Mangueiras e do Senado, do entulhamento das lagoas da Sentinela e de Santo Antônio e de outras intervenções que, a seu tempo, também foram julgadas indispensáveis. Não; a cidade só existia na medida em que parte das suas belezas havia sido sacrificada: "digam-me os homens de senso, se algum dia se teria formado a importante e bela cidade do Rio de Janeiro, se naqueles tempos existissem os nossos pretensos especialistas em estética urbana!" (p. 67-68).

A cidade atravessou, durante a administração de Carlos Sampaio, umas das maiores desapropriações habitacionais que a cidade e sua população até então haviam presenciado. O movimento populacional foi determinante para revelar a política que estava estabelecida para aquele local à época. Outros pontos da cidade surgiram ou desenvolveram-se em consequência dessas reformas.

Entretanto, os novos locais, especificamente no subúrbio, não tiveram o mesmo olhar do poder público. Cresceram de maneira espontânea, sem planejamento e acompanhando o desenvolvimento da linha férrea, bem como o estabelecimento de algumas indústrias.

A cidade ainda passou por diversos projetos urbanos pensados por gestores públicos e entregues nas mãos de planejadores que a visavam como uma forma de inserção no capitalismo global. O Plano Agache foi um dos projetos que a cidade recebeu e o processo de segregação socioespacial, herdado de ideologias e movimentações precedentes, continuou.

2.4 Plano Agache

O Plano Agache, um plano diretor pensado pelo arquiteto Alfred Agache (1875-1959), foi implementado na administração de Antônio Prado Junior (1926-1930), dando continuação à ideologia das gestões anteriores que levaram à remoção de um grande contingente de pessoas

do centro da capital federal. O plano foi uma tentativa extrema de favorecimento da elite, de controlar a forma urbana carioca e de manter a estratificação social estabelecida no começo do século.

O Plano Diretor esteve focado na remodelação urbana, pensada nos interesses do capital financeiro e no embelezamento da cidade, propondo o fortalecimento do país e o sentimento nacional que aumentaria a legitimidade do Estado. Nas palavras de Rodrigues e Oakim (2015),

Um plano diretor serviria para distribuir essas tensões por vários lugares da cidade, esvaziando a concentração no Centro da cidade. Além disso, permitiria definir com clareza os interesses de cada categoria social no espaço da cidade. Essa fragmentação da cidade é a diretriz que impulsiona o avanço do capital imobiliário e redundando na ocupação da orla sul, passando a iniciar-se o processo de diferenciação entre Zona Sul e Zona Norte da cidade. Por outro lado, alguns bairros vão deixando as suas características aristocráticas para receber as novas instalações fabris, como Tijuca e Vila Isabel. Do mesmo modo, na esteira dos avanços dos setores médios configuram-se os bairros da Tijuca, Laranjeiras, Flamengo, Botafogo, Méier e mais adiante do Grajaú. Copacabana, Ipanema, Leblon, assim como a Gávea complementam esse avanço dos setores médios, também presentes nas adjacências do Méier, especialmente do lado esquerdo da linha férrea (p. 30).

As mudanças urbanas que a cidade foi recebendo alteraram significativamente a paisagem e consolidaram a divisão de classe que habitava a capital nacional. Determinadas regiões foram valorizadas e tornaram-se mais rentáveis ao capital imobiliário, que angariava mais recursos e melhorias para o espaço urbano junto ao poder público. A classe média alta valeu-se dessas intervenções e foi o grupo contemplado por essas melhorias. O local que habitava recebeu obras de infraestrutura urbana mais modernas.

O Plano Agache pretendia transformar o Rio de Janeiro (ou pelo menos o centro e a Zona Sul) numa cidade monumental, exigindo inversões públicas de vulto, bastante superiores às possibilidades dos cofres municipais ou da União. Resumidamente, o plano pretendia ordenar e embelezar a cidade segundo critérios funcionais e da estratificação social do espaço (ABREU, 2008, p. 86).

O Rio de Janeiro, a partir das ações estatais e do mercado imobiliário, teve seu espaço urbano totalmente fragmentado, apresentando estratificação urbana de acordo com a classe social. Os bairros, segundo o plano, foram divididos em setores, possuindo funcionalidades de acordo com a importância e a classe que o habitaria. Assim, a divisão entre bairros teria a seguinte configuração:

Leblon e a Gávea, que ainda estavam esparsamente ocupados e que deveriam se transformar numa “cidade-jardim dos deportes”. Já os bairros mais antigos da Zona Sul (Catete, Laranjeiras, Flamengo e Botafogo) deveriam abrigar – juntamente com Andaraí, Vila Isabel, Tijuca, Aldeia Campista e Rio Comprido – as residências

“burguesas da classe média”, restando São Cristóvão e os Subúrbios para a classe operária (ABREU, 2008, p. 87).

O Plano Agache teve por característica criar e manter uma diferença socioespacial na cidade do Rio de Janeiro, deixando a cargo do Estado as intervenções em sua parte proletária a fim de controlar a massa de trabalhadores e garantir o processo de reprodução capitalista. Abreu (2008) ratifica que “a necessidade de controlar o processo de reprodução da força de trabalho, que asseguraria também a separação espacial das classes sociais preconizada no Plano, aparece ainda, e com bastantes clareza, na análise que Agache faz das favelas” (p. 87).

A política do Plano Agache claramente perseguiu as favelas e os seus habitantes, principalmente aquelas localizadas em área de maior valor urbano. Alfred Agache pensa a favela como local de falta de higiene e urbanidade e a solução para o problema consistia na construção de habitações populares, higienizadas, as quais seriam eficazes no processo civilizatório e no controle da população pobre e proletária.

Como a cidade apresentava já uma ocupação de suas áreas elevadas, Agache fez referência às favelas, considerando-as cidades-satélites de formação espontânea, formadas por uma população variável e avessa à higiene, cuja solução seria a construção de casas populares, capazes de civilizar essas populações. O ordenamento da cidade teria como pressuposto a combinação entre legislação urbana e zoneamento, ou seja, a atribuição de funções especializadas ao espaço, com o objetivo de alterar a cultura urbana através de mudanças nas relações sociais, fazendo da cidade um agente de transformações de hábitos e de costumes, construindo a cidade moderna (RODRIGUES; OAKIM, 2015, p.34).

O Plano Agache, assim como as intervenções anteriores, modificou substancialmente o espaço urbano carioca, mantendo um padrão de favorecimento espacial às classes mais abastadas, que optavam por residir em áreas valorizadas e que ofereciam higiene e salubridade. Aqueles que não tinham condições de morar em locais de maior desenvolvimento moviam-se para os subúrbios ou para as favelas próximas aos postos de trabalho na região central ou próximos das fábricas nas freguesias que, antes, eram rurais.

O centro já não era mais o lugar onde se deveria obter moradias ou cortiços, mas deveria apresentar edifícios e construções de negócios onde o capital circularia e se reproduziria. Assim, “a Cinelândia e o Passeio Público, somados à praça Paris, engendram uma nova cidade que tem como direção de expansão a Zona Sul, pois se acopla muito bem às novas fachadas dos bairros de Flamengo e Botafogo, dando ao Catete uma moldura modernista” (RODRIGUES; OAKIM, 2015, p. 34). A classe operária moveu-se constantemente para a direção norte da região central, estabelecendo-se próxima às fábricas nos novos bairros da cidade, acompanhadas pela Estrada de Ferro D. Pedro II.

As contradições marcaram a cidade do Rio de Janeiro desde o final do século XIX. O solo urbano, tornando-se mercadoria, selecionou aqueles que podiam consumir e habitar regiões mais valorizadas da cidade. A região central passou a ser local visado pelo Estado e o capital estrangeiro para investimentos e reprodução do capital, sobrando os subúrbios, que acomodaram uma nova movimentação fabril e tornaram-se atração de uma vasta mão de obra, que acompanhou as fábricas e a expansão da linha férrea em direção ao interior do Estado.

Assim, o subúrbio cresceu de maneira expressiva e expôs bairros que possuíam o alto grau de complexidade e a dinâmica urbana de uma capital que se tornou metrópole global, recheada de contradições, expressões populares e resistências.

2.5 A formação dos subúrbios e a instalação da massa proletária

Ainda no século XIX, os subúrbios do Rio de Janeiro, ainda que timidamente, começaram a tomar forma e função. A metrópole carioca era formada por um centro urbano, por freguesias urbanas adjacentes e por freguesias rurais, que eram zonas de grandes engenhos com pouca densidade demográfica e desenvolvimento.

A área urbana compreendia a região central da cidade, compondo um denso e dinâmico aglomerado populacional restrito apenas a algumas ruas (NORONHA SANTOS, 1965). A partir de reformas urbanas, desenvolvimento dos transportes na cidade e migração fabril, outras áreas além do centro começaram a tomar forma e a receber um grande contingente de pessoas que, obrigatoriamente, tiveram de se afastar da região central.

A capital federal da época, a partir da Reforma Passos e do Bota-Abaixo, iniciou o processo que culminou em uma paisagem urbana fragmentada e socialmente segregada. A política iniciada por Passos rompeu com a paisagem tradicional que a cidade do Rio de Janeiro apresentava.

A população da classe média alta, em busca de áreas mais arejadas, deslocou-se para bairros da zona sul da cidade que, anteriormente, desempenhavam a função de residências de veraneio. O setor imobiliário, incentivando a ocupação dos espaços da parte sul da cidade e tendo o auxílio do desenvolvimento dos bondes, concretizou seu objetivo de comercializar o solo urbano da zona sul, que começou a ser ocupada pela classe aristocrática, visando à higiene e à tranquilidade.

A partir do encarecimento da cidade na região central, seguido pelo processo de remoção da classe operária dessa área, e de a zona sul estar destinada a uma classe específica, o que sobrou para a massa trabalhadora e pobre foram as áreas em que o poder público timidamente atuava. Tratavam-se das favelas próximas ao centro da capital e, posteriormente, das freguesias rurais, onde havia ausência do setor público no que tange a saneamento básico e condições de moradias.

Assim, a cidade obrigatoriamente passou a ter áreas com características específicas: o centro, local de negócios, empresas e modernidade; a zona sul, região para a classe média e aristocrática; as favelas na região central, que abrigavam a população que foi removida da parte destinada ao centro de negócios; o subúrbio, que recebeu a população pobre proletária que margeava as linhas férreas; e as fábricas, que se instalavam em bairros da zona norte.

Dessa forma, o termo “subúrbio” foi associado a locais ocupados pela massa proletária, criando uma espécie de conotação pejorativa e segregacionista do local e de seus moradores. Antônio Lins (2010) esclarece que, “no Rio de Janeiro, os subúrbios são considerados somente aqueles bairros situados à beira da ferrovia, situados nas Zona Norte e Oeste da cidade. O subúrbio, assim definido, é fruto de uma segregação intraurbana” (p. 140).

As fábricas, que, antes, aglomeravam-se na região central e, posteriormente, no bairro de São Cristóvão, devido aos casarões e às proximidades com o Centro, passaram a fixar-se em bairros para além dos tradicionais, pois obtinham impostos mais baratos e farta mão-de-obra. A migração fabril obrigou o poder público a direcionar seu olhar para o subúrbio, que recebeu algumas melhorias urbanas e, de certa forma, expandiu-se. Na concepção de Benchimol (1992),

A grande expansão dos subúrbios começou, de fato, na primeira e segunda décadas do século atual, estimulada, em larga medida, pelas demolições realizadas no centro da cidade. As facilidades de transporte ferroviário, a difusão da energia elétrica, o preço baixo dos terrenos e a aglomeração de uma força de trabalho barata e abundante levaram muitas fábricas a se instalarem neles, sobretudo durante e após a Primeira Guerra Mundial (p. 262).

Lysia Bernardes (1987) aponta que “a preferência de muitas indústrias pela periferia urbana, em decorrência da maior disponibilidade de espaços livres e do custo mais baixo dos terrenos é, sem dúvida, importante estímulo a esse tipo de crescimento periférico” (p. 148). Portanto, os subúrbios têm por sua constituição duas formas distintas:

A primeira corresponde aos subúrbios tradicionais – que também podemos designar bairros subúrbios – onde a expansão se faz, a exemplos de bairros, pelo preenchimento dos vazios ou pela conquista progressiva do sopé do maciço. A segunda, sem dúvida a mais expressiva, é assinalada pelos progressos da urbanização na periferia do

aglomerado e pela função das diferentes unidades descontínuas que constituem os subúrbios propriamente ditos (BERNARDES, 1987, p. 98).

Dialogando com a concepção abordada por Bernardes (1987), Nelson Fernandes (2011) aponta que os subúrbios do Rio de Janeiro tipificavam locais que abrangiam a área periférica da cidade, ou seja, toda e qualquer área que estava à margem da região central. Os subúrbios também compreendiam espaços de salubridade e higiene para onde a classe que obtinha recursos se deslocava em busca de prazeres, meditação, prática de desportos e educação.

Com esses elementos é possível imaginar que desde os períodos mais remotos o subúrbio foi vinculado ao prazer e as necessidades nobres dos moradores da cidade, ao lado, é claro daquela agricultura vital para a sobrevivência, e por isto seus habitantes eram merecedores de cuidados e proteção (FERNANDES, 2011, p. 21).

O trabalho de Fernandes (2011) revela que o subúrbio possui características e interpretações em diferentes concepções e momentos da história urbana. Assim,

o sentido essencial, original e geral da categoria subúrbio reside no fato de representar um espaço geográfico situado à margem, nas bordas, na periferia, localizado extramuros da cidade. um espaço produzido junto à cidade e tão antigo quanto ela, mas que, por sua localização geográfica, tipo e forma de uso, não se confunde nem com a paisagem nem com o espaço considerado urbano. Outra característica presente na categoria subúrbio é ser um espaço subordinado à cidade, em termos jurídicos, políticos, econômicos e culturais, embora isto nem sempre possa ser traduzido por desprestígio social, como vimos em Roma, na cidade Helênica e na cidade medieval do século XVII descrita por Henri Pierenne, e finalmente, no emblemático subúrbio norte americano moderno (FERNANDES, 2011, p. 34).

O subúrbio do Rio de Janeiro podia ser interpretado por bairros que, hoje, são considerados nobres por boa parte dos cariocas. Copacabana, Leblon e Ipanema, por exemplo, são bairros afastados da região central e serviam de habitações efêmeras para a classe média alta, utilizadas, principalmente, para veraneio. A própria Barra da Tijuca, que se tornou centro de negócios e moradias de alto luxo, podia ser considerada um subúrbio, isto é, um bairro periférico à região central.

No rio imperial, o significado da palavra “subúrbio” consistia em arrabalde, local que está à margem do centro político e de negócios. Ambas as palavras, “arrabalde” e “subúrbio”, eram usadas para designar locais que estavam nos arredores da cidade, aos quais apenas a classe média tinha acesso e onde levantavam suas chácaras. “Longe do centro, então, ser rico ou abastado importava logo ter uma chácara” (CARVALHO, 1988, p. 86 apud FERNANDES, 2011, p. 55). Os espaços das freguesias centrais eram os locais de concentração habitacional constantes da massa de trabalhadores.

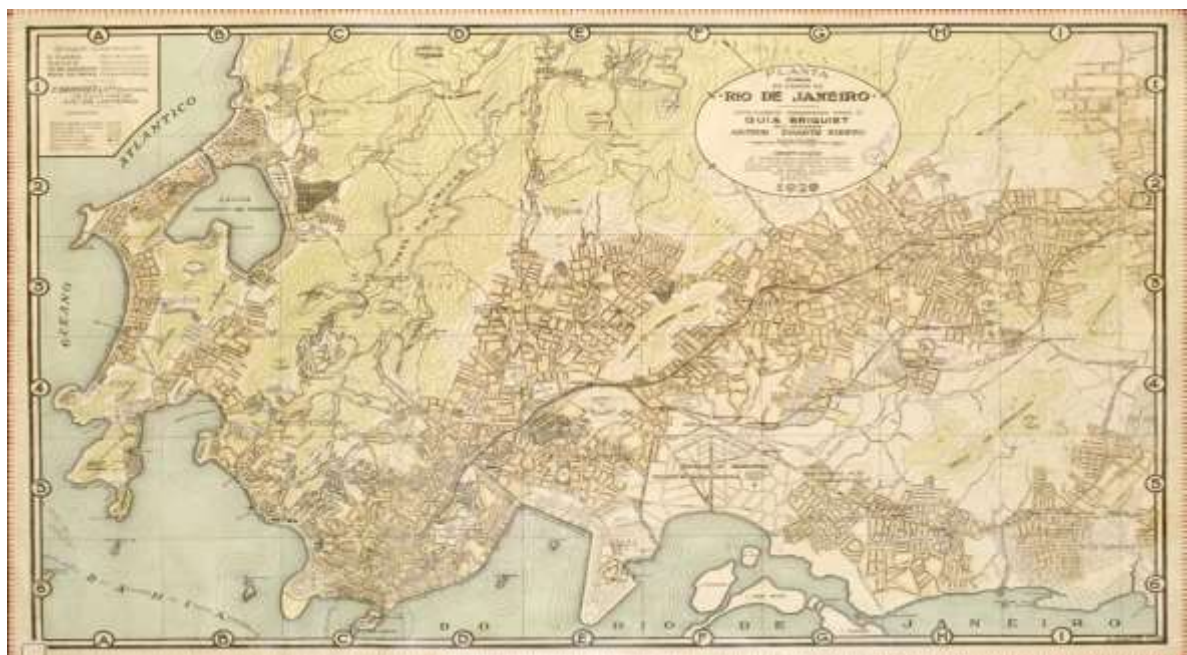
Fernandes (2011) chama a atenção para o fato de que a categoria *subúrbio* foi ideologicamente raptada pela classe média com o auxílio do poder público, passando a conotar pejorativamente os espaços destinados à massa pobre e proletária da cidade, que habitava os bairros às margens das linhas férreas e ao redor das fábricas. A classificação não foi atribuída aos arrabaldes da zona sul ou o local que hoje compreende a Barra da Tijuca. Fernandes (2011) aponta que o subúrbio foi associado ao proletariado e a locais poucos valorizados da cidade.

O fenômeno de deslocamento de indústrias para o subúrbio fez com que outros espaços se tornassem alvo das indústrias que iam surgindo na cidade. Os locais tradicionais dos primeiros estabelecimentos fabris foram os bairros operários, como Vila Isabel e São Cristóvão.

Posteriormente, novas indústrias distribuíram-se pelas freguesias pouco habitadas e tinham como objetivo a produção em massa e a busca por lucro. As condições necessárias e esses novos empreendimentos eram a busca de espaço para infraestrutura fabril, disponibilidade de água para a produção e mão-de-obra barata e abundante (FERNANDES, 2011).

Dessa forma, outras freguesias ganharam vida quando houve, realmente, a necessidade de expansão urbana para outros arrabaldes, tendo o auxílio das fábricas e a ampliação da malha ferroviária e da companhia de bondes, que viram uma forma de lucrar com o transporte proletário pelos novos bairros que surgiram. Pela análise da Figura 16, é possível verificar a correspondência da expansão ferroviária que ocasionou o prolongamento do núcleo urbano às margens de seu caminho, especificando um processo linear que adentrou o continente.

Figura 16 - Planta da cidade do Rio de Janeiro em 1929 (Guia Briguíte)



Fonte: CASCO, 2018.

A contribuição de Robert Pechman (1985) ajuda-nos a observar que a especulação imobiliária também foi um fator para a expansão dos subúrbios, uma vez que esse setor previa que os espaços, antes rurais, teriam valor rentável e proporcionariam moradias simples para a massa de trabalhadores que, cada vez mais, habitava essas freguesias. O autor indaga que a ocupação do subúrbio “foi um processo comandado pelo capital imobiliário que foi o responsável pela renovação do parque imobiliário do Rio e pela sua ampliação” (p. 44).

Abreu (2008) arrola que a ocupação do subúrbio aconteceu de forma contínua, originando as casas próximas às linhas férreas, e que, enquanto em outras localidades do Brasil a expansão para os subúrbios ocorreu de forma estelar, no Rio de Janeiro, ocorreu de forma linear por conta dos maciços que impediam outro modelo de construções.

As ruas secundárias e perpendiculares dos bairros novos foram, aos poucos, sendo abertas pelos próprios moradores e algumas companhias loteadoras, que provocaram a expansão do bairro para além das margens da linha dos trens. A partir da expansão da linha principal, a Estrada de Ferro D. Pedro II inaugurada em 1870, novos espaços de moradia foram surgindo e expandindo-se para o interior do estado. O alcance até o bairro de Cascadura contribuiu para o surgimento de novas habitações, fazendo o subúrbio estender-se para núcleos rurais e gerando novos bairros na zona norte.

Como consequência imediata, o processo de ocupação da faixa suburbana até Cascadura adquiriu impetuosidade ainda maior na década seguinte, levando à inauguração das estações do Engenho de Dentro, Piedade, Rocha, Derby Club, Sampaio, Quintino, Méier, Mangueira, Encantado e já em 1890, da estação de Madureira (ABREU, 2008, p. 50).

Um crescimento maior dos bairros do subúrbio do Rio de Janeiro deu-se após as inaugurações das linhas auxiliares, Rio d’Ouro e Leopoldina Railway⁴, o que permitiu o desenvolvimento de novos bairros, principalmente daqueles às margens da Baía de Guanabara, como é o caso de Bonsucesso, Ramos e Olaria, abarcando o ramal ferroviário da Leopoldina.

Entretanto, mesmo com a ocupação do solo urbano pelo proletariado, que tomou proporções consideráveis, e o surgimento de novos loteamentos, a comparação entre o serviço ofertado por trens e bondes mais uma vez evidenciou a que camadas o Estado estava servindo.

⁴ Abreu (2008) destaca que a Leopoldina Railway teve um papel mais importante do que a Rio d’Ouro. Sua primeira linha, inaugurada em 1886 entre São Francisco Xavier e Mirity (atual Duque de Caxias), interligou uma série de núcleos semiurbanos preexistentes (Bonsucesso, Ramos, Olaria, Penha, Brás de Pina, Cordovil, Lucas, Vigário Geral) que, devido à grande acessibilidade ao centro proporcionada pela ferrovia, passaram a desenvolver-se em ritmo bastante acelerado.

Abreu (2008) demonstra que, no período de 1886 a 1896, os trens já transportavam quase trinta milhões de pessoas (Tabela 2) na linha Central do Brasil. Já os bondes oferecidos às camadas mais altas da sociedade em um único ano (1896) transportavam quase setenta e três milhões de pessoas, ou seja, mais do que o dobro oferecido nos subúrbios (ABREU, 2008).

Tabela 2 - Passageiros transportados pela Estrada de Ferro Central do Brasil por bairros (1886-1896)

Estação	Passageiros transportados
São Francisco Xavier	2.340.663
Rocha	1.397.744
Riachuelo	1.950.958
Sampaio	1.405.975
Engenho Novo	3.940.954
Méier (a partir de 1889)	3.266.585
Todos os Santos	2.112.142
Engenho de Dentro	4.542.208
Encantado (a partir de 1889)	1.438.385
Piedade	2.219.576
Quintino	998.425
Cascadura	4.058.513
Madureira (a partir de 1890)	374.434
Deodoro	365.182

Fonte: ABREU, 2008.

Sabemos que inúmeros bairros do subúrbio carioca surgiram e modernizaram-se a partir do desenvolvimento da linha Central do Brasil e das auxiliares que partiam dela. Tal desenvolvimento engendrou a migração e o estabelecimento da população proletária que, em busca de empregos e não tendo condições de arcar com um solo urbano caro perto da região central, migrou para essa região que, posteriormente, ficou classificada como subúrbio e estendeu-se até a região que hoje compreende a Baixada Fluminense.

A partir desse desenvolvimento:

Em 1886, foi aberto ao tráfego o primeiro trecho da Rio de Janeiro Northern Railway Company, posteriormente chamada de Leopoldina, ligando S. Francisco Xavier à estação de Meriti (da qual se originou a cidade de Duque de Caxias). Em seu eixo, surgiram Bonsucesso, Ramos, Olaria, Penha, Brás de Pina, Cordovil, Parada de Lucas e Vigário Geral. Bonsucesso foi o núcleo que inicialmente mais prosperou. Esta localidade e as de Ramos, Olaria e Penha tiveram seus terrenos loteados entre os anos 1898 e 1902. Ramos tornou-se um empório comercial e um dos centros mais atrativos da zona da Leopoldina (BENCHIMOL, 1992, p. 262).

O papel dos transportes na expansão dos subúrbios foi de extrema relevância à urbanização das freguesias rurais e arrabaldes da cidade do Rio de Janeiro. Fernandes (2012)

assinala que “o bonde fez a zona sul como o trem fez o subúrbio” (apud Fernandes, 2011, p. 92). A ampliação dos sistemas ferroviários foi responsável por engendrar profusos bairros das freguesias rurais na metrópole carioca, assim como o bonde desenvolveu sua parte mais valorizada.

As freguesias rurais já recebiam, ao final do século XIX mesmo que de maneira parca, a instalação de indústrias com pouca urbanização (ABREU, 2008). Entretanto, é no período pós-primeira república que observamos instalações relevantes nessa nova localidade da cidade. Sendo assim, abordamos de maneira breve o papel do setor fabril e sua contribuição para o desenvolvimento e a expansão de alguns bairros suburbanos carioca.

2.5.1 A movimentação industrial e a ocupação maciça dos subúrbios

Os subúrbios cariocas tiveram expansão de seus sítios, expressivamente, a partir dos anos 1930. A expansão da linha férrea, com exceção do tronco Central do Brasil, teve aumento substancial de passageiros a partir da terceira década do século XX. No início do período governado por Getúlio Vargas, houve preocupação do Estado com a atividade manufatureira, fato que mudou a localização das indústrias no eixo suburbano. As ferrovias que percebem as linhas Rio d’Ouro, Leopoldina e Auxiliar dinamizaram faixas territoriais que as cercavam e produziram maior desenvolvimento urbano desses locais, margeando a linha que seguia para o interior do estado.

Apesar de haver algumas indústrias pioneiras no subúrbio antes de 1930, como a Cia. Nacional de Tecidos Nova América (1924) e a General Eletric (1921), em Maria da Graça, além de outras duas, foi a partir de 1930 que o intervencionismo do Estado se concentrou em criar condições a essas novas modalidades industriais. As obras realizadas pelo DNOS⁵ nesses novos sítios contribuíram para o aparecimento das novas instalações fabris nos bairros do subúrbio (ABREU, 2008).

O Brasil obteve certo desenvolvimento industrial, pois, logo após a crise de 1929, os países centrais que exportavam em larga escala para o mercado brasileiro perderam valor de mercado e diminuíram drasticamente a produção. O governo, então, mudou o pensamento e

⁵ BIBLIOTECA VIRTUAL DO MEIO AMBIENTE DA BAIXADA FLUMINENSE. *DNOS – Departamento Nacional de Obras de Saneamento*. [S.l.], [20--]. Disponível em: www.bvambientebf.uerj.br/arquivos/comissoes/DNOS.htm. Acesso em: 05 nov. 2020.

adotou políticas para o incentivo à produção interna e à substituição de importações, fato que fez com que o Brasil tivesse crescimento industrial de forma exponencial.

Apesar disso, o crescimento industrial do país ficou restrito ao subúrbio do Rio de Janeiro, que já tinha o aspecto de zona territorial proletária e concentração da população de baixa renda. Abreu (2008) aponta dois motivos que explicam o movimento do Estado na realização do estabelecimento fabril na parte proletária da cidade:

Em primeiro lugar, a saída dos estabelecimentos fabris das proximidades do centro levou à liberação de edificações amplas, que foram prontamente ocupadas por ramos industriais que exigiam grandes espaços para a produção e comercialização de seus produtos, destacando-se aí a indústria de móveis, que passou a se concentrar no Estácio e nas proximidades da Praça Onze de Junho. Em segundo lugar, é também a partir da década de 1930 que o Estado passa a intervir no processo de localização industrial, surgindo dessa iniciativa o Decreto-lei 6.000/37, que definiu pela primeira vez uma zona industrial na cidade. Como dessa nova área foram excluídos os bairros das zonas sul e norte do Rio (muitos dos quais com importante tradição fabril, como Gávea, Jardim Botânico e Laranjeiras), as mudanças em forma e conteúdo ao espaço passaram a ser inevitáveis (p. 99).

Logo percebe-se que a valorização do solo urbano da zona sul foi mantida pelo Estado, empurrando as fábricas para áreas mais baratas da cidade e absorvendo um contingente considerável de trabalhadores. Diversas fábricas situadas nos arrabaldes da Zona Sul foram transferidas para a nova zona fabril, que concentrou maior mão-de-obra e possuía os trens como forma de deslocamento espacial.

Concomitantemente ao processo de desenvolvimento dos transportes e aos planos urbanísticos que a cidade foi recebendo, os subúrbios cresceram notadamente, necessitando de melhorias na infraestrutura. Obras de saneamento básico, asfaltamento e abastecimento de água foram os recursos recebidos por essas novas áreas.

A Freguesia do Engenho Novo é uma importante região do subúrbio carioca e teve grande desenvolvimento através das políticas espaciais, fabris e de transportes. Sua dinâmica populacional já tinha certa relevância e, a partir da fragmentação do seu território através de decretos públicos, surgiram novos bairros, como o Méier, que ganhou importância espacial e econômica para a zona norte da cidade.

2.6 Da freguesia do Engenho Novo aos bairros do Grande Méier

A freguesia do Engenho Novo, que, geograficamente, era classificada como uma freguesia rural, em 1890 apresentava quase 28.000 habitantes e um desenvolvimento que só era

alcançado pela freguesia de Inhaúma no que tange à importância econômica (NORONHA SANTOS, 1965). De acordo com Fernandes (2011), “esta freguesia foi criada em 1873 em terras desmembradas das freguesias de São Cristóvão, Engenho Velho e Inhaúma, e já nasceu freguesia urbana pelo grau de povoamento alcançado” (p. 102).

A partir desses dados, percebemos que essa freguesia tinha contato direto com as freguesias centrais e apresentava densidade demográfica notável, contendo grandes casarões coloniais. O local revelava grande quantidade de casas e indústrias que o tornavam importante para a capital da república. Noronha Santos (1965) descreve que,

em relação à indústria, que conta com bem montadas oficinas e fábricas de chapéus, águas gasosas, fósforos, gelo e manteiga, em vários pontos do seu território, atestando muita prosperidade e dedicado trabalho, em prol do engrandecimento a que tem direito a capital da república (p. 32).

Nos bairros que compreendiam a freguesia do Engenho Novo, foram instalados importantes *jockey clubs* que contavam com corridas periódicas de cavalos. Essa área abrigava também um importante teatro, o Teatro Riachuelo, inaugurado em 8 de dezembro de 1877 na Rua D. Ana Néri, que hoje compõe o bairro do Riachuelo. A freguesia apresentava iluminação pública, água encanada e esgoto, mas possuía poucas ruas calçadas e paralelepípedos.

Grande parte do território da freguesia do Engenho Novo é montanhoso. Seu clima é saudável e recomendado por muitos médicos para doentes de moléstias pulmonares. Nos meses de verão os dias são geralmente quentes, porém, as noites são agradabilíssimas pela viração que sempre sopra (NORONHA SANTOS, 1965, p. 36).

Servida pela Estrada de Ferro Central do Brasil e, posteriormente, pelos bondes da Companhia Ferro-Carril Vila Isabel, a freguesia teve seu espaço urbano expandido às margens da linha férrea. Os bondes contribuíram para a dilatação urbana além das áreas constituídas próximas às estações de trens. Esses dois meios de locomoção foram primordiais para a distribuição espacial das freguesias e a conexão com outras partes da cidade e do estado que surgiam.

As companhias de bondes penetraram largamente o território do subúrbio ferroviário do século XIX, através de uma rede integrada pelas linhas das diferentes empresas que, em alguns pontos bem visíveis como o Engenho Novo, o Méier e Cascadura se conectavam com a ferrovia. A racionalidade econômica desses empresários previa que naqueles subúrbios haveria cada vez mais passageiros, em número suficiente tanto para a expansão das linhas de bondes quanto para a ferrovia. A partir deste momento começou a ser estruturado um padrão espacial de urbanização construído por uma rede de transportes associando o trem e o bonde, que se expandiu, foi modernizada e imperou nesta parte da cidade até a Segunda Guerra Mundial e o advento do rodoviarismo (FERNANDES, 2011, p. 104).

De acordo com Noronha Santos (1965, p. 33), a freguesia do Engenho Novo possuía oito estações, inauguradas entre 1861 e 1889, refletindo sua importância geográfica para o Rio de Janeiro (Tabela 3). O autor aponta que “a estação do Méier é considerada uma das mais importantes do subúrbio pela renda diária que arrecada. Da estação de S. Francisco Xavier partem trens da Estrada do Norte que viajam para Petrópolis, capital do Estado do Rio” (SANTOS, 1965, p. 33).

Fernandes (2011) especifica que

O Méier tem uma posição proeminente na história do subúrbio ferroviário, nas primeiras décadas do século XX foi alçado à condição de capital dos subúrbios ou subúrbio da cidade, por seu ativo comércio, infraestrutura e serviços promovidos pelas linhas de bondes que convergiam para o seu centro (p. 105).

Tabela 3 - Estações inauguradas pertencentes a antiga freguesia do Engenho Novo

Estações	Data de Inauguração
Mangueira	10 ago. 1889
S. Francisco Xavier	16 maio. 1861
Rocha	1 dez. 1885
Riachuelo	1 fev. 1869
Sampaio	12 jul. 1885
Engenho Novo	29 mar. 1858
Méier	13 maio. 1889
Todos os Santos	27 dez. 1868

Fonte: O autor, 2021..

As atividades dos transportes foram, de fato, muito importantes para os bairros que surgiram a partir da freguesia do Engenho Novo. O Méier, por exemplo, central neste trabalho, obtém sua importância a partir do desenvolvimento urbano dos transportes expandidos subúrbio adentro, criando um polo comercial com significativa densidade urbana e populacional.

O bairro foi desmembrado da freguesia do Engenho Novo pelo Decreto N.º 434, de 16 de junho de 1903, ganhando território e importância jurídica. Além da importância jurisdicional e econômica, o estabelecimento da população nesse novo local criou relações de afetividade com o bairro e a vizinhança. O conceito de *bairro*, de acordo com Maria Therezinha de Sagada Soares (1987) é “local de feições singulares”. A geógrafa coloca que

A noção popular de bairro é muito mais geográfica, mais rica e mais concreta. Ela se baseia num sentimento coletivo dos habitantes, que tem a consciência de morarem em tal ou qual bairro. Esse conhecimento global, que cada um tem de residir em determinado bairro, é fruto da coexistência de uma série de elementos, que lhe dão uma originalidade, uma individualidade, em meio aos outros bairros que o cercam (SOARES, 1987, p. 105-106).

A análise de um determinado local é importante quando queremos verificar a dinâmica que ele possui. Os bairros que o Rio de Janeiro contém, mesmo inseridos em uma metrópole global e tendendo à homogeneização, são produzidos e reproduzidos através de movimentos que os diferem de outras localidades e constituem identidade própria. Na concepção de Tricart (1958), “um bairro é caracterizado, ao mesmo tempo por certa paisagem urbana, por um certo conteúdo social e por sua função” (p. 147 apud SOARES, 1987, p. 106).

Alguns pontos são pertinentes quando queremos pesquisar um determinado bairro: a função, o ordenamento e a arquitetura das residências, os níveis de desenvolvimento urbano etc. Portanto, tais elementos são importantes para verificação de formação e desenvolvimento desses espaços que compõem a cidade. Soares (1987) coloca que, “assim, cada bairro é uma resultante de força do passado e de fatores do presente, mas, em todos eles, já se esboçam alguns traços do futuro, que cabe ao geógrafo distinguir” (p. 106).

O desenvolvimento do Méier, como abordado anteriormente, é resultado da urbanização da freguesia do Engenho Novo concomitante ao desenvolvimento dos transportes de massa, como trem e bonde. O resultado dessa expansão é a formação de subcentros, ou seja, locais que oferecem diversidade de produtos e serviços aos moradores que habitam o bairro e adjacências.

Soares (1987) realiza um importante estudo sobre bairros e subcentros, chamando a atenção para o bairro de Copacabana, que se tornou um subcentro de importância significativa para a população da zona sul e transformou o bairro de Botafogo em zona de obsolescência. No caso da zona norte, Soares (1987) chama a atenção para os bairros de Madureira e Méier, os quais, através da expansão da linha da Central do Brasil, obtiveram expansão urbana e se transformaram em zona de atração econômica e populacional. Para a autora,

Os bairros suburbanos da Central são os de ocupação mais antiga, já se encontrando numa fase de certa renovação das velhas construções. Dotados da maioria de melhoramentos, abrigam uma população de melhores recursos, dentro da classe média e funcionalmente, caracterizam-se pela predominância absoluta da função residencial e pelo grande desenvolvimento da função comercial (SOARES, 1987, p. 125).

As consequências desse fenômeno urbano dão-se pelo fato de a cidade do Rio de Janeiro ter crescido de forma expressiva e sem planejamento, o que acabou gerando impedimento de mobilidade no acesso ao Centro, local que apresenta variedade de produtos e serviços. A topografia carioca gera problemas de estrangulamento de suas vias, principalmente na hora do *rush*. Assim, cada vez mais, são necessários locais que possam atender às necessidades dos habitantes de diversas regiões da cidade.

Cada vez mais o carioca foi procurando prover as suas necessidades em locais mais próximos de sua residência, onde havia condições para o surgimento de subcentros de serviços, por serem pontos de interseção dos transportes ou de passagem obrigatória. Assim começaram a desenvolver-se subcentros na cidade, como Méier e Madureira, servindo aos habitantes da zona ao longo das ferrovias (SOARES, 1987, p. 127).

Portanto, o Méier apresenta importância relevante para os moradores do bairro e os bairros que compõem a região, pois, mesmo em dias atuais, expressa uma dinâmica comercial e fluxo intenso de pessoas em suas ruas e vias de acesso. Mesmo tendo características iguais ou superiores às do bairro de Madureira, o Méier caracteriza-se por ser um local de extrema mobilidade urbana, econômica, social e de manifestações diversas em seu espaço.

Para Soares (1987), “em resumo, o contato de áreas demograficamente diversas a convergência de vias de circulação e o crescimento vertical são os elementos que contribuem para o surgimento e desenvolvimento dos subcentros na aglomeração do Rio de Janeiro” (p. 129).

2.6.1 O Méier atual e seus espaços públicos: arte de rua como sociabilidade urbana

O bairro do Méier, atualmente, manteve importância expressiva no que tange às questões econômicas e sociais da cidade. Seu espaço urbano tem grande fluxo populacional e divide-se em local de moradia, de trânsito e de trabalho. Tal fato relaciona-se com a formação do bairro, que era um grande engenho pertencente à freguesia do Engenho Novo.

Após sua emancipação, as terras da nova localidade foram doadas por D. Pedro II ao amigo Augusto Duque Estada Meyer. A partir do presente dado pelo monarca brasileiro, a região ficou conhecida como “Meyer” (IBGE, 1968). Algumas ruas do bairro possuem homenagens à família Meyer, responsável por dar nome à localidade. O bairro, já na primeira metade do século XX, continha importância significativa para o subúrbio, abrigando diversos cinemas e reunindo diversos intelectuais.

Em 1940, a vida noturna intensificou-se pelo bairro no eixo Dias da Cruz, também pela inauguração do Cine Imperator que depois passou a se chamar Centro Cultural João Nogueira. Em 1960, o bairro recebeu o Shopping do Méier, que dinamizou o comércio da localidade.

De acordo com o IBGE (2015), o Méier possui um IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) de 0,931, ocupando a décima sétima posição entre os bairros com maior desenvolvimento humano da capital carioca. A localidade possui alto grau de alfabetizados e é

considerado um bairro de classe média dentro do Rio de Janeiro. Pertencente a XIII Região Administrativa da cidade, o bairro é uma das principais centralidades da região e concentra grande variedades de comércios e serviços.

Os investimentos públicos e privados destinados à região contribuíram para investimentos imobiliários que fizeram com que os bairros pertencentes tivessem importante desenvolvimento urbano. Alguns fatores, como a construção do Norte Shopping (1986) e do Walmart (2000), foram determinantes para o crescimento e fluxo na região. Outro fator a se destacar é a presença da Linha Amarela, via expressa que corta bairros do grande Méier e os liga à Barra da Tijuca, local dos novos centros de negócios e lazer, e ao centro do Rio.

As dinâmicas territoriais nessa região foram resultado desses investimentos dos dois setores, público e privado, que engendraram a multiplicação de empreendimentos imobiliários e ampliaram comércio e serviços. Isso gera grande fluxo populacional no Grande Méier, especificamente no bairro do Méier, que exerce centralidade nessa Região Administrativa.

A abertura da Linha Amarela tem possibilitado o lançamento de muitos empreendimentos imobiliários às suas margens em áreas vizinhas levando a que, em 2006 e 2007, segundo a Associação de Dirigentes de Empresas do Mercado Imobiliário (ADEMI, 2012), os subúrbios já participavam com importante percentual de lançamentos imobiliários na capital, através de condomínios de prédios residenciais com equipamentos de lazer (piscinas, clubes, etc.) em locais próximos a grandes centros comerciais, muitos criados no mesmo período (ROSA; STRAUCH; AJARA, 2015, p. 316).

O bairro do Méier, de acordo com o estudo de Rosa, Strauch e Ajara (2015), ainda é o bairro da XIII Região Administrativa que apresenta melhor desenvolvimento humano e fluxo de capitais, seguido pelo bairro do Cachambi, que abriga Norte Shopping e Walmart. O nível de renda e escolaridade são superiores aos de seus vizinhos de região e estão quase iguais aos bairros Tijuca, Vila Isabel e alguns da zona sul carioca.

Sua composição urbana é dividida pela passagem da linha Central do Brasil, que coloca o bairro como dois locais distintos. Um lado compõe um intenso centro comercial e é cortado pela Rua Dias da Cruz, importante via de acesso para outros bairros. O outro lado possui uma paisagem mais residencial, tendo como ruas importantes a Coração de Maria, a Aristides Caire, a Arquias Cordeiros e a Amaro Cavalcante, estas duas beirando a linha do trem (Mapa 1).

Mapa 1 - Principais ruas do Méier



Fonte: GOOGLE MAPS, 2020.

As ruas citadas acima são as principais vias de mobilidade e conexão do bairro do Méier com outros da mesma região. Essas ruas têm, em comum, um intenso dinamismo automotivo e populacional, que gera importância significativa para o subúrbio carioca, concretizando-o como relevante subcentro e abrigando abrangente quantidade de comércios e serviços que atendem à demanda da região.

Entretanto, tais desenvolvimentos criaram um bairro que suprimiu seus espaços públicos em nome de um fluxo maior de automóveis e do estabelecimento de centros comerciais. Logo, o bairro foi perdendo, aos poucos, suas características de local de sociabilidade e de espaço de convivência popular, dando lugar aos movimentos rápidos e passageiros.

Apenas alguns espaços específicos foram destinados à apropriação pública e podem ser utilizados como espaços de sociabilidade e apropriação política. O Jardim do Méier (Figura 17) e a Praça do Leão Etíope (Figura 18) são dois dos poucos locais que mantêm relações sociais e convivência pública entre habitantes do bairro e/ou pessoas que transitam por ele.

Figura 17 - Jardim do Méier visto de cima



Fonte: FACEBOOK (Jardim do Méier), 2018.

Figura 18 - Praça do Leão Etíope do Méier



Fonte: CORRÊA, 2014.

Apesar de possuir dois espaços de sociabilidade popular e relações de cidadania, o Méier, assim como vários outros locais da metrópole carioca, está destinado aos fluxos rápidos e à pouca apropriação popular sobre eles. O empreendedorismo urbano contribuiu para a formação de uma cidade que visa à extração de capital e à retenção dos espaços públicos, transformando-os em mercadoria a ser consumida. Dessa forma, há uma mudança de interpretação em relação aos espaços públicos e privados da cidade.

Em contrapartida a esses movimentos que delimitam os espaços públicos das grandes metrópoles, em especial do Rio de Janeiro, temos na arte de rua um movimento que resiste às políticas pensadas e aplicadas que reduzem a cidadania nos espaços urbanos dos grandes centros. O papel do grafite e da pichação contribuem para o fortalecimento da presença dos cidadãos sobre os espaços públicos das grandes metrópoles, onde qualquer um pode expressar-se artística ou politicamente.

Na rua, em princípio, qualquer um pode ser autor/artista, pode interferir, apagar, completar, rasurar a sua própria obra, a de outros atores, gerando um princípio plural e contínuo dos processos de criação, fruição e compartilhamento das intervenções efetuadas entre espaços (DIÓGENES, 2015, p. 687).

Portanto, a arte de rua caracteriza-se como importante ato de ocupar os espaços públicos, principalmente, nas grandes metrópoles. As expressões que esses movimentos adicionam ao urbano potencializam o diálogo, a reflexão e a crítica perante uma sociedade que, cada vez mais, se torna individualizada e homogênea.

De acordo com Diógenes (2015), “as paredes, montras, viadutos, calçadas e placas são, simultaneamente, materiais e imateriais, colocam-se tanto como superfície de inscrição quanto na qualidade de projeção e visibilidade de uma cidade continuamente desenhada e apagada, re-inventada e des-inventada” (p. 690).

A pichação e o grafite têm papel importante no processo de ocupação dos espaços públicos, pois levam arte, cultura e reivindicações a diferentes lugares do meio urbano. A partir da relevância dessas expressões, exploramos o espaço urbano do Méier no terceiro capítulo.

Buscamos apresentar as dinâmicas que constituem a arte urbana do grafismo que se apresenta nesse lugar. A localidade, que expõe grande desenvolvimento urbano e intenso fluxo populacional e econômico devido à sua formação, possui também relevantes expressões da arte de rua e a presença marcante de pichações e grafites que se distribuem por todo o bairro.

Portanto, a necessidade de identificação dessas ações compreendidas pelo grafismo urbano é pertinente para responder como essas manifestações se distribuem pelo espaço do bairro e como seus atores encaram o local que se apresenta como diverso artística, comunicativa e culturalmente.

3 O GRAFITE E A PICHAÇÃO COMO FORMAS DE OCUPAÇÃO DOS ESPAÇOS PÚBLICOS: SUBÚRBIO E O MÉIER

Neste capítulo, apresentamos as manifestações do grafismo urbano no bairro do Méier, tendo como base a sua formação e o desenvolvimento enquanto importante subcentro do subúrbio carioca. Exibimos a localização dos fenômenos pelo espaço urbano do bairro e sua significância enquanto expressões artísticas, comunicativas, culturais e políticas no espaço público. A partir da formação urbana e da expansão territorial do bairro, mostramos como distribuem-se os fenômenos do grafite e da pichação, buscando identificar as expressões por ruas e espaços comuns da localidade.

Na segunda parte, buscamos os agentes que realizam os grafites e as pichações para melhor assimilar a ação e o conteúdo, procurando responder o porquê de atuarem no bairro do Méier. O contato e as entrevistas com os atores urbanos é revela se há, de alguma maneira, relação do indivíduo com a localidade e sua apropriação do lugar. Com ajuda do trabalho de campo e auxílio do mapa do bairro, são evidenciadas as manifestações que nele se encontram.

A partir do mapeamento do bairro (Mapa 2), procuramos percorrer o máximo de ruas possíveis para registrar as manifestações do grafismo urbano e entender o processo de espacialização desses fenômenos. Entretanto, assim como acontece em outras localidades da metrópole carioca, o Méier apresenta ruas inacessíveis e que tiveram seu acesso restrito por cancelas e guaritas em suas extremidades. O acesso a esses espaços fica limitado aos moradores e visitas autorizadas pelo agente na guarita, que se encontra no início da rua.

Para melhor compreensão espacial do bairro, vamos dividi-lo em duas partes: o lado direito e acima da linha do trem está classificado como lado nordeste do mapa. O lado esquerdo e abaixo da linha férrea chamamos de sudoeste.

Mapa 2 - Ruas analisadas do bairro do Méier



Fonte: Googlemaps.

A primeira impressão foi de que as manifestações do grafite se distribuem em locais do bairro onde há maior circulação de pessoas, enquanto a pichação não tem uma ordem específica e espacializa-se por variadas localidades. A expressão do grafite possui uma relação muito forte com o que é essencialmente público: muros, construções abandonadas e paredes voltadas para a ruas. Muros da linha férrea, que cortam o bairro e praças públicas são os locais mais visados e escolhidos para os grafiteiros mostrarem sua arte (Figuras 19 e 20).

A pichação, além dos locais citados, também se apresenta em fachadas de prédios, residências e portas de estabelecimentos comerciais. Tal ação relaciona-se ao tempo de produção de uma *tag* ou mensagem, devido ao perigo de apreensão ou sanções.

Figura 19 - Grafite próximo à estação do Méier (muro da linha férrea) - Rua Arquias Cordeiro



Fonte: O autor, 2021.. Artista: Planob.

Figura 20 - Pichação no Hospital Municipal Salgado Filho (Rua Arquias Cordeiro)



Fonte: O autor, 2021. Autores desconhecidos.

A pichação tem um caráter mais passageiro pelo espaço público, sendo uma ação mais rápida e efêmera. No Méier não é diferente. Esse tipo de grafismo urbano pelo espaço do bairro

cruza-se entres seus pares e com os grafites, que se destacam por constituírem cores e formatos mais bem preenchidos nas paredes (Figuras 21, 22 e 23).

Figura 21 - Pichações variadas e grafite *bomb* (Rua Dias da Cruz)



Fonte: O autor, 2021. Autores desconhecidos.

Figura 22 - Pichações em muro na Rua Doutor Pache Faria



Fonte: O autor, 2021. Autores desconhecidos.

Figura 23 - Pichações variadas Rua Manuela Barbosa



Fonte: O autor, 2021.. Autores desconhecidos.

Tais observações e registros corroboram o que Diógenes (2015) afirma sobre a rua, local onde qualquer um pode ser ator, pintar e repintar, cobrir suas próprias pinturas e de outros agentes, gerando um princípio plural nos processos de criação, fruição e compartilhamento de intervenções no espaço urbano.

A autora (DIÓGENES, 2015) ressalta que pontes e viadutos, por exemplo, são espaços materiais e imateriais que se colocam tanto como locais de inscrição quanto espaços de visibilidade e projeção em uma cidade que é desenhada e redesenhada a todo momento.

Lefebvre (2002) sustenta que o espaço urbano é o local do encontro das coisas e das pessoas, espaço de troca e disputa. Segundo Moreaux (2013), “a rua proporciona encontros, trocas de saberes e de informações, cria afinidades (ou não) ligadas às práticas, parcerias ocasionais, hospedagem solidário e convivências” (p. 15).

O Méier especifica-se por ser um bairro dividido em duas partes, separado pela linha principal Central do Brasil. O lado nordeste do mapa, como especificado anteriormente, exibe uma paisagem urbana de características residenciais, não possuindo grandes manifestações urbanas, principalmente, no que tange ao grafite.

Entretanto, algumas ruas nos revelaram expressões do grafite e a pichação é amplamente difundida por diversas ruas desse pedaço do bairro. Portanto, algumas manifestações são de relevância significativa para exposição neste trabalho. Alguns locais, como a Rua Getúlio (Figura 24) e a Rua Salvador Pires (Figura 25), possuem grafite em muros de casas e fachadas de locais abandonados.

Figura 24 - Grafite e pichações Rua Getúlio



Fonte: O autor, 2021. Autores: Trapa Crew (Grafites) e desconhecidos (pichações).

Figura 25 - Grafite e pichações Rua Salvador Pires



Fonte: O autor, 2021.. Autores desconhecidos.

A partir da caminhada por esse pedaço do bairro, percebemos que a localidade se revela por apresentar uma dinâmica diurna e que, ao aproximar-se o horário noturno, a circulação de pessoas diminui drasticamente por ser uma paisagem quase exclusivamente residencial.

Contudo, ainda que a circulação de pessoas seja em determinado período, tal fato não impede que o local exiba inscrições, *tags* e desenhos que revelam a presença do agente nessa porção espacial. Além de variados grafites, a parte nordeste do bairro tem pichações com assinaturas e mensagens e revelam um circuito de ruas em que aparecem tais intervenções.

O bairro do Méier possui fluxo de pessoas e intensidade comercial nas proximidades da estação de trem de mesmo nome e ao longo de toda a extensão da Rua Dias da Cruz. Portanto, as ações do grafismo urbano tendem a acompanhar esse ordenamento espacial que o bairro apresenta desde décadas pretéritas. Muros e locais públicos contêm mais grafites, enquanto fachadas de prédios, estabelecimentos e residências apresentam mais pichações. Tal fato possui relação com o período em que cada manifestação é realizada no espaço urbano.

A pichação, por ser considerada crime, é realizada, geralmente, durante o período de menor circulação populacional pelo espaço. O grafite é uma manifestação que se inseriu no circuito artístico e é realizado em horários com intensa circulação de pessoas. Não obstante, tanto uma prática quanto a outra possuem caráter de ocupar o espaço público e registrar sua existência (Figuras 26 e 27).

O grafite e a pichação podem ser encarados como transgressões que surgem nas paisagens excluídas, aquelas que estão localizadas, principalmente, nas periferias urbanas. Podem, ainda, figurar nos espaços como paisagens emergentes quando dão simbolismo e um futuro alternativo: uma paisagem utópica.

Dessa forma, o grafismo urbano exprime-se de forma libertária de seus agentes através do espaço público. As manifestações possuem linguagens políticas, artísticas e comunicativas, gerando significação no espaço urbano. “As Intervenções Urbanas assumem uma importância significativa em especial para aqueles que questionam, a suposta ‘liberdade’ que o Espaço Urbano oferece para ser apropriado, pela vida cotidiana” (LOBO, 2018, p. 17).

Figura 26 - Grafites e pichações variadas em construção abandonada Rua Hermengarda



Fonte: O autor, 2021.. Autores desconhecidos.

Figura 27 - Grafite em muro público Rua Hermengarda



Fonte: O autor, 2021.. Autores Trapa Crew e desconhecido.

O espaço urbano é vivo e nele desenrolam-se dinâmicas sociais que o tornam espaço de disputa e apropriação. Lefebvre (2006) indica que “o espaço é a morfologia social; é portanto ao ‘vivido’ isto que é ao organismo vivo sua própria forma, intimamente ligada às funções e estruturas” (p. 139). O espaço urbano é médio, médium, mediação. Um local intermediário de instrumentos em que grupos se apropriam, deixando seus registros, mesmo que de maneira momentânea.

O espaço social não é simplesmente uma coisa entre coisas; ele é, antes, produzido e compreendido nas relações de convivência e sincronismo, apresentando ordem relativa ou desordem relativa. Ele é resultado de diversas dinâmicas sociais e não se limita a um simples objeto (LEFEBVRE, 2006).

A metrópole, como a do Rio de Janeiro e, especificamente, o subúrbio carioca, tem sua expansão para os arrabaldes rurais por conta da ampliação da linha férrea e deslocamento das indústrias. O seu espaço é habitado, constantemente construído e apropriado por diversos atores

sociais que marcam o urbano e, mesmo que de maneira momentânea, deixam seus registros sobre o espaço.

O bairro do Méier é um subcentro, juntamente com Madureira, e a sua parte do bairro que compreende a estação da linha do trem exerce uma centralidade que, cotidianamente, conta com a presença de comércio, serviços e intenso deslocamento de veículos e pessoas, o que dinamiza o fluxo demográfico do local.

De acordo com Barreto (2010), ao final do século XIX, a linha férrea, com a construção das estações nas periferias, cria um novo lugar, que se desenvolve em torno de estação. Nesses espaços, há o surgimento de novas avenidas, rasgadas às margens da estação, e grandes espaços públicos juntam-se a essa nova centralidade que a estação ferroviária exerce.

As áreas centrais constituem-se, pela sua importância na dinâmica da cidade, como espaços atractivos, nelas confluindo os fluxos de pessoas, automóveis, capitais, decisões e, essencialmente, mercadorias. Pela sua intensidade, esses fluxos, subordinados à acessibilidade e às vantagens inerentes à proximidade, são responsáveis pela concentração de uma vasta gama de actividades, propiciando uma maior acumulação de capital por parte dos actores em presença. Nesse sentido, a forma urbana reflecte também os efeitos da concentração de pessoas, de actividades e equipamentos (BARRETO, 2010, p. 35).

O grafismo urbano no bairro, em especial, o grafite, segue o fenómeno da centralidade e distribui-se em maior número pelas áreas que margeiam a estação do trem. Por outro lado, a pichação possui uma desordem espacial, não possuindo locais de concentração ou pontos fixos pelo espaço do Méier.

Portanto, a centralidade que a linha ferroviária exerce na distribuição espacial do subúrbio carioca evidencia sua importância para construção e desenvolvimento da maioria dos bairros que são cortados pelas ferrovias. A centralidade que a estação do Méier exerce sobre a dinâmica espacial do bairro traduz-se nos mais variados grafites e pichações que compõem essa parte do bairro (Figuras 28 e 29).

Figura 28 - Pichações e *bombs* variados Estacionamento em frente à estação de trem do Méier



Fonte: O autor, 2021. Autores desconhecidos.

Figura 29 - Grafites e pichações nas paredes da estação Estação do Méier



Fonte: O autor, 2021.. Autores desconhecidos.

3.1 O grafismo como reivindicação política do Méier

A pichação, quando exposta como mensagem ou frase, apresenta um teor crítico e/ou político que traduz o sentimento daquele que se dispôs a marcar o muro ou fachada da cidade. O Rio de Janeiro é uma metrópole global e seu espaço é marcado por diversas contradições urbanas que evidenciam as mazelas do sistema capitalista sobre a vida da população. Nesse espaço urbano, contamos com inúmeras manifestações do grafismo urbano que criticam a ordem urbana estabelecida e a política segregacionista e excludente instaurada na metrópole.

No bairro do Méier, o movimento não é diferente e as manifestações do grafismo urbano com críticas políticas estão mais relacionadas à pichação. As pichações, no tocante ao Méier,

são as expressões que transparecem os incômodos com as políticas implementadas para o país e a cidade, que exclui o cidadão dos bens mais básicos (Figuras 30 e 31).

Abrangendo mensagens de diversos tipos, o bairro revela a consciência política com questões que estiveram e estão presentes no cotidiano do cidadão carioca. O grafite não é tão utilizado, pelo menos no Méier, para críticas políticas pelo que se pôde observar. Tais manifestações não concluem que os grafiteiros não possuem consciência política; ao contrário, muitos grafiteiros foram ou são pichadores e marcam as paredes com suas *tags* e mensagens.

Figura 30 - Diversas pichações (*tags*), mensagens políticas e grafites (Rua Hermengarda)



Fonte: O autor, 2021. Autores desconhecidos.

Figura 31 - Pichação política
Rua Silva Rabelo



Fonte: O autor, 2021. Autor desconhecido.

Toda manifestação em espaço público é um ato político por essência. O grafismo urbano só reforça a presença dos indivíduos no espaço público e a contribuição desses agentes

para revitalizar o espaço urbano, apropriar-se dos espaços públicos e reivindicar a cidade como um local de experiência e permanência popular. Portanto, a importância do grafite e da pichação para o bairro do Méier vai além da arte urbana, abarcando consciência política dos atores que vivenciam o bairro ou experimentam-no, mesmo que de forma passageira, deixando registros.

3.1.1 Rua Dias da Cruz e adjacências

Importante via de acesso entre os bairros do subúrbio do grande Méier, a Rua Dias da Cruz tem, em sua importância espacial, a concentração de diversas atividades, que vão de comércio e serviços ao ramo educacional. Sua centralidade enquanto local de concentração de negócios torna-a um local atrativo para o fluxo econômico que circula pelo bairro.

Enquanto a via principal exerce um dinamismo automobilístico, demográfico e econômico intenso, as ruas adjacentes estão, em sua maioria, reservadas à moradia. As ruas que margeiam a Dias da Cruz receberam grandes empreendimentos imobiliários, verticalizando a maioria dos espaços. Em determinadas ruas, há a presença de casas, mas, em sua maioria, o Méier tem passado por uma política imobiliária que fez surgir diversos condomínios fechados.

O grafismo urbano também se distribui pela Dias da Cruz e ruas adjacentes, porém em quantidade bem inferior a encontrada nas proximidades da estação ferroviária. Em ruas mais residenciais do Méier, quase não observamos grafites e pichações em fachadas de prédios ou muros de casas.

A questão da visibilidade da arte ou marcação de um lugar é um dos maiores fatores que fazem grafiteiros e pichadores escolherem seus locais de manifestações. Dentre as manifestações que mais chamaram a atenção, estão as localizadas na própria Dias da Cruz e nas ruas Adriano e Souza Aguiar, que apresentam grafites e pichações (Figuras 32, 33 e 34).

Figura 32 - Grafites e pichações Rua Dias da Cruz



Fonte: O autor, 2021.. Autores desconhecidos.

Figura 33 – Pichações Rua Souza Aguiar



Fonte: O autor, 2021.. Autores desconhecidos.

Figura 34 – Pichações Rua Souza Aguiar



Fonte: O autor, 2021.. Autores desconhecidos.

O grafite está muito ligado à revitalização e à estética do lugar pintado. Algumas escolas públicas do Rio de Janeiro possuem grafites nos muros que circundam o estabelecimento, expondo uma estética viva que incentiva jovens a praticarem essa arte, que mescla diversos

conjuntos de cores. Na Rua Adriano, assim como em outras localidades do Grande Méier, há um colégio estadual cujo muro está repleto de grafite (Figuras 35 e 36).

Figura 35 - Grafite no muro de entrada de colégio Rua Adriano (C.E Francisco Jobim)



Fonte: O autor, 2021.. Autores desconhecidos.

Figura 36 - Grafite no muro de entrada de colégio 2 Rua Adriano (C.E Francisco Jobim)



Fonte: O autor, 2021.. Autores desconhecidos.

As expressões observadas contribuem para diversificar o grafismo urbano pelo Méier, mesmo que em quantidade muito inferior à encontrada próxima à linha férrea. Os grafites e as pichações nessas áreas revelam tráfegos inferiores desses atores urbanos que demarcam muros.

3.1.2 Praça Agripino Greco: espaço público e grafismo

No coração do Méier, a Praça Agripino Greco tem uma importância significativa para a população que reside e transita pelo bairro. O amplo espaço público proporciona uma variedade de experiências que só os espaços comuns das cidades podem oferecer. Entretanto, como diversos locais comuns, a praça, que é gradeada, inibe a convivência de pessoas heterogêneas no local. O espaço fica destinado, geralmente, a população jovem skatista e a pessoas em situação de rua, que utilizam o espaço como moradia temporária.

O grafite e a pichação são extremamente relevantes para a revitalização e a valorização desses espaços públicos, pois estabelecem vínculos entres seus participantes e quem utiliza o local, construindo relações. Assim como em diversos espaços comuns do bairro, a praça contém

diversas manifestações do grafismo urbano. Neles, estão contidos desenhos, mensagens e *tags* que preenchem o espaço e o deixam mais colorido e ocupado (Figuras 37, 38 e 39).

Figura 37 - Grafites e pichações



Fonte: O autor, 2021.. Autores desconhecidos.

Figura 38 - Grafites e pichações na parede da pista de skate



Fonte: O autor, 2021. Autores desconhecidos.

Figura 39 - Vários grafites e pichações



Fonte: O autor, 2021.. Autores desconhecidos.

São diversas as expressões que certificam a presença dos indivíduos no espaço público. O grafismo urbano tem a premissa de utilizar a rua e os locais públicos para externalizar sentimentos, insatisfações e, acima de tudo, os dons artísticos de cada indivíduo. Tais ações fortalecem a vivência e a experiência no espaço público e expõem a heterogeneidade de pensamentos e visões que só ele pode oferecer.

Diante disso, nas seções subsequentes, tratamos das visões de alguns atores que atuam no Méier para tentar compreender melhor suas expressões e os motivos que os levam ou levaram a pintar ou assinar pelo espaço urbano do Méier.

3.2 Atores do Méier: expressões, manifestações, arte e cultura

Os atores que utilizam o espaço do Méier contribuem para que o bairro ganhe expressões significativas de arte, cultura e comunicação. Os grafites e as pichações que se apresentam nos espaços públicos desse subcentro revelam as mais variadas visões e subjetividades daqueles que preenchem as ruas do bairro. Muitos grafiteiros e pichadores utilizam muros e fachadas como verdadeiros murais, expondo mensagens e assinaturas e estabelecendo uma rede de conexões entres seus pares e de comunicação com os transeuntes que circulam pelo bairro.

3.2.1 Grafiteiro Locutor

Dentre os grafiteiros que pretendemos trazer para este trabalho, destacamos, de início, o grafiteiro Locutor (Figura 40), um jovem grafiteiro que atua no Grande Méier e em outros bairros do subúrbio carioca. Sua contribuição é o ponto de partida para nos ajudar a entender os motivos de encontrarmos variados trabalhos em Méier e Grande Méier.

Figura 40 - Grafite por Locutor Graffiti (Rua Arquias Cordeiro)



Fonte: O autor, 2021..

Em entrevista realizada em 18 de setembro de 2019, nosso interlocutor mencionou que começou a grafitar em 2018 e que se orgulha do fato de que “o grafite deu uma glamourizada”. Isso se dá pelo fato de o grafite, com o passar dos anos, ter-se tornado uma manifestação aceita pela população e autorizada pelo poder público. A informação dividida conosco corrobora Diógenes (2016), que ressalta o *street art* ou arte urbana, manifestações que ganham gradual institucionalização e mercantilização, fazendo parte do mercado da arte (p. 14).

Questionamos se já havia pichado pelas ruas do Rio de Janeiro e a resposta foi que nunca pichou, inseriu-se diretamente no grafite. Locutor entende que a pichação é uma intervenção urbana e a respeita, mas não concorda com ela. Para ele, a pichação é uma degradação do patrimônio público e privado.

Perguntamos o motivo de grafitar no bairro do Méier. Locutor respondeu que sua relação com o bairro se dá pelo fato de residir nas adjacências, facilitando o trânsito pelos espaços públicos dessa localidade. A informação revelada por nosso interlocutor valida a premissa de que pichadores e grafiteiros possuem relação muito intensa com seus bairros de

origem. Esses agentes utilizam os bairros onde moram para iniciarem suas intervenções pelos espaços públicos da cidade.

Ao ser perguntado sobre a rua, Locutor apresentou duas posições sobre esse espaço público:

Como cidadão, percebo a rua como um lar, local que deve se manter limpo e seguro. Já como grafiteiro, a rua é uma tela a céu aberto. Ela se mostra como um local de percepção em que a arte deve estar. Grafito, pois tenho o objetivo de mostrar a diversidade de cores em meus trabalhos diante da cidade cinza. O Rio de Janeiro é uma cidade que tem suas particularidades por bairro. Entretanto, é uma metrópole que consegue demonstrar sua arte (LOCUTOR, 2019).

Em relação aos espaços públicos da cidade, perguntamos como o grafiteiro enxerga os espaços comuns da metrópole carioca. Ele criticou a nova lógica tecnológica que os jovens possuem, indicando que a maioria dos espaços públicos estão abandonados, sem vivência da população. Suas críticas são tecidas sobre o fato de ser skatista e visitar diversos bairros da cidade, tanto como skatista quanto como grafiteiro. Locutor espelha-se em grandes nomes do grafite: Marcelo Eco, Kobra e Os Gêmeos.

3.2.2 Planob vandal life

O grafiteiro Planob soma-se a esses artistas que atuam em diversos espaços da metrópole carioca deixando seus registros. O artista é ex-pichador e proveniente do Grande Méier, fato que se traduz na sua atuação pelo espaço onde reside, nos mais variados locais do Méier e Grande Méier. Seu estilo de pintura tem relação com o alpinismo, pois a utilização de cordas é necessária para concretizar sua arte. O próprio artista revela que realiza grafites em locais baixos, mas o seu foco e principal estilo é o grafite de alpinismo (Figura 41).

Figura 41 - Grafite por Planob_vandal
Estação do Méier



Fonte: O autor, 2021..

Em entrevista, o grafiteiro revela sua história e suas experiências no grafismo urbano e sua atuação pelos espaços públicos da cidade:

Eu comecei a pichar com 12 para 13 anos com influência dos caras do bairro que já eram foda. Já achava os malucos foda, ficava ouvindo histórias e botava o nome com o restinho de lata que eles me davam. Sempre sobrava um resto de lata e os caras cediam. Eu ficava enchendo o saco e os cara davam. Às vezes eu nem conseguia completar minha pichação, pois o bagulho (lata) estava no fim, mas eu queria. Com 14 para 15 anos, a gente vai ficando mais esperto, a gente vai descobrindo... Nessa época, meu pai morava aqui no Méier e a minha mãe morava em Maria da Graça. Eu estudava com muita gente do Jacaré (favela) e eu descobri que lá no Jacaré não precisava de identidade para comprar tinta, então, eu descobri a fonte. Lá, é só chegar com o dinheiro, que os caras vendem para qualquer um. Comecei a colocar nome. Fiquei pichando dessa época até, basicamente, 2013, quando eu migrei para o grafite. Freqüento as paradas de pichação se eu tiver em algum lugar e tiver uma galera de amigo botando nomes e tal... Para fazer a cena ali com os caras, eu ponho. Hoje em dia, da minha tinta, eu já não ponho, porque fica salgado fazer o grafite e pichar. Tem que escolher um, pois o financeiro não ajuda e, de 2013 para cá, eu vim para o grafite e comecei a fazer o básico. Em 2015, comecei a fazer de corda, migrei para altura e nunca mais parei. Juntei a altura, pois eu juntei a adrenalina da altura com a missão, como se eu estivesse pichando e o grafite. Não picho mais, a não ser se tiver com uma rapaziada, mas comprar uma lata, olhar e pichar, não (PLANOB, 2021).

Quando indagamos o porquê de grafitar no Méier, nosso interlocutor já deixou uma prévia sobre sua relação com o bairro, uma vez que um dos seus pais residia no bairro e o outro bem próximo do Grande Méier:

Grafito no Méier para marcar o território, já que eu resido no Méier, e para o pessoal saber que eu sou daqui. A questão é a galera passar e falar “aqui é área do cara”, não tem jeito. Cara, a gente mora em um corredor. Pensa quantas pessoas moram para lá da zona norte, da zona oeste mesmo, por exemplo, Santa Cruz. A linha do trem [na] [Rua] 24 de Maio, que cruza nosso bairro... Você vê a quantidade de ônibus que passa, então, você imagina quantas pessoas passam voltando para casa. Então, ele (Méier) tem uma visibilidade maneira de um bairro que é ponta, ponto final. Só vai para Santa

Cruz quem realmente mora lá, porque, depois de Santa Cruz, acabou. [...] A gente mora no meio, mora relativamente perto do centro. Muito mais gente mora para lá, logo, muito mais gente passa aqui diariamente. [É] só parar ali na 24 de Maio na hora do *rush* que você vai ter uma noção da visibilidade que é. A meta é sempre buscar lugar onde o fluxo é grande, os bairros que vão dando mais para o Centro, Linha Amarela, Avenida Brasil, essas principais vias. Eu prezo muito o transporte público. Onde passa muito transporte público são meus principais alvos. Eu sei que vai ser visto. A base é essa e o Méier tem essa facilidade, pois eu desço da minha casa ali, já estou onde passam milhões de ônibus (PLANOB, 2021).

A relação desses agentes com a cidade traduz-se por uma apropriação espacial momentânea. Muitas das vezes, o registro permanece por décadas, dependendo do lugar. Ao ser questionado sobre como enxerga o espaço público que utiliza e do qual se apropria, responde:

Na rua, depois de uma certa hora, não tem essa se o espaço é público ou privado. Passou da meia noite e o lugar é visual, passa muita gente, eu não me importo muito se é privado ou se é público. Eu vejo o pico que eu quero fazer e faço. Nunca me preocupei se era da prefeitura ou se era de uma pessoa, é mais o pico e a visibilidade. Basicamente, é isso, eu prezo a visibilidade. Para mim, o espaço público é mais um espaço pra eu fazer. [...] Eu vejo o local para grafitar, eu vejo com o é o ritmo do local e aí determino se eu vou na madrugada. Eu já cheguei, várias vezes, a acordar [às] 05h30 ou 6h da manhã, porque é troca de plantão da polícia. O cara, quando sai do batalhão, nunca sai direto para patrulhar. Ele vai parar na padaria que é do contexto dele, vai tomar um café... Então, é uma hora ótima. Eu fiz um ali no elevador Paulo de Frontin que eu fui para ali às 7h da manhã e fiz tranquilão, porque sabia que era o intervalo da troca de plantão. Deu ruim? Não! Eu consegui terminar, mas, em compensação, a CET-RIO me viu pela câmera, achou que eu tinha me suicidado e mandaram uma viatura lá. Eu tenho vídeo do cara me tirando da via expressa. Inclusive, o cara já tinha visto meu grafite: “Esse é aquele. É tu que faz esse? Tem um ali e outro lá”. Ele sabe até onde tem. É muito de acordo com o horário. Eu fiz um em Tomaz Coelho, que é um local estranho, pois tem mistura de duas fações e ainda tem milícia. Então, eu falei com um amigo que iria cedo, pois, na madrugada, corre risco de eu não voltar. Durante o dia, pode até ser que dê ruim, mas não vão me matar lá na luz do sol nem nada disso. Então, cada local é uma situação. Tudo é um estudo, não é chegar e fazer. No Méier, é mais fácil, pois eu conheço a rotina do bairro. No muro da linha do trem, é qualquer hora, não tem muito problema. Agora, você vai pegar igual eu fiz aqui na marquise da Pacheco (farmácia)... Engraçado é que eu tenho uma pichação e um amigo de 2003 do lado. Voltei para lá agora, em 2019, para fazer um grafite e teve que ser na madrugada. Estou em cima da marquise, então, estou todo errado. Fiz na madrugada. Varia muito esse esquema do local, que é tipo a mesma parada. Ali no portão, eu fiz de madrugada. Eu já sabia que o comerciante não iria gostar. Fui no horário do local fechado, com menos movimento. Então, é basicamente a mesma regra que para outros bairros, mas eu faço. Mas a galera também não sabe que eu sou o Planob. Eu estou sentado aqui no bar, conheço todo mundo e todo mundo me conhece, mas não sabe que eu faço aquilo ali (*apontando para o seu grafite no portão de uma loja no Baixo Méier*). Não preciso tomar muito cuidado, pois a galera não sabe que sou eu. Não dou brecha e jamais faria de dia para os caras me verem fazendo. Às vezes, você fica rotulado, algumas pessoas gostam, outras não. A opinião dos outros é aquilo: cada um tem um gosto. Mas é o que eu uso para outros bairros: eu analiso e vejo o melhor horário (PLANOB, 2021).

A resposta vai ao encontro do que Glória Diógenes (2015, 2016) revela sobre os *writers* e sua atuação na cidade: um campo de experimentações e uma abordagem empírica sobre o

lugar a ser escolhido ao confeccionar o grafite ou a pichação. São as oportunidades que fazem o grafiteiro ou o pichador atuarem nesse ou naquele espaço. Independentemente de ser espaço público ou privado, esses atores constroem uma enorme polifonia.

A questão de ser legal ou ilegal é outro fator a ser levado em consideração, pois nem todo grafite é aceito em determinados locais e todas as pichações são ilegais, acabam sendo realizadas em horários em que nenhum tipo de repressão vai acontecer.

Emendando o questionamento acima, perguntamos sobre a atuação dos grafiteiros e dos pichadores nos espaços públicos e as tensões que surgem a partir dessas apropriações espaciais:

Eu acho maneiro. Uma [questão é] que movimenta a cena, tanto do grafite quanto da pichação, que, para mim, não deveria ser dividida. Acho que todo mundo deveria interagir, tanto que, hoje em dia, eu faço grafite, mas eu saio com pessoas da pichação. Você vê ali a Gama Filho (universidade), eu tenho meu grafite no meio e desce com as pichações ao lado. Cara, eu acho isso aí mesmo! A gente mora na capital e isso tem no mundo inteiro. Isso não tem como [evitar]. Se alguém, um dia, achar que a cidade vai estar sempre limpinha, desculpa decepcionar, mas não vai, não (PLANOB, 2021).

Em relação às influências, que dizem muito sobre como os agentes do grafismo urbano usam a cidade, inquirimos sobre as suas e em quem se espelha:

Então, tem um maluco aqui no Méier que é o Vinga, que é falecido, mas pichou para caraca. Quando eu era mais novo, para mim, ele era o cara. Até hoje em dia, ele é o cara. Tanto que o Instagram posta as pichações do cara e coloca “Nº 1 do Rio”. Via sempre o dele. Eu morei um tempo no Cachambi e tem uma galera que é “Maldita do Cachambi”. Então, eu ficava ouvindo a história dos moleques mais velhos e são os caras que realmente tem conceito dentro da pichação. É uma parada muito antiga, eram sinistros na pichação e foi ali que eu fui aprendendo. Quando eu comecei a grafitar, eu via muito grafite de São Paulo. Via em São Paulo porque eu viajava muito lá e o grafite é mais forte. Mas tem uma galera no Rio de Janeiro que eu gosto, Grafite do Groe, na zona sul. Via muito a rapaziada da Nação Crew. Então era uma galera que pintava muito antes de vir tinta de grafite, tinta específica. Os caras tinham de comprar tinta normal e adaptar para fazer a parada (grafitar) (PLANOB, 2021).

A pichação como uma escrita é mais antiga do que o grafite. No Brasil, há uma divisão entre os dois fenômenos, enquanto, no mundo afora, todas as ações urbanas que envolvem lata de *spray*, escrita ou desenho são consideradas *graffiti* (o termo em inglês engloba todas).

Os precursores do grafismo urbano no Brasil iniciaram nas décadas de 1960 e 1970, tendo, em alguns lugares, seus registros intactos até o presente. No caso da pichação, são pessoas conhecidas e admiradas entre os próprios pichadores. Já no caso do grafite, há uma parcela muito grande de agentes que atuaram no início dos anos 1990 que, até hoje, figuram dentro de galerias e espaços abertos das metrópoles, sendo conhecidos e reverenciados por outros que começaram a praticar posteriormente.

3.2.3 Trapa Crew

O grupo Trapa Crew é uma união de amigos que moravam no bairro da Tijuca, zona norte do Rio, e que cresceram juntos, vivenciando e experimentando o grafismo urbano carioca. Sua formação, de fato, aconteceu em 2013, de acordo com os integrantes entrevistados. O grupo contém desde ex-pichadores até artistas que nunca picharam e suas artes estão espalhados por diversos bairros do Rio de Janeiro, especialmente, na zona norte carioca.

Trazendo cores e personagens animados, o Trapa Crew é um importante grupo de grafiteiros que colorem a cidade, tornando-a mais viva e expressiva. A entrevista com seus componentes proporcionou um panorama de como diversos agentes grafiteiros e ex-pichadores atuam na metrópole carioca e no bairro do Méier.

3.2.3.1 Grafiteiro Leco (Trapa Crew)

A entrevista inicia com o Leco, grafiteiro que também foi ex-pichador e morador da zona norte do Rio de Janeiro. Assim como os outros integrantes da Trapa, Leco utiliza, em seus desenhos, uma variedade de cores, que tornam sua arte bastante expressiva e agradável aos olhos de quem a presencia (Figura 42).

Figura 42 - Grafite por Trapa Crew – Leco e Cast Local desconhecido



Fonte: O autor, 2021..

Sobre seu passado no grafismo urbano, o grafiteiro revela que já foi pichador, tendo-se inserido na prática do grafite depois de adulto. Sua história perpassa os tempos de pichação, um hiato entre intervenções urbanas e a ascensão na Trapa Crew, em 2017:

Me chamo Leco e faço parte da Trapa Crew, um grupo de grafiteiros que nasceu na Tijuca e hoje está espalhado pelo Rio de Janeiro. Temos muitas intervenções no Méier. Eu já fui da pichação da década de 1990. Pichava muito na Ilha do Governador (bairro carioca). Pichei de 1995 a, mais ou menos, 2002 e gostava de pichar prédio. Não gostava muito de pegar muros baixos, sempre grandes edificações. A minha relação com desenho vem desde pequeno. Eu sempre gostei de desenhar e ficava admirado com grafites que tinham no Rio de Janeiro. Quando eu ia trabalhar, ficava admirando as pinturas que apareciam diariamente nos espaços que, muitas das vezes, estavam abandonados pelo poder público. Aquilo me chamava muita atenção. Até que, em uma pós-graduação, eu resolvi falar sobre diversidade e grafite, quis fazer um grafite na área da Leopoldina. Na época, eu chamei o Castilho e o Nadi (grafiteiros), que pertenciam à Trapa, que hoje eu faço parte, para participarem comigo desse grafite. Ele foi a minha primeira experiência, por volta de 2017, acredito. De lá para cá, eu nunca mais parei. Eu tenho uma atuação muito forte na rua. Sempre que eu vejo um espaço público que está abandonado ou degradado, eu tento revitalizar justamente com esse intuito, de melhorar o ambiente (LECO, 2021).

Indagado sobre os motivos de sua atuação no Méier e no subúrbio carioca, levando em consideração a importância desses espaços para o grafite do Rio de Janeiro, responde:

Uma parte dos grafiteiros tem essa vontade de pintar em áreas mais nobres, porque ali está o reconhecimento. [A] galera que está com grana ter o reconhecimento e depois te pagar [para] fazer o trampo comercial. Entretanto, não temos esse viés, não. A gente busca sempre os lugares que mais necessitam da arte, por que você imagina... A atuação do subúrbio e, mais especificamente no Méier, onde temos nosso maior mural, que possui mais de 200m²... Muitas pessoas, muitas das vezes, não tem nem a vestimenta de estar frequentando um museu e não tem acesso à arte. O grafite é uma forma democrática de você apresentar esse mundo para as pessoas. Ele é acessível a qualquer classe social, ele está na rua, disponível a qualquer momento, qualquer dia, qualquer hora e independente da vestimenta que você tenha. Nós temos uma preocupação muito grande em relação ao subúrbio carioca, onde, muitas das vezes, está abandonado, degradado e não tem atenção do poder público. É nesses lugares que a gente gosta de fazer nossa intervenção artística, para mudar o ambiente e chamar a atenção daqueles que moram ali perto. Outro motivo é que dois dos membros da Crew foram morar no Méier e chamaram a atenção para o fato de o Méier ter muitos muros a serem pintados e poucas pessoas pintando. É um local de bastante movimentação, traria bastante visibilidade e tem essa pegada mais de subúrbio. Aí surgiu essa vontade de expandir nossos trabalhos e pintar bastante no Méier após a ida do Nadi e do Rapha (grafiteiros) para essa região (LECO, 2021).

Questionado sobre o tema do espaço público, nosso interlocutor contribui de forma significativa sobre as interações que acontecem nesse meio:

A rua, para a gente, é o nosso parque de diversões. A gente não pode passar por um local que tenha muro que esteja livre e não pintar. Só que tem também o respeito muito grande pela pichação. A pichação é o primórdio do grafite. Sem eles, nós não estaríamos hoje aqui. Eles que começaram lá com seus traços, suas características, seus usos de cor, formatos e trazendo as primeiras intervenções. Então, existe um respeito muito grande entre o grafite e a pichação. Eu não faço nenhum grafite em cima de uma pichação, a não ser que eu conheça a pessoa e tenha a autorização para poder fazer ali a minha intervenção. Então, a rua te proporciona isso também, o respeito muito grande por todo tipo de arte. A gente encara a pichação dessa forma. O espaço público tem uma forma fundamental na forma como você atua com o grafite. Vai depender da região, da localidade e, através do trânsito das pessoas, você vai mudando um pouco até o teu estilo do que você vai fazer. Às vezes, a gente sai de casa com o planejamento de fazer um personagem assim e usar tais cores, mas, chega na hora, há conversas com os transeuntes, a gente percebe que a vontade deles é outra. Então, a gente percebe esse diálogo também com as pessoas e também mesmo com o espaço que você tem ali disponível, você transforma sua arte, adequando àquelas condições (LECO, 2021).

A noção de espaço público, para o grafiteiro entrevistado, dialoga com a abordagem teórica que Gomes (2006) e Santos (2007) inserem em seus trabalhos. O espaço público é o local do debate e dos conflitos, mas também é o local das soluções e compromissos, onde todas essas situações são colocadas visíveis aos que transitam ou ocupam aquele espaço. Isso significa que “há um lugar que nos confere visibilidade e onde nossa ação é acrescida de significados. Quando pessoas desenvolvem atividades no espaço público, há um cenário que nos confere um papel na vida pública” (SANTOS, 2007, p. 38).

Posteriormente, perguntamos sobre relações, tensões e conflitos entre os indivíduos nos espaços públicos da metrópole carioca com relação à arte que ele e seus amigos produzem:

Nosso objetivo é buscar espaços que precisam melhorar. Em cima disso, a gente leva nossa arte e nossa cor. A gente traz visibilidade para aqueles muros, a gente melhora a condição, o ambiente. O que a gente recebe em troca são elogios e gratidões. As pessoas passam aqui e dizem “muito obrigado por vocês terem pintados esses muros, aqui é uma área um pouco perigosa e o grafite tende a deixar a área mais leve”. A gente acredita que isso tem um poder positivo para a sociedade. Então, [não há] conflito nos espaços públicos quase nenhum e, quando tem, é mais por parte do poder público; por parte da população, [é] só gratidão. A pichação é uma forma de você se expressar e dizer “EU ESTOU AQUI! ME OUÇAM!” O grafite não é diferente, não, são muito parecidos. Foi como eu falei anteriormente, se não fosse a pichação, nós não estaríamos aqui. Os pichadores [é] que começaram ali com o uso da técnica, fazendo marcações em paredes e, hoje, existe um respeito muito grande. Eu vejo a importância da pichação assim como eu vejo a importância grafite. É claro que, se a gente for analisar da forma legal, as pessoas estão ali, cometendo um crime ambiental. O grafite, se você não tiver permissão, também! Então, a única diferença que eu talvez perceba entre essas duas artes é o fato da autorização e aceitação por parte da sociedade. Como a gente faz desenhos coloridos e bacanas, a aceitação é muito maior do que a pichação, que, para a sociedade, é uma forma de transgressão, é uma forma de vandalismo. Mas não nossa percepção, não! É só mais uma arte (LECO, 2021).

Em relação às suas influências, Leco coloca da seguinte maneira:

No grafite eu sempre admirei muito o Cross pela forma como ele usa as cores. Ele usa uma explosão de cores e fica harmonioso. Depois que eu, de fato, emergi mais no grafite e conheci mais pessoas, tenho diversas influências. Eu gosto muito de citar as mulheres: Juliana Fervo, Rafamon, Ezio Dolores. São pessoas que possuem trabalhos maravilhosos e precisam de visibilidade. Portanto, se perguntarem hoje, eu citaria como referência essas três mulheres, que são extremamente importantes para a cena do grafite carioca. E pichadores são vários também (LECO, 2021).

3.2.3.2 Grafitista Rafa (Trapa Crew)

Rafa é outro grafitista integrante da Trapa Crew que colabora para que a cidade do Rio de Janeiro seja multicolorida (Figura 43). O grafitista que está na Crew desde a sua fundação divide conosco, assim como o Leco, algumas das suas experiências como grafitista apenas, pois nunca pichou, mas admira e até conhece algumas pichações e seus atores.

Figura 43 - Grafite por Trapa Crew – Rafa Geribá (Búzios/RJ)



Fonte: GERALDO, 2020.

Portanto, como fizemos com o grafiteiro anterior, pedimos para nosso interlocutor explicar um pouco da sua trajetória pela arte urbana do grafismo:

Eu comecei a pintar em 2013, pois, em 2012, eu fiz uma oficina com o Marcelo Eco, na Tijuca. Em 2013, a gente foi reunindo pessoas e montou a Trapa, que é originária da Tijuca. O Daniel (Nadi), estudou comigo na faculdade e eu puxei ele para a Trapa. Aí, tem mais três pessoas: o Rami, o Back e o Mateus, que fizeram essa oficina do Eco também. A gente, só por morar perto, foi conversando e chegou nisso do que está aqui agora. Inclusive, o Leco entrou para a Trapa depois de um trabalho igual ao seu. [O d]ele foi um trabalho em cima de grafite, não sei se foi mestrado ou doutorado. Entrou em contato com a gente, foi filmar um painel e falou que também desenhava. Foi criando amizade e depois ele entrou para a Trapa dessa forma. Éramos todos da Tijuca e começamos pintando por aquela região. Até que chegou um momento em que a gente começou a expandir mais, até porque é uma coisa normal dentro do grafite, pintar em uma localidade próxima de onde você mora e depois ir se espalhando, isso é padrão, normal. A Trapa inteira tem um *background* de pichação. Eu acho que eu

sou o único que não teve isso. Então, a Trapa inteira ou pichou ou tem uma relação direta com a pichação, porém com a pichação na Tijuca, que é uma coisa bem localizada. Nós chegamos até a pintar no Méier antes de termos essa mudança, fizemos uma coisa ou outra, até porque o Méier é muito grande, então, você usa ele. É muito caminho e estamos sempre de olho, pois, quando você começa a pintar na rua, você liga um radar e fica sempre olhando para o muro. O Méier é muito caminho. Você tem a [Rua] 24 de Maio e íamos achando os espaços, voltando posteriormente para pintar. Depois, o Nadi acabou se mudando para o Méier, comprou uma casa e foi morar lá. Um tempo depois, eu fiz isso e a gente conseguia ver mais as possibilidades de pintar pela região por estar na localização. Inclusive, por morar lá, nós ficamos de olho nesse muro que é um dos maiores painéis que nós fizemos, que é um que tem na 24 de Maio, logo após ao Hospital Pasteur. Aquilo ali só foi possível porque o muro caiu e depois subiram novamente, a gente ficou esperando ele terminar de subir. Quando ele terminou de subir, a gente “atacou” ele. Teve até umas questões, chegamos a sofrer umas represálias. Nós jogamos o decreto do Eduardo Paes e começamos a pintar lá. Isso foi o que fez a gente estar nessa região. [...] Enquanto eu morava lá... Todo ano eu faço uma homenagem para São Cosme e São Damião e eu fiz um grafite praticamente na rua em frente de onde eu morava, dentre outras coisas. Ali já é Engenho de Dentro, mas a gente acaba vendo como um todo. O grafite no Rio de Janeiro passou a não ser tão respeitado por quem está vindo de fora, pois, depois dessa onda de repressão e governo de direita, para enxergar de longe que havia um momento em que a pessoas batiam palma quando a gente pintava na rua. De uns tempos para cá, a coisa mudou. Começou pessoas a xingarem, passarem reclamando e coisa parecida. Tem o lance daquela propaganda ilegal que está cobrindo todo o mundo (*referindo-se às propagandas de pais e mães de santo*). Essa galera aí está com tudo, não está sobrando nada. Sobre o lance do *background* da pichação, eu acabei sendo a pessoa menos enturmada nesse viés, eu fui direto para o grafite. Mas do resto da Trapa é isso, a galera não picha mais. Mas a galera que veio da pichação para o grafite ainda picha. Quando diz que não, é porque está mentindo. A pichação é uma coisa que o cara nunca larga. O cara está com uma lata no final e viu um espacinho ali... [É] claro que com menos exposição, mas o direcionamento dele acaba sendo diferente. A criação da Trapa foi natural e foi um grupo de amigos fechados (RAFA, 2021).

A relação do grafiteiro com o Méier perpassou a questão da moradia. Rafa chegou a residir no bairro e, portanto, conhecia as dinâmicas espaciais que configuram esse importante espaço do subúrbio carioca. Quando indagado sobre o porquê de grafitar no Méier, responde:

A relação com o Méier tem a ver com eu ter morado lá e o Nadi também. Nós pintamos antes e depois. A vantagem de pintar depois – aí eu estou falando do Grande Méier, porque ali onde o Nadi mora é Méier... A gente pintou na linha do trem antes, com a Trapa. Pintamos a linha do trem rápido. Teve uma época em que a gente pintava muito. Como estávamos no início, estava todo mundo com muita vontade. A gente começou mais tarde. Normal é ver essa coisa adolescente e tudo mais, mas a nossa média de idade é de quase 40 anos e, quando a gente começou, a média era de 30 e poucos, sendo que tem uma galera mais velha. Então, a gente estava há muito tempo fazendo aquilo que estávamos gostando, mas não tínhamos a coragem de começar e, quando a gente começou, já estávamos todos trabalhando e a parte de recurso fica um pouquinho mais fácil, muito embora a gente sempre fez gastando o mínimo possível. A gente utiliza muito mais látex (tinta de parede) do que *spray*, que deixa a pintura muito mais barata e aí toda a oportunidade que a gente tinha, ao invés de ter o futebol de quarta-feira, era juntar a galera para grafitar. Quando a gente estava no início, a gente via um buraco e falava “É aqui!” O Méier é incluso por ser caminho. A gente já saiu para onde a gente iria e pintou ali perto da estação. Inclusive, nós fomos mais ali para trás, tipo para o Rocha. Pintamos pontos mais para frente, tipo, parar, observar e falar “Vamos ali?”, “Vamos!” Ou, então, de passar, olhar e gostar do lugar e voltar. É uma coisa muito assim (RAFA, 2021).

Com relação aos espaços públicos e ao subúrbio da metrópole carioca, o entrevistado descreve a relação dos cidadãos cariocas com os grafiteiros e pichadores e com os locais públicos da urbe. A relação de apropriação e intimidade com a rua faz com que esses indivíduos criem relações muito mais intensas com os espaços comuns da cidade, pois esses locais garantem a sociabilidade e o equilíbrio de forças divergentes. São espaços que proporcionam comunicação de valores, expectativas e subjetividades de indivíduos que por eles transitam ou os ocupam.

A gente tem a rua e o espaço. O carioca está muito na rua sempre. Essa coisa de calor... Antes do calor humano, tem essa coisa de calor real de 40°C na rua. Eu cresci na Vila da Penha. A gente sempre esteve na rua, pois ficar dentro de casa é insuportável e isso faz com que o carioca tenha uma relação muito próxima com a rua. As galeras que vivem em bar, passando o dia trabalhando, chegam em casa e vão direto para o bar, que fica na rua. Então, para o carioca, a rua é um lugar importante, um lugar que as pessoas conhecem e se conhecem. Na parte que faço do grafite, interferir na rua acaba sendo uma coisa basicamente fácil, pois você já tem um costume, uma intimidade com a rua. Quando você está na rua fazendo algo, no caso de grafiteiros e tudo mais, essa libertação multiplica muito. Você relaxa num ponto que deita na calçada se for preciso. É uma liberdade de tudo. Eu faço parte disso aqui. Se passar um morador de rua e sentar ao seu lado, você conversa enquanto está pintando, passa policial e dá só um alô, não faz nada. Agora, para um pichador, essa intimidade acontece, só que enquanto eles estão ali, eles são odiados por todo mundo. Então, o cara está dentro do âmbito de intimidade dele e gosta muito de estar ali, porém correndo um risco absurdo. Porque todo pichador que eu conheço conhece alguém que morreu pichando e quando você se toca disso, é uma parada bizarra e surreal, pois o cara gosta tanto daquilo e é odiado por fazer aquilo ali; mesmo assim, ele não para. Mesmo assim, está tendo um retorno de uma galera. O Daniel (Nadi) que é o cara especialista de falar disso. Agora está tendo uma galera de uma geração mais antiga que não consegue pintar mais no alto, pois não possuem mais atividade para subir em uma escada no alto para pichar. Então, é o ciático aqui e o cara não consegue. Porque é assim, o cara não largou aquilo. Ele está vendo que as pessoas estão voltando, ele quer voltar também. Não quer se sentir sozinho. O pichador que eu sempre achei foda [é o que] sempre fala dele para o grupo dele e só quem entende e admira ele é o pichador também. Quem está de fora odeia ele e queria ver ele morto, mas ele está lá se arriscando para, entre eles, os pichadores, se admirarem. No subúrbio, a pichação é muito forte, o Méier e região que é cortado por linha de trem, coisas de lado B e lado A, baile de corredor, tendem a ter uma ligação muito forte com a pichação (RAFA, 2021).

Perguntamos sua percepção com relação às tensões e aos conflitos que os espaços públicos podem nos proporcionar, uma vez que são locais de livre acesso e apropriação por parte de qualquer cidadão. Rafa responde a partir de sua visão como grafiteiro e cidadão:

Você aprende a abstrair as tensões. No início, você não está acostumado e, depois, você vai [se acostumando]. Você sabe que a tensão está ali, o problema está ali e você ignora ele. Você finge que ele não está ali, mas ele está ali. A polícia, por exemplo: as pessoas têm muita dúvida se a polícia repreende. Cara, não! De um modo geral, quando em uma situação de luz do dia, uma região que está circulando muita gente e você está pintando na cara-de-pau, a polícia passa e não faz nada. Entretanto, a gente

tem que levar em consideração também o recorte racial, pois somos todos homens brancos e mais velhos. [...] A gente leva isso sempre muito a sério, pois a gente já saiu de um MOF, um evento que tem em Duque de Caxias, a gente foi almoçar e entrou no shopping para almoçar todo mundo sujo de tinta, imundo. Estávamos circulando no shopping como se nada tivesse acontecido. Aí a gente reparou e falamos um para o outro “se fôssemos mais novos e pretos, a gente não estaria circulando com essa tranquilidade toda”. Como eu te falei anteriormente, as tensões começaram atualmente, pois estamos em um momento mais tenso. Se hoje em dia a gente for pintar na rua, a gente já não pinta tão tranquilamente como antigamente, pois o máximo era o cara que ia passar xingando e não ia fazer nada. Mas, hoje em dia, eu tenho medo do que a gente vai fazer e ter uma repressão real. Principalmente se for um grafite político. O último painel que a gente pintou, na Tijuca, cada um pintou um monstro ligado ao cenário atual e eu ficava o tempo todo olhando para trás e, assim, não é que a polícia vai implicar, mas poderia aparecer alguém que não tinha gostado e querer fazer qualquer coisa e nós ali, vulneráveis como sempre estivemos. Quando a gente está só pintando bichinho, colorido e feliz, é uma coisa. Agora, quando você está fazendo um ato político, você já está um pouco mais tenso. Eu não sei se você se lembra quando fizeram o ato da Marielle e os caras cortaram a placa e tudo o mais. Apareceu uma placa pintada no Estácio. A gente que pintou e não falamos isso para ninguém. A gente pintou isso e eu nunca tive tanto medo de pintar na rua quanto naquele dia. Para você ter uma noção, a gente fez uma base azul e branca e foi embora, fomos dar uma volta. Todo carro que passava por trás da gente nós achávamos que estava nos seguindo e aí deixamos secar e voltamos para fazer a parte das letras com estêncil, correndo. Isso, de uns tempos para cá, a gente está tendo mais medo mesmo. Mas as tensões, de um modo geral, é assim... A gente já rodou uma vez, todo mundo junto. O Castilho já rodou mais vezes, mas foi azar. A gente foi pintar uma casa abandonada e a casa pertencia à política militar. Passou um grandão e mandou levar, não tinha jeito. Mas, de modo geral, a gente não passou tanto perrengue não (RAFA, 2021).

Por fim, quando questionado sobre suas influências dentro do grafite, já que Rafa não fez parte da geração da pichação, ele responde que se espelha em vários artistas de gerações anteriores que estiveram e ainda estão na rua, contribuindo por uma polifonia na cidade:

A gente acaba se espelhando nos caras das antigas. No grafite e na pichação, até na pichação. O grafite no Rio tem muita cor, [é] muito vivo e tem muita presença. Enquanto em São Paulo é uma coisa mais obscura, aqui é uma coisa luz e essas coisas todas. Então, não tem como não ser influenciado pela galera da Flashback Crew, pois foram eles que praticamente legalizaram o grafite no Rio. Os caras insistiram tanto naquilo ali que depois virou normal e cotidiano. O Marcelo Eco foi um cara que me influenciou muito e ele foi precursor do grafite no Rio, até no Brasil. Ele morava na Tijuca e ele estava sempre por ali, eu o via sempre. Tem muita gente que você é influenciado quando começa, [você] conhece essas pessoas e, depois, desiste de ser influenciado por elas. É difícil, sabe. Estar dentro do grafite fez com que eu gostasse menos do grafite, é muito louco. Porque, quando você vê de fora, você vê a arte e não o artista. Quando você vê de dentro e começa a conhecer a galera... Grafite no Rio não é unido e nunca foi e aí tem uma série de coisas. Eu também acabo sendo influenciado pela minha galera mesmo... Vou dar um politicada aqui. Quando a gente começou, nós éramos muito ruins, sabe... A gente foi evoluindo, porque está todo mundo junto. Um ajuda o outro e vai puxando o outro, trocando ideia e conversando. Na pichação, é uma coisa que eu olho muito, principalmente quando eu saio do Rio. Você percebe a diferença regional, a pichação de cada lugar. O grafite é mais homogêneo. A pichação, mudou de cidade, é uma coisa e mudou de estado então... É outra coisa totalmente diferente. Aí você vê que a influência das grandes cidades e das grandes metrópoles sobre as menores estão na pichação também. É uma parada muito louca. Você tem Rio de Janeiro e São Paulo e depois as vertentes que saem disso. É uma

coisa que eu sempre admirei muito. Eu tenho uma dificuldade de ler igual a essa galera que está ali dentro e a gente vai aprendendo e conhecendo as pessoas também que são coroas hoje. O cara que você acha que é um bandidão é um advogado, essas coisas. As pessoas da pichação costumam ser mais legais do que no grafite e quando você conhece a pessoas, você decora o nome da pessoa. Aí, você começa a prestar atenção naquela pichação daquele cara e tem um monte... Juntamente, há outros, pois pintam juntos. Eu não consigo te precisar alguém específico dentro da pichação (RAFA, 2021).

O grafismo, segundo Rafa, apresenta também uma demanda de hierarquização urbana em que cidades maiores, com maior diversidade, exercem influência sobre meios urbanos menores para, depois, esses fenômenos terem suas identidades próprias. No Brasil, como especificado em capítulos anteriores e reforçado pelo nosso interlocutor, São Paulo e Rio de Janeiro ainda são polos bastantes significativos para o grafismo urbano. Assim, metrópoles regionais espelham-se, mesmo que de maneira superficial, em intervenções de artistas que atuam diretamente nas metrópoles nacionais, como a carioca e a paulista.

3.2.3.3 Grafitreiro Castilho (Trapa Crew)

Nosso terceiro entrevistado da Trapa Crew, Castilho, também é integrante do grupo desde a sua fundação. Seu personagem refere-se ao fantasma do antigo jogo “Pacman” com a utilização de uma variedade de cores (Figura 44).

Figura 44 - Grafite por Trapa Crew – Castilho e Tipuzurbanux Shopping Boulevard



Fonte: CASTLEONARDO, 2020.

O que nos chamou atenção nesse artista que também nunca pichou nas ruas é uma relação muito forte com a pichação e a divulgação pela internet. Castilho relatou que as ferramentas da internet usadas para divulgação de intervenções urbanas eram os fotoblogs, uma espécie de álbum eletrônico onde se podia salvar as fotos dos usuários em sites.

A minha história começa bem tarde da minha vida. Eu comecei a trabalhar com grafite e pichação depois dos 30 anos e eu tinha acabado de mudar de Botafogo para a Tijuca. Isso é um ponto importante. Eu estava morando sozinho, foi um momento da minha vida que teve muitas rupturas. Eu terminei um relacionamento, a minha outra vida na arte era com música e a banda que eu fazia parte tinha acabado na época e tinha saído da casa dos meus pais para morar sozinho. Eu praticamente comecei tudo do zero nesse momento. Quando era pequeno, eu ficava olhando para todas as pichações em Botafogo e na zona sul principalmente e eu lembro de uma muito específica. Quando eu ia viajar e passava pela Avenida Brasil – na época, nem tinha Linha Vermelha ainda –, tinha uma frase assim... As frases me pegavam muito, pois dava para ler. A frase dizia o seguinte: “Uma chama que jamais vai se apagar”. Eu fiquei com aquilo na cabeça, pensando “Que frase foda”, e o símbolo que pichava aquela frase. Eu comecei a ver que esse símbolo tinha perto da minha casa também. Aí, eu comecei a me ligar nisso, não só nas frases que tinham nas ruas, como também nas pichações mesmo, que, na época, era meio legível. Aquele símbolo era muito forte para mim, por volta de 1992 e 1994. Esse cara que era pichador, o Safe, morreu em 1994 e ele morava na zona sul como eu, ele morava no Flamengo. Eu via muita coisa dele. Quando eu reconheci longe da minha casa, indo viajar, aquilo me marcou muito. Então, eu comecei a olhar todas. Foi a porta para mim. Comecei a reparar em todas. Reparei que tinha siglas, que eram divididas em siglas. Tinha uma que era “Filhos da rebeldia”, que era desse cara (Safe) e havia outras siglas de outros caras que colocavam suas marcas. Começou essa observação, comecei por aí. É óbvio, no colégio, pichei banheiro e pichei carteira, mas nunca pichei na rua, até porque, morando na zona sul e tendo uma criação de garoto de zona sul, a rua era uma coisa meio perigosa, falando a partir de educação familiar. Então, eu não saía muito na rua,

de madrugada, então, jamais! Era uma criação bem *playboy*. Aí, fiquei mais velho e, com a questão da banda, comecei a ir em outros lugares também para tocar. Toquei muito no subúrbio, que era uma coisa proibida para mim na época de infância e conheci o Rio de Janeiro melhor. Quando vim morar na Tijuca, eu tinha um amigo que trabalhava como designer, que assina “Wink”. Ele era o designer da agência em que eu trabalhava e me chamou para colar uns cartazes na rua. Eu respondi que sim e começamos a colar uns cartazes. Ele colava um mickeyzinho e depois a gente evoluiu. Eu comecei a fazer estêncil do meu cachorro. A minha entrada para rua foi de colar cartaz ativamente, pois não ativamente, desde 2009, com essa coisa da pichação, eu tinha uma camerazinha e, em 2009, não tinha celular com câmera. Então, eu criei um blog chamado “Passei e vi”, que era só de pichação. Eu trabalhava no centro, morava na zona sul e tinha uma namorada aqui na Tijuca. Eu andava [por] esses três lugares tirando foto de toda a pichação possível. Eu fiquei famoso no meio da pichação, porque, naquela época, ninguém tinha celular com câmera, então, era muito difícil registrar a parada. Registrava ao máximo e colocava no Orkut, Fotolog, Facebook e, agora, Instagram. Agora o blog tá bem parado, pois não tem mais essa necessidade. Hoje, todos têm celular com câmera e tiram a foto de suas produções. Naquela época (2009), não. A galera fazia a pichação e esperava ver no “Passei e vi” para dar aquela divulgada. Então, eu fiquei conhecido no meio da pichação, mas eu mesmo, a pessoa, não era conhecido, mas a entidade era conhecida. Uma certa vez, eu estava passeando com o meu cachorro aqui na Tijuca e vi uma galera grafitando, em 2013, que foi logo depois que eu me mudei para a Tijuca. Eu falei “Que foda, vou ali falar com os caras”. Eu vi que um dos caras que estavam grafitando era pichador, que era o Blah e eu reconheci. Eu me apresentei e falei que era do blog “Passei e vi”. O grafitador respondeu elogiando e veio outro cara falar comigo, que era quem meio que veio a ser o mentor da Trapa Crew, que é o Back. Porém, na hora, eu não entendi e pensei que ele estava falando “*chew back*”⁶. Aí, ele me deu o contato e eu fui entender. Na semana seguinte, ele me mandou uma mensagem para pintar, eu tinha comprado a tinta e aceitei o convite. Aí surgiu a Trapa Crew, de 2013 para 2014. Juntou o Rafa, que falava com ele. Depois, vieram o Nadi e o Leco. Fechou a galera assim. Minha trajetória começou assim: foi observação de pichação, registro de pichação e eu comecei a registrar porque, quando eu vi a frase, eu falei “Que foda!” Eu fiquei um tempo sem reparar, depois, voltei a reparar e me questionei, pois não tinha esses registros. Tudo o que eu via quando era criança, ninguém tem essas fotos. [São] raríssimas as fotos de pichações dos anos 90. Eu falei que iria registrar tudo que ainda há e, daqui para a frente, eu vou registrar tudo para ter esse registro. Depois, eu fui ativamente colocar cartaz e pintar com galera da rua mesmo (CASTILHO, 2021).

Questionado sobre o motivo de pintar no Méier, a resposta é parecida com a de seus colegas. O bairro é um local de grande fluxo e que gera visibilidade diante de milhares de pessoas que circulam por esse espaço. Logo, ter diversas pinturas expostas ali é uma forma de ter seu trabalho reconhecido e, como retratado por outros grafitadores entrevistados, uma maneira de inflar o próprio ego. Castilho coloca da seguinte forma:

A zona norte é muito grande, principalmente, a Tijuca, que é na portinha de outras zonas. Então, a gente começou muito forte na Tijuca. Nós combinamos assim: tudo o que tiver ali, meio abandonado na Tijuca, a gente vai reverter essa coisa de abandono. Começou mais ou menos assim. A gente era ruim no que a gente fazia, pois tínhamos acabado de começar mesmo sendo velhos, [mas] mesmo que estivesse ruim, ficaria melhor do que era antes. Pegamos umas casas abandonadas. Inclusive, uma casa abandonada era de propriedade da polícia militar. Foi a primeira vez que a gente foi para a delegacia e todo mundo rodou, teve que assinar termo, pagar cesta básica e tal. E era uma casa abandonada. A gente começou a ver que não é tão certo casa

⁶ Castilho entendeu que “Chew back” era o nome de um grafitador, mas estava enganado.

abandonada. Ficamos muito tempo na Tijuca e depois começamos a olhar outras áreas. Todo mundo era daqui na época. Então, era muito fácil se reunir aqui. Aí era assim: tem um muro novo aqui, vamos? A galera: Vamos! Na hora a gente ia. A gente foi para o Méier, pois era uma continuação do que a gente fazia aqui na Tijuca e, na época, o Daniel (Nadi) tinha se mudado para lá e é muito assim de observação do que pode ser pintado e do que não pode. Quando você vai morar em um bairro novo, você já dá uma mapeada no bairro inteiro né. Ali no Méier, tem uma coisa do trem, que é fácil de pintar e ninguém reclama. E teve esse muro específico (*referência a um grande painel próximo ao Méier feito pela Trapa Crew*). Foi assim: o muro caiu e eu falei para o Nadi ficar de olho, pois o muro tinha caído e iriam construir novamente, que ali era de pedra e pedra não dá para pintar, é muito ruim de pintar. Aí o Nadi falou “Levantaram aqui o muro lisinho” e nós fomos correndo lá pintar. O Méier é um bairro de muita passagem, muita gente e muito fluxo e a gente vai onde tem muro. Essa é a verdade, assim... E acessível. Se estiver perto para mim e para a galera que morava na Tijuca, na época. Então, a gente começou a ir direto para o Méier. Quando você vai para um bairro novo, é um universo novo. A gente descobriu vários muros que davam para a gente pintar e ficamos indo para lá pintar durante muito tempo (CASTILHO, 2021).

Questionar ao grafiteiro sobre sua visão acerca do espaço público foi importante para compreendermos como a educação familiar e as questões de classe social interferem no olhar de um indivíduo sobre o mundo. Ao se desprender de tabus familiares, o indivíduo passa a ter visões melhores do mundo que o cerca e da sociedade a qual pertence. Castilho deixa bem claro como o espaço público da cidade é de extrema importância para si, como grafiteiro e como cidadão:

A ruptura que teve na minha vida me fez rever todos esses conceitos. Aí, surgiu uma nova perspectiva de vida, porque, antigamente, eu não era permitido a algumas coisas que, depois, virou normal pra mim. Eu posso ir para qualquer lugar. Posso sair à hora que eu quero, entrar à hora que eu quero e não tem problema nenhum. O mundo não é tão perigoso assim quanto me foi alardeado quando eu era criança. Então, ocupar o espaço público, para mim hoje, é vital. Que seja eu fazendo desenho, que seja jogando futebol na praça ou trazendo minha filha para brincar no parque. Estar na rua é uma coisa que não pode ser perigosa jamais em situações normais. E isso foi me colocado como se eu estivesse em perigo de estar em uma praça ou estar pintando em um lugar. Eu reparei que não era perigoso. Ocupar os espaços pintando é como se fosse um vício, é uma parada viciante. É uma coisa que eu quero fazer e, se eu não faço, eu fico meio triste. Às vezes, vem umas crises, pois há algumas coisas que eu quero ir e eu não vou, ou porque eu não posso... Sei lá. É uma coisa que dá uma sensação no corpo e na mente, de hormônio, sei lá o que que é, mas você quer fazer. Pichação é vício, cara! Quanto mais você faz, mais você quer fazer. O meu tipo de grafite é meio que uma pichação, pois é repetição o tempo todo. [É] difícil eu fazer uma coisa diferente. Eu fico fazendo a mesma coisa o tempo todo e para mim isso é igual a pichação. Se torna mais tranquilo, porque é um desenho, mas é pichação. Não há diferença nenhuma o grafite da pichação, a não ser que você tenha de fazer um mural, mas quando você vai espalhando, repetindo, [é] pichação para mim (CASTILHO, 2021).

Emendando essa resposta, questionamos sobre conflitos e tensões que os atores do grafismo vivenciam nos espaços públicos da metrópole. Nosso interlocutor esclarece que, para ele, grafite e pichação são atos semelhantes e diferentes. A distinção entre as duas práticas está na visão das pessoas em relação ao grafite, que é considerado arte, e à pichação, considerada vandalismo. Para Castilho,

Depende muito. É óbvio que é tudo igual, mas é tudo diferente. O pichador só conversa com pichador. Tipo, a minha mãe, se passar por uma pichação, vai ser uma coisa invisível para ela, ela vai cagar para isso, a não ser que seja na parede dela ali e isso seja uma novidade. Se ela passar por aqui e vir tudo pichado, ela não vai nem olhar nenhuma pichação. Se tiver uma frase, talvez ela olhe, mas também não vai dar a menor bola. Então, o pichador picha para outros pichadores. Começa daí. O grafiteiro grafita para outros grafiteiros também, mas, ao mesmo tempo, há um certo entendimento por parte dos “civis”. Eles conseguem entender que tem um desenho ali e conseguem entender que é uma coisa diferente da pichação. A gente, quando vai grafitar, escuta: “Ah, muito bem!”, “Que legal”, “Melhor que pichação”, “Tem que ver se os pichadores vão respeitar agora”. A verdade é que a sensação é a mesma para o grafiteiro e para o pichador. O cara que está grafitando é o mesmo que está ou estava pichando ali a parada antes. Eu não vejo diferença prática e nem a lei entre pichação e grafite. Todas as vezes que eu fui à delegacia por causa de grafite era como se eu fosse pichador, para o delegado ou para quem me levou. Estava cagando e andando se eu estava fazendo desenho ou se eu... Podia ser o Monet ali que ia para delegacia junto. Eu gosto muito da pichação e a pichação vai conversar com outro pichador sobre como entender de pichação. Se a pessoa não entender absolutamente nada, vai ser invisível para ela, a não ser que seja uma coisa que... Antigamente, saía no jornal. O cara pichou e tudo bem. Hoje em dia, a pichação é para outros pichadores. O grafite tem uma coisa um pouquinho a mais que são para outros grafiteiros, mas a população pode vir a gostar. O grafite se mistura com publicidade, entre outras coisas. O grafite e a pichação, eu gosto de colocar tudo em uma mesma coisa, mas gosto de salientar que são coisas diferentes (CASTILHO, 2021).

As relações dentro do grafite são pautadas pela quantidade de pinturas que o artista elabora. Além dos possíveis ganhos com trabalhos encomendados, a prática tem elo com o ego do praticante. A pintura urbana tem uma ligação estreita com a individualidade do artista ou praticante. Castilho revelou as decepções que envolveram seu processo de aprendizado dentro grafite:

É foda isso. Sabe aquela frase “Não conheça seus ídolos”? É isso. Uma merda, pois quando a gente começou... O foda do grafite... Eu entendo o porquê. Quando eu era um merdinha e não sabia nem apertar o *spray*, eu queria conversar com esses caras, pois eu tinha a mesma idade que eles. Eu comecei velho e ninguém me dava bola. Eu era muito escorraçado, poucas pessoas falavam na minha, mas eu via. Portanto, eu criei uma parada assim. Na pichação é diferente. Na pichação, se você mostrar um certo respeito pelo cara, o cara te trata bem para caralho. No grafite, não. No grafite, tem outras coisas envolvidas. Na pichação, o cara só tem a fama dele. No grafite, não. No grafite, o cara ganha dinheiro. Então, é uma coisa diferente. Os meus ídolos, eu não quero nem dizer. Nenhum. Eu não gosto muito mais, pois é difícil separar a arte do artista. Quando você vê que o cara não é muito legal com você, não precisa nem ser babaca, [é] só não ser muito legal, você já entende que o cara quer uma certa distância. Todo mundo que estava acima da gente na época que a gente começou meio que fez isso, deu um chega para lá, sem grosseria nenhuma, mas a gente percebeu e, então, a gente deixou para lá também. A gente queria pintar com a galera. A gente queria pintar com os caras que a gente acha foda. Nunca pintamos com ninguém. Nem hoje a gente nem quer mais, não fazemos mais questão. E uma coisa é certa: a gente pensou que, se a gente continuar pintando, a gente não iria ser como esses cara. Hoje, a gente faz questão de ser muito maneiro com quem vem perguntar, vem pedir dicar e querer qualquer coisa. A gente viu como é escroto não ser atendido de uma forma simpática e simples. Então, os meus ídolos são da pichação: Safe, Long, Vinga, Tane (CASTILHO, 2021).

Esclarecido anteriormente pelo grafiteiro Planob e reforçado pelo grafiteiro Castilho, a relação entre os pichadores são mais cordiais e existe ajuda mútua entre os seus praticantes. No grafite, há uma certa distância entre alguns atores, pois, conforme nos foi relatado, há um certo receio de determinado grafiteiro perder o seu trabalho pago para um artista mais novo, que começou há menos tempo. A questão do ego, levantada anteriormente, também dificulta a relação que alguns grafiteiros mais velhos poderiam ter com aqueles que iniciaram suas intervenções há pouco tempo. Tal fato caracteriza uma disputa territorial e artística simbólica entre seus praticantes.

3.2.3.4 Grafiteiro Nadi (Trapa Crew)

Concluindo as entrevistas com os grafiteiros e partindo para os pichadores, trazemos a fala do último integrante interlocutor da Trapa Crew (Figura 45). Nadi é um grafiteiro que também já foi ex-pichador. Sua relação com o grafismo começa na década de 1990 com a pichação, tendo início também no bairro na Tijuca. A contribuição desse ator no que se refere as duas práticas de pintura urbana para esse trabalho é de extrema relevância para compreender como se estabelece e como se distribui o grafismo urbano pela metrópole carioca e mais especificamente o subúrbio do Rio de Janeiro.

Figura 45 - Grafite por Trapa Crew – Nadi (Engenho de Dentro)



Fonte: NADIGRAFFITI, 2020.

Perguntamos a Nadi sobre sua trajetória no grafismo urbano e sua relação íntima com as práticas da pichação e do grafite na cidade do Rio de Janeiro:

Eu acho que todo garoto que foi criado nos anos de 1980 e 1990 tem uma relação com a pichação. Seja fazendo ou curtindo, nem que seja brincando com *liquid paper* na carteira escolar. Eu vim da pichação, não tinha conhecimento de grafite e nunca tinha ouvido falar. Curtia pichação do final dos 1990 até 2003. A gente, do grafite, não diferencia a pichação do grafite. Como lá fora também não há essa diferenciação. São os *writers* e, aqui, a gente considera a mesma coisa, porém com uma estética diferente, mas para a gente é a mesma coisa. Então, eu vi, passei pelo período da pichação e, hoje em dia, eu não pratico mais. Os motivos são porque eu estou mais velho e não quero passar pelos perrengues mais, não tenho mais a disposição de jovem, mas passei pela pichação. A maioria dos grafiteiros da primeira e da segunda geração passaram, de alguma forma, pela pichação. A galera mais nova migra direto para o grafite, pois, hoje em dia, há curso e tem acesso mais fácil aos artistas em rede social. Entretanto, antigamente, a gente não conseguia. Eu lembro da primeira vez que eu vi um grafite. Foi em uma revista que apareceu lá no bairro. Na época, eu morava na Tijuca e tinha um amigo que a mãe dele era comissária de bordo e ela trazia uma revista que tinha uma matéria sobre grafite. Eu peguei papel manteiga e coloquei por cima e fiquei copiando. A galera curtiu e a mãe desse amigo começou a trazer mais revistas que tinham grafites, matérias sobre arte urbana, o grafite, que, nos Estados Unidos, já tinha 20 anos de história. Foi a primeira vez que eu tive contato. Uma vez indo para a praia, passando pelo Túnel Rebouças, vi uma galera grafitando, que era a galera da Flashback Crew, uma galera da zona sul que ainda está na ativa. Nem todos estão juntos hoje, mas são artistas fudas e tenho admiração por todos, são ídolos. Foi a primeira vez que tive contato com o grafite. Meus ídolos de moleque eram pichadores e eu acho que é um caminho normal. Mesmo a galera que não fazia, curtia. Fazia pasta para pegar as assinaturas da galera e tal. Já cheguei a rodar o Rio todo indo em reunião de pichador, para encontrar com a galera, para fazer a pastinha, marcar rolê e etc. Teve um amigo nosso, um pichador bem famoso aqui na zona norte, que era o Corvo. Caiu de um prédio e nós fizemos uma homenagem para ele. Ele era integrante do Esquadrão Suicida, uma galera que existe até hoje na Tijuca, e fizemos uma homenagem para ele em 2015 onde ele caiu. Ele caiu de um prédio do 3º andar, estava na janela. Até hoje a gente não sabe o que aconteceu. Ficou em coma alguns dias e depois veio a falecer. Aquilo ali [foi] um choque para a galera da Tijuca, porque teve um problema de um cara que abandonou ele e foi embora, não chamando socorro, nem nada. Ali foi quando eu comecei a rarear e parei de pichar. Continuava a frequentar uma ou outra reunião, mas eu fui perdendo um pouco o estímulo. Devagarzinho, eu fui saindo e migrando para o grafite, pois já tinha um conhecimento, isso em 2001. Eu não considero que em 2001 e 2002 eu grafitava. Eu pegava uma lata e fazia um desenho ou outro, mas, na verdade, eu não estava me dedicando. Na verdade, a gente começou a se dedicar ao grafite mesmo quando surgiu a Trapa Crew em 2013, quando a gente se reuniu e começou a juntar uma galera que era amiga de infância e tinha uma galera que já era da pichação. O Castilho tinha uma página que falava sobre pichação que era a “Passei e vi”. Então, a gente foi juntando a galera. O Rafa fez faculdade de Comunicação comigo. Ele fazia Design e eu Comunicação. Nós fizemos algumas matérias juntos. O Back e o Squin eu já conhecia da pichação. O Mateus, que era filho do Back, e o JC que era da pichação. O Leco foi entrar em 2017 meio que sem querer. Ele virou amigo e depois entrou para a Trapa (NADI, 2021).

A maioria dos grafiteiros mais velhos foram da geração da pichação nos anos de 1980 ou 1990. A migração para o grafite ocorre por alguns motivos específicos: seja pelos possíveis ganhos com o circuito da arte urbana do grafite ou pelo motivo de não terem mais a mesma mobilidade de quando eram jovens para encararem as situações inesperadas que podem ocorrer quando se está pichando. Entretanto, alguns grafiteiros que são ex-pichadores tendem a colocar

sua assinatura esporadicamente, geralmente, ao final de uma pintura de um desenho quando a lata está no fim.

Quando questionado sobre sua relação com o Méier e por que atuar naquela região, Nadi revelou que o vínculo com o bairro vai além de ser apenas um local de passagem ou de grande fluxo populacional. O grafiteiro reside hoje no Méier e realiza diversas ações, inclusive no Sesc que o Grande Méier acomoda. Em suas palavras:

A nossa relação com o Méier é o seguinte: a gente começou a grafitar na Tijuca, porém a gente começou a se espalhar pelo Rio fisicamente. O Leco foi para a Vila da Penha, o Castilho foi para Vila Isabel. O Rafa veio para o Engenho de Dentro e, depois, foi para Magé. Eu vim em definitivo, pois eu comprei uma casa no Méier, aqui próximo. O Back e o Mateus acabaram parando de grafitar. Eles fazem parte da Trapa, mas não grafitam mais. O Skin voltou para a Espanha e o JC se mudou para Irajá. A gente se espalhou mais pela zona norte do que inicialmente. Vimos que a Tijuca era um polo de grafite e todo mundo queria grafitar na Tijuca para ganhar visibilidade. Rola uma questão social. A galera enxerga a Tijuca como um bairro diferente do resto da zona norte. Então, muita gente vinha das zonas oeste e norte para grafitar na Tijuca ou para a zona sul por conta da visibilidade. A nossa ideia era fazer o caminho contrário e, como eu vim para o Méier e me adaptei e estou construindo a minha vida aqui, eu me entreguei totalmente. Estou fazendo todas as minhas atividades para cá. O atelier está aqui no Méier e a nossa ideia é transformar a zona norte num polo de grafite, que sempre foi, mas nunca conseguiu ser reconhecido. A nossa ideia sempre foi colocar o Méier, o Grande Méier como uma pérola para esse acontecimento. Então, a gente tem tentado trabalhar com o Sesc, expondo artistas locais. A gente já conseguiu colocar várias meninas que são ótimas artistas. A gente indicou para o Sesc. Nós indicamos várias pessoas. Começamos a pintar mais por aqui. Nosso maior painel é aqui na [Rua] Amaro Cavalcanti e a nossa ideia é fazer a movimentação de resgate. A arte urbana surge na zona norte, na zona oeste, na baixada, que são locais que possuem menos visibilidade, mas ela migra para a zona sul, local que vai gerar renda para o artista. A nossa ideia é forçar que isso retorne para a zona norte e que ela nasça na zona norte e fique na zona norte. Acho que o Méier tem potencial para isso por conta da visibilidade e por ser um polo comercial muito grande, juntamente com Madureira, que são os principais polos. Também para valorizar a galera da zona norte e fazer com que a população dessa região possa consumir arte urbana, porque acabou elitizando essa questão de arte urbana e o que é grafite, essa discussão. Acabou que foi uma coisa feita pelo suburbano e consumido pela população da zona sul. A gente quer que seja consumida aqui. Por exemplo, um cara da zona sul que entrar em contato comigo pedindo um trabalho residencial ou comercial, vai ter um preço. O cara das zonas norte, oeste e da baixada terá outro preço. Eu, de vez em quando, falo assim “Ó, galera, quem chegar primeiro vai levar esse trabalho que eu fiz agora”, meio que sem pretensão. Eu tenho foco na galera da zona norte, da zona oeste e da baixada. Uma galera que, talvez, não pudesse consumir fisicamente meu trabalho e passa para poder ter. Eu acho que, na verdade, é um resgate da zona norte para que a gente não precise sair daqui para viver de cultura em outros lugares e que a cultura fique aqui e seja consumida aqui (NADI, 2021).

Ao ser indagado sobre como enxerga os espaços públicos como ex-pichador, grafiteiro e cidadão, Nadi coloca de forma bem esclarecedora as opiniões e subjetividades de como esses espaços contribuem para a formação do indivíduo e como há uma relação intrínseca entre os agentes do grafismo e a rua.

Então, acho que a pichação, na verdade... É difícil explicar. A minha monografia na faculdade de Comunicação foi sobre pichação e ela abria com uma frase do Nuno, que é um pichador da Ilha do Governador: “Eu não sei explicar por que eu picho, eu só sinto”. Então, é uma parada que meio que não dá para explicar muito bem a necessidade, mas conversando a fundo com a galera, eu pude extrair mais de perspectivas diferentes. É que tem uma questão de apropriação que é muito importante. O cara que, às vezes, não tem condições financeiras para muitas coisas e compra uma lata de *spray* e o cara para pichar um prédio em Ipanema ou Copacabana, por exemplo, é uma apropriação. É como se ele estivesse conquistando o espaço que ele não deveria estar ali. Além disso, ele ganha reconhecimento no meio. A pichação tem: os andarilhos (a galera que anda o Rio pichando), mas não necessariamente ele picha alto; os eternos (a galera que só picha em pedra), pois pedra não apaga; uma galera que só pega coisa alta, e outros estilos. O cara vai ganhando fama naquele meio. Aí, o cara pensa “Eu tenho um trabalho de merda, tenho um trabalho fodido e passo perrengue para caramba, porém, quando eu chego em uma reunião de pichador, eu tenho reconhecimento”. Isso causa uma coisa no ego da pessoa na qual ela se sente bem, porque os pós são importantes também. Há a questão da adrenalina, o momento que está produzindo. O reconhecimento em alguma esfera na vida dessa pessoa traz uma satisfação. Hoje, a pichação é muito mais a voz do oprimido que o grafite, pois a gente é que separa, né. Porque, somente com uma lata de *spray*, o cara consegue fazer várias pichações e, para ele, é muito mais acessível. É muito mais adrenalina e agredir, pular o muro e invadir e escalar uma janela e tal. É uma coisa muito mais impactante para sociedade do que o grafite hoje, pois, no grafite, existe um comércio e esses indivíduos vão se desligando um pouco das questões sociais e vão direcionando o olhar para o belo, o vendável e de uma identidade. Em São Paulo, a pichação é um pouco mais valorizada e rentável. Os caras conseguem vender o *print*, imprimir a foto de São Paulo e pichar em cima para vender, levar exposição de pichação para fora do país. O Cripta Djan é foda, pois o cara é pichador e monetiza a pichação dele, leva galera para expor e coloca a galera em publicidade. Aqui no Rio, a gente ainda não conseguiu a mesma proporção, pois eu acho que, aqui no Rio, as coisas acontecem mais devagar do que em São Paulo. Você consegue ver os anos dourados da pichação é referente aos anos 1990, pois os anos 70 e 80 foi quando a galera começou. Nós temos uma galera forte da zona norte, ali na Tijuca, que é uma galera da Ganguê Maldita, que é Maracanã na verdade, e que foi a primeira galera forte do Rio. Tinha também a galera da Glória e do Catete, que tinha uma pichação muito forte. Na baixada, já tinha uma galera pichando no final dos anos 70 e 80 que começou a crescer a pichação da maneira como a gente entende hoje, o cara colocando apelido ou assinatura dele no muro. Antes, a gente tinha o “abaixo da ditadura” e era uma coisa um pouco diferente. Tinha protesto e uma pichação... Essa pichação do “Celacanto [...]” e o “Lerfá mú”, que eram brincadeiras de adolescentes preocupados com a mensagem. A gente tem hoje “Não fui eu”, o “Tinta fresca”, “Fudeus”... Tem uma galera que é outro tipo de gente, pois a pichação é quase que uma sociedade paralela. Os caras têm regras, têm encontros, têm churrascos e se reúnem e a galera ali assina. Nos anos 1980, você praticamente conseguia todas as pichações, a galera não subia tanto, eram mais nos muros e tal. A gente tem registro da galera olhando jornal da época para tentar achar pichação em matérias. Já nos anos 90, mais precisamente no ano de 1989, que a gente já tem a pichação aparecendo na mídia, porque, quando ela começa a ficar mais agressiva... O “Celacanto” e essa galera participou até de publicidade. Indiretamente, ninguém contratou essa galera, mas colocava nas publicidades e falavam dele. Quando a pichação começa a ficar agressiva e a galera começa a pichar prédio público famoso, as pessoas falam “Não, pera aí! Isso aqui tá errado”. Havia também a questão de torcidas organizadas. Era uma cultura bem suburbana. A gente juntava a galera da torcida organizada, do baile funk e da pichação. Ficava uma combo ali. A galera que vinha da baixada surfando no trem, pois os anos 90 era um outro Rio de Janeiro que nunca mais vai existir. A gente tem o expoente, que é o Vinga, conhecido como o rei do Rio de Janeiro, que hoje é falecido e que pichou o relógio da Central duas vezes, pichou o cemitério São João Batista, em Botafogo, pichou a Candelária, entre outros. Ele ficou muito famoso por aparecer muito na mídia. Quando ele pichou o relógio da Central duas vezes, foi uma parada bizarra. Se eu não me engano, era o Marcelo Alencar (o prefeito) na época e colocou

a polícia especializada atrás dele. O Vinga, hoje, é difícil você explicar para um jovem o impacto do Vinga na pichação, principalmente que picha no alto. Como os prédios fazem a manutenção periodicamente, isso foi se perdendo com o tempo. O Vinga não foi deixando registro em pedra. Quem deixou registro em pedra, você consegue achar. A pichação no Rio começou a estourar a partir do Vinga, que era do Lins. Então, a pichação nunca vai morrer. Não morreu em Berlin e não morreu em Nova Iorque. É um movimento que acontece em todas as capitais, com nomes diferentes, mas em todas as capitais. Você percebe os metrô de Paris, é pichado, os guetos são pichados. É que, no Rio, eles extravasam um pouco. Rio e São Paulo tentou subir mais e em outras capitais você vê menos essa questão de escalada. Até porque o próprio grafite dá “cana” fora, a pichação, então, é pior. Mas eu considero assim: o grafiteiro que não conhece a pichação precisa estudar a história do que ele está produzindo (NADI, 2021).

Os espaços públicos são locais que tendem a tensões e ao conflito, mas também são lugares de construção de cultura e comunicação. Nadi divide conosco importantes relatos sobre como determinados locais são disseminadores de cultura e seu acesso deveria ser universal. Entretanto, determinada parcela da população, inclusive jovens, não se sente pertencente a esses espaços.

As ruas e até galerias populares auxiliam na democratização da arte, principalmente para população periférica, que não tem acesso a determinados locais de cultura. O grafite propicia o acesso à arte de diferentes camadas sociais, incluindo diversos tipos de pessoas ao circuito de cultura e possibilitando ganhos através dela. Nadi coloca da seguinte forma:

Por que eu migrei para o grafite definitivamente, digo em questão de produção: eu comecei a dar aula e percebi que o único acesso à arte visual que algumas pessoas do Rio de Janeiro tinham era através do grafite. A galera não tinha entrado em nenhum centro cultural, nenhum museu e em nenhum espaço ligado à arte. Eu falava com a galera “Gente, o CCBB é de graça”. A galera não sabe que esses espaços são gratuitos. Eles acham que é um espaço elitizado e que não pertencem àquele lugar. Eles ainda não entenderam que aquele espaço pode ser utilizado por eles, mas isso é uma questão de a sociedade impor isso a eles também. Eles enxergam o espaço mais elitizado. É legal ir para o baile funk, samba. Eu curto isso para caramba. Eu sou um grafiteiro que não grafita ouvindo hip hop ou rap. Eu sou mais do samba e do funk, ouvindo e criando arte. Mas as artes visuais também deveriam ocupar esse espaço e o grafite fez esse papel, como foi em Nova Iorque, Berlin e Paris, que deu acesso à galera. O trabalho que o Basquiat fez lá (Estados Unidos) antes de migrar para galeria, ou uma galera que estava na rua, ou a galera que veio depois já pensando em grafite mesmo, como um cara que eu sou fã, o Futura 2000, entre outros. É uma galera que entendeu isso. Eu acho que a maior importância do grafite hoje é conscientizar, pois o grafite sem mensagem não é grafite. Seja uma mensagem do tipo “Tá vendo esse espaço público?” Tem um papel do grafite que a galera não entende, que mesmo que você não escreva uma mensagem, só de você pegar um lugar que esteja degradado pela prefeitura ou governo que, de um modo geral não está cuidando, e a gente vir e rebocar a parede e pintar já é um protesto e uma forma de dizer “Se vocês não forem fazer, a galera do grafite vai tomar conta disso e alguém vai fazer”. Além de a gente se apropriar do espaço público, a gente devolve para a sociedade também dignidade. Os mutirões do grafite continuam muito fortes e sempre foram muito fortes. A gente chegar em uma comunidade e tentar um patrocínio; senão, cada um levar o seu material e pintar essa comunidade ou essa quadra que está abandonada. A gente mesmo se movimentar para fazer muita coisa. Eu acho que o papel é esse: dar visibilidade, resgatar autoestima dos espaços e dar qualidade de vida, dar

embelezamento, passar uma mensagem. Acho que isso traz a consciência (NADI, 2021).

Por fim, perguntamos sobre as influências artísticas que levaram esse grafiteiro a atuar nos espaços públicos da cidade e tornar-se um importante comunicador urbano através, primeiramente, da pichação e, posteriormente, do grafite:

Na verdade, eu tenho influências além do grafite, ilustração e tal. Eu nunca curti muito quadrinho de herói. Curtia mais quadrinhos nacionais e comecei a desenhar por causa do Glauco, Laerte e Angeli. Eu lia muito “Piratas do Tietê”, “Geraldão”, “Rebordosa”, “Chiclete com banana”. Foi uma galera que me influenciou muito. Era uma coisa que me influenciou muito. Não existia grafite ali. Na “gringa”, eu gostava muito do Crombie. Na época, não se falava em direito autoral, nem na música ou vídeo game. As pessoas tocavam disco de fora e tinha quadrinho que relançava as histórias do Crombie. O Crombie foi um cara que me influenciou bastante. O Aragonés acho foda. Ele foi um dos caras. Primeiro quadrinho de herói que eu consegui ler e que eu acompanhei foi o “Groo”, que era tipo um Conan meio desajustado e com traço supercartoon, bem diferente e que seria um bárbaro. Já no grafite, eu tenho admiração muito forte pela primeira galera da zona norte que deu uma visibilidade, que foi a galera da Nação Crew (Preas, Mente, Aiará, Style, Braga) e vários outros. Era uma galera da zona norte que eu curtia muito, pois eles eram da zona norte. A galera da zona sul tinha condições de comprar variadas tintas e fazer painéis supercoloridos e a galera da zona norte tinha que trabalhar com meia dúzia de material e tinha que se virar e fazer painéis fodas, sabe? Mas, mesmo assim, eu sempre curti a galera Flashback, que é uma galera da zona sul e outros. Lá fora, eu gosto muito do Kiwie, porque ele é um cara multiplataforma e que é da Bratislava, um lugar onde o grafite é proibido e por isso ele não mostra o rosto. Ele está sempre com uma máscara de idoso. Ele faz uns projetos multiplataforma que são foda. Ele fez uma exposição onde a galeria estava vazia. Havia um cara com um gravador de rolo antigo e a gravação dizia o seguinte: “Vocês vão pegar um mapa lá no fundo. O cara vai distribuir o mapa para vocês e a exposição está espalhada pela cidade”. Aí ele foi colocando as artes em pontos altos e a galera dando ombro para o outro para poder pegar. Então, ele faz uns projetos bem disruptivos. Tem também o Greg Mike, que é mais contemporâneo. Eu gosto por conta dos painéis gigantes que ele faz e ele está muito inserido no esporte e é uma coisa que eu curto também. Ele faz projeto em estádios, faz campanhas ligadas aos esportes, que é uma coisa que eu curto demais (NADI, 2021).

3.3 Pichadores: Os desenhistas da cidade

Nesta seção, vamos pormenorizar as atuações, opiniões e subjetividades de alguns pichadores que atuam ou atuaram nos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro, especificamente, no subúrbio e no Méier. A pichação, que é uma prática urbana considerada transgressão e crime perante a lei, é realizada de forma rápida e com a presença mínima ou inexistente de pessoas além do pichador. Por conta da rapidez e da adrenalina que a prática

proporciona e ao acesso menos custoso a uma lata, a pichação é realizada em diversos locais da cidade e em diferentes alturas estruturais do espaço urbano.

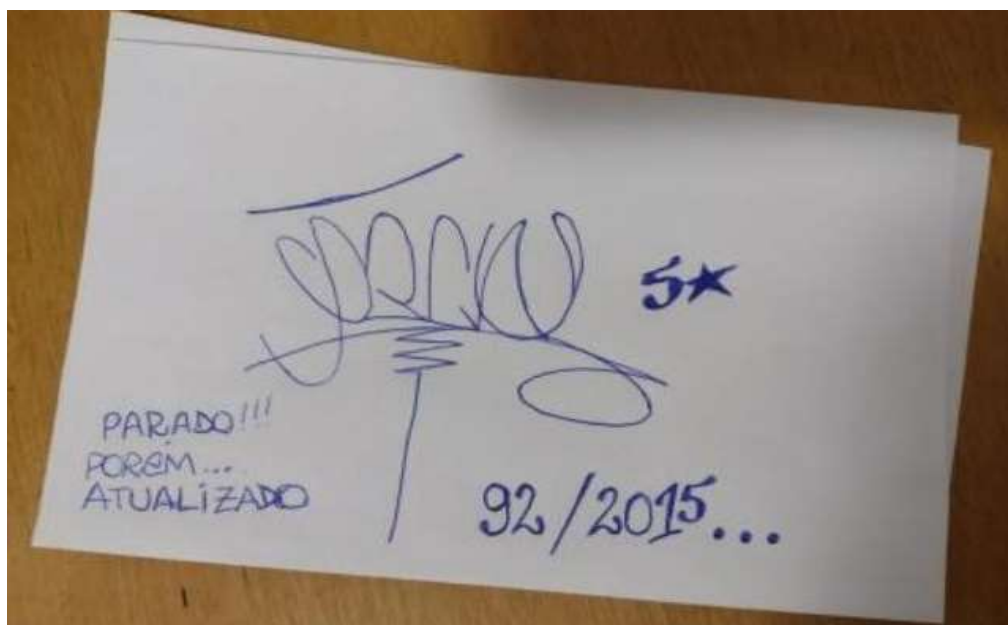
Uma lata de *spray* proporciona quantidade considerável de escritas e assinaturas por diferentes locais cidade. Portanto, diversos pichadores deslocam-se por múltiplos espaços, registrando sua passagem como indivíduo presente na cidade. Sendo assim, buscamos alguns pichadores que marcaram a metrópole carioca, além do subúrbio e do Méier.

Devido a algumas recusas, por indisponibilidade de nossos locutores e ou pela escolha de não se exporem, vamos apresentar os pichadores que aceitaram contribuir com a pesquisa e expor suas subjetividades enquanto agentes dos espaços públicos, com suas *tags* que marcam ou marcaram a cidade. As entrevistas foram realizadas através de videoconferência por conta da indisponibilidade dos nossos interlocutores e também por opção de alguns de não quererem se expor, pois ainda atuam na cidade pichando.

3.3.1 Pichador Gocal

Iniciando nossa sequência de conversas e explicações com os pichadores, buscamos o contato com o pichador Gocal. Gocal é um ex-pichador da geração da década de 1990, que, assim como muitos pichadores, começou na fase da adolescência atuando nos bairros de origem (Figura 46). Usando as carteiras escolares e os banheiros da escola, os jovens iniciam suas assinaturas com canetas de quadro branco e lápis. Posteriormente, com o passar dos anos, transferem-se para muros e utilizam lata de *spray* como ferramenta.

Figura 46 - Tag por Gocal



Fonte: Foto cedida pelo autor.

Nas palavras do nosso interlocutor:

Meu vulgo é Gocal e eu picho desde 1992. Eu tenho 44 anos. De 2006 para 2007, houve uma levada muito grande da rapaziada da década de 1980, que vieram estourando e isso incentivou muitos pichadores que estavam parados a voltar à cena, no xarpi carioca. Em uma dessas, eu era casado e não demorou muito para eu estar na rua novamente. Houve um problema na minha relação por conta disso e eu acabei me separando em 2010. Eu pichei até 2012, perdi meu relacionamento por conta da pichação. Em 2010, eu já tinha um espaço chamado Sítio do Gocal. A minha tag, Gocal, vem pelo fato de eu ter espaço, que é um local amplo com chão de terra, muitas árvores e gansos. Foi um apelido dado pelos pichadores justamente pelas características do lugar. Ali, aconteceram inúmeros eventos com pichadores que beiraram até 2019. Em 2019, foi o último evento. Por isso, por conta dos eventos, ficou complicada a permanência na cena do xarpi carioca. Porque a minha residência fixa era na casa dos meus pais e eu poderia colocá-los em risco. A proporção dos eventos de pichadores é bastante expressiva. A cada semana, eram eventos de siglas e famílias diferentes. Havia churrascos praticamente todo domingo. Foi aí que eu resolvi parar e ficar apenas na organização dos eventos. Eu disponibilizava meu espaço para os pichadores fazerem seus eventos em que eles não precisariam ficar expostos, fazendo eventos em locais públicos. Meu terreno é um local bem destacado no bairro de Oswaldo Cruz e não tinha exposição. Fazia os eventos só com a galera do xarpi. Foi fazendo esses eventos que eu conheci mais gente dentro do xarpi e [fui] fazendo contatos, criando uma rede. Em 2010, eu criei uma marca. Uma marca que eu pudesse estar estampando em camisa e colocando as assinaturas dos pichadores para os próprios pichadores terem camisas deles. Eu tinha o propósito de criar uma marca, mas não tinha o segmento. A situação foi que, em um evento de pichadores, em Brás de Pina, organizado pela família 5 estrelas, da qual faço parte, um colega pichador me perguntou se eu poderia fazer uma camisa com a marca dele estampada. Eu falei “Faço!”. Eu não tinha essa ideia. A partir dali, foi mais um motivo para que parasse de atuar nas ruas como pichador. Cheguei em casa, fiz o trabalho e vi que ficou foda! Ficou o máximo. Aí, eu falei “Vou fazer a minha”. Nessa época, não tinha *smartphones*, era a época do Orkut e a divulgação em redes sociais ainda era muito tímida. Eu peguei a câmera digital, tirei a foto e passei para o computador para postar no Orkut. De lá para, cá eu venho fazendo uns trabalhos. Eu meio que sou pioneiro nesse segmento. Aí, eu parei. Não tinha como fazer diversas coisas e também correr tanto risco. Eu tenho um filho e já tinha perdido um casamento. Já tinha minha própria

marca, que seria para o meu próprio uso. Pensei “Ou eu continuo ou eu paro e vejo meu filho crescer”. Não vou colocar minha vida em risco. Meu filho não tem uma boa imagem sobre mim por conta da pichação. Aí, eu parei de pichar. Hoje dou valor ao meu emprego e à minha família. Minha esposa foi a mesma que se separou de mim há 8 anos. Envolve muita coisa na pichação: é as ruas, as drogas. Quando eu estava com a minha esposa, eu já tinha parado de usar, eu fumava maconha. Quando eu voltei a pichar, eu queria uma adrenalina muito maior. Então, eu parti para o outro lado, que não é nada legal nem uma brisa boa. Dalí, minha vida ficou complicada. Em 2010, teve esse casamento rompido, me perdi e depois voltei pro lugar. Em 2019, eu voltei para a minha esposa e o casamento está sólido. Eu estou sempre me atualizando com o pessoal. As minhas melhores amizades são dentro do xarpi, sem dúvida. Fiz muita amizade boa, de grandes oportunidades. Conheci pessoas importantes fora da pichação. Hoje, deixando a família para atuar na cena do xarpi real, não mais (GOCAL, 2021).

A pichação é uma prática de risco que pode gerar consequências fatais àqueles que a praticam. A busca por adrenalina e reconhecimento podem ocasionar desfecho extremamente danoso para o pichador. Os pichadores, geralmente, realizam suas intervenções em pares. As duplas formam-se e criam laços de confiança para a realização dos trabalhos, um fazendo e o outro vigiando. Assim, a pichação espalha-se pela cidade, normalmente, em altas horas da madrugada.

O Méier, assim como Madureira, são dois bairros importantes para os pichadores, pois recebiam as reuniões de pichadores em que acontecia a divulgação das *tags*, gerando uma rede de sociabilidade entres os praticantes da manifestação urbana. Os dois bairros são considerados subcentros da zona norte carioca, abrigando grande fluxo populacional e residencial pelos seus espaços. Dessa maneira, as intervenções em locais como o Méier revelam a importância significativa do bairro para o grafismo urbano.

Perguntamos ao nosso interlocutor sobre sua atuação no subúrbio carioca e no Méier para entender o processo de espacialização da pichação. Segundo Gocal:

Eu atuei muito na zona norte. Eu sou nascido e criado no bairro de Oswaldo Cruz, bem coladinho de Madureira. Eu era o único da minha rua que não ligava para futebol. Na minha época, as meninhas não ligavam para os garotos que jogavam bola. Elas gostavam dos meninos que faziam merda. Era isso que atraía as meninas na época. Então, já vem de escola. Até hoje falo assim: “A pichação devia ser matéria de escola”. Todo mundo aprendeu a pichar na escola. Todo mundo aprendeu a ser pichador na escola, não tem jeito. Sempre vai ter um que vai rabiscar a carteira e vai ter outro olhando, querendo pichar também e, assim, vai. Então, eu comecei em Oswaldo Cruz, zona norte, zona oeste, baixada foi muito pouco e centro da cidade também. No Méier, eu tenho alguns trabalhos também, pelo Lins, pela linha do trem. Não possuo muita coisa, pois muitas coisas foram se perdendo. Eu tinha muita coisa na época da reunião de pichadores que tinha ali. Entretanto, muita coisa foi-se apagando com o tempo, mas tenho alguns trabalhos soltos por ali. O Méier era um local bem importante por conta das reuniões que aconteciam ali. Tinha a reunião de Madureira, que era a mais consagrada, que, inclusive em 1992, eu tinha uma dupla que era um colega da rua que gostava e queria pichar comigo. Esse colega tem um talento danado em subir janela, pegar no alto e pichar fachada. Eu nunca fui muito de subir no alto para pichar, mas ele sim. Eu pichava muro com chapisco, muro enferrujado e portão de loja. Essa era

a minha pegada. Casa pintadinha? Esquece! Eu nem olhava, pois nem valia a pena. O cara pintava a casa, você pichava e amanhã o cara vai lá novamente e pinta sobre a sua pichação. Eu gosto de pichação duradoura. Há uma pichação minha em Cascadura de 1992 que eu passo lá e falo “Caramba, em 92 eu estava aqui”. Então, é uma parada que, para gente que picha, é uma história de vida, fica algo marcado (GOCAL, 2021).

A pichação é uma expressão que confronta o conceito de arte. Em diversas ocasiões, os pichadores mostraram a essência da arte urbana, causando indignação e constrangimentos aos que utilizavam a galeria ou o museu. A prática não é considerada como arte pela maioria das pessoas e críticos artísticos, porém, para os pichadores e para muitos grafiteiros, a pichação é uma manifestação artística proveniente do espaço público e encontrada em espaços privados e culturais. De acordo com Gocal,

Não é que os espaços públicos devem ser pichados. A pessoa picha por um propósito. Ela está querendo mostrar alguma coisa, uma insatisfação e, além do mais, se aquilo está pichado, mostra como a segurança pública é ineficaz, pelo simples fato de um rabisco no muro mostrar que não tem ninguém ali. Então, eu vejo como uma forma de protesto. Apesar de que a pichação carioca, ao meu ver e conversando com outros pichadores que tem a mesma visão que eu, concordamos que a pichação perdeu sua essência do vandalismo, da crítica e do protesto, justamente por conta do ego. O ego da pichação carioca cresceu bastante. Esse ego evoluiu mais do que a própria pichação. Eu tenho amigos em São Paulo que estão em uma cena da pichação que estão assim: na máxima, um degrau acima. Os caras estão com obras em museus, sendo vistos. A Nike e outras marcas fazem trabalhos com pichadores em São Paulo. Agora, aqui no Rio de Janeiro, se há algo do tipo, não existe. Eu fiz um último trabalho agora em 2019. Fiz o trabalho para a TV Globo chamado “Arte na rua”. Foi feito em Madureira e o curador conseguiu agregar a pichação dentro da cena, porque o projeto seria a revitalização de Madureira com o grafite. Po, mas peraí. Qual é o fundamento do grafite? A pichação. Então, os organizadores e curadores queriam inserir a prática da pichação de alguma forma nesse evento. Foi aí que eu entrei. Eu corria com um grupo de corrida que se chama Ghetto Run Crew e eu tive a oportunidade de ser convidado, pois já corria com eles. Enfim, fizemos um mural de 50 metros e foram 15 latas para cada um dos artistas envolvidos. Ali, mas não só ali, como um trabalho que fizemos na escola Sesc, na Barra da Tijuca, que teve a presença de 22 pichadores e um muro de 10 metros e que é um museu de arte a céu aberto. Houve vários grafiteiros amigos que compareceram e que deixaram a última parede, ou seja, a primeira parede de onde começa a galeria para a pichação. Isso foi bacana demais. Tivemos a oportunidade de termos uma placa, que, para mim, é uma homenagem. Então, nessa ocasião, já era para a galera despertar, se olhar como arte também e enxergar o local onde estava intervindo. O Sesc é um local respeitado e visitado por diversas pessoas do mundo. Fiquei muito orgulhoso de ter uma placa com meu nome dentro de um centro cultural (GOCAL, 2021).

Os espaços públicos das cidades são verdadeiros locais de diversidade e heterogeneidade. Neles, podemos observar diversos tipos de pessoas, visões e práticas urbanas que tipificam um meio urbano. A pichação, praticada quase que exclusivamente nas ruas, oferece inúmeras possibilidades de ocasiões que podem ser prejudiciais ao ator da manifestação. Quando perguntado sobre tensões e conflitos vividos e presenciados no espaço

público, Glocal revela que todo pichador já enfrentou situações complicadas em suas empreitadas pela cidade:

Ah, isso acontece. Se o cara que pichou um certo tempo na vida falar que não tomou um tapa da cara, que não tomou um bico, que não saiu correndo por causa de tiro, ah, meu amigo, esse cara não pichou. É quase impossível isso não acontecer. A gente sabe o risco que pode acontecer, vai acontecer! Não aconteceu dentro de um ano, pode ocorrer dentro de 3 meses. É uma caixinha de surpresas e, hoje em dia, você ainda conta a milícia. Se você não souber o bairro que está pichando, você corre sério risco de vida. Não é risco de machucar ou apanhar, é risco de vida! Já ouvi história de maluco com os dois braços quebrados, ato feito a sangue frio. Aqui perto de casa, teve um maluco que... Se não matou, é muita sorte, é uma loteria. Já tomei tapa na cara, bicuda, já andei na viatura. Os caras dando voltas por quarteirões e me ameaçando me levar para DPCA (Delegacia de Proteção à Criança e ao Adolescente). Só não rodei para a milícia. Já com pichador nunca tive conflito (GOCAL, 2021).

Assim como as *crews*, formação de grafiteiros que realizam trabalhos em conjunto, a pichação está dividida em siglas e famílias. As siglas são pichadores em comum que se reúnem para picharem juntos e incorporam alguns traços em comum em suas *tags*. As famílias são elos mais fortes em que determinados pichadores chamam outros pichadores com mais entrosamento para fazerem parte da família. O pichador não precisa, necessariamente, sair da sigla para fazer parte da família. Portanto, questionamos ao nosso interlocutor de que tipo de família ou sigla ele faz parte:

Não faço parte de sigla nenhuma. Eu faço parte de família, a família 5 estrelas. Eu nunca participei de outras famílias, mas siglas, sim. As siglas que já participei: IRN (Irmãos Revoltados da Noite), Maus Elementos, Largados da Noite, Gangue Anarquistas, RS (Rebeldes Silenciosos). Foram essas siglas que eu participei, mas família, apenas a 5 estrelas (GOCAL, 2021).

3.3.2 Pichador Holly

Prosseguindo com nossas entrevistas com os atores do grafismo urbano na metrópole carioca, buscamos mais um pichador que ainda atua, mesmo que de forma tímida, por essas ruas e que já deixou alguns registros pelos espaços públicos do Méier. Holly é um pichador da geração 80 (Figura 47), que teve seu início durante a década de 1980 e, entre idas e vindas dentro do xarpi carioca, continua registrando suas manifestações e mantendo a rede de sociabilidade entre pichadores e ex-pichadores cariocas.

Figura 47 - Pichação por Holly



Fonte: Foto cedida pelo autor.

Perguntamos a trajetória de Holly dentro do xarpi carioca para entender sua atuação durante a década de 1980 e nos dias atuais, pois o cenário da pichação carioca mudou consideravelmente nesses quase quarenta anos. Nas palavras do pichador:

Eu comecei em 1982 e, naquela época, é a galera da G80, geração 1980. Eu comecei em Jacarepaguá. Foi quando iniciei minha vida na pichação. No começo, eu não pichava “Holly”. Eu já pichei “Bello”, “Gatuno” e “Flap”, depois veio o “Holly”. Eu comecei a pichar com o Galope, um parceiro que eu conheci em Jacarepaguá. Eu comecei a pichar com 12 anos e conheci o Galope na rua. Ele foi o primeiro cara que conheci na pichação e me levou para o mal caminho. Tinha uma galera lá em Jacarepaguá que pichava. Eu comecei em 1982 e parei em 1987. Parei porque não sentia mais tesão no xarpi. Eu também tinha começado a namorar sério e me afastei um pouco. A galera também tinha parado, aí eu decidi parar. Eu voltei a pichar em 2010, mais de 40 anos depois. Estava em um bar de um amigo, que é pichador e estava bebendo e os caras estavam de carro e decidimos ir. Eu falei “Eu só picho se for no muro do Cardoso Fontes (Hospital)” e tinha um muro lá que eu costumava pichar. Pichei o muro do Cardoso Fontes, comecei a sentir o cheirinho da tinta e pensei “Vou voltar com essa merda?” Mas foi legal! Saí depois com o Doctor e pichei na serra. Na verdade, depois eu saí com vários outros amigos e fui pichar. A galera da antiga voltou, eu voltei também. Aí, parei de novo. Eu só vou em reunião e fazemos uma resenha. Eu vou às reuniões e acabei me agregando à família Pinel, a “pinelzada”. É maneiro, eu gosto! Eu acho que vou morrer com isso no sangue (HOLLY, 2021).

Por ser morador da zona oeste, Holly inicia o movimento pela sua região, mas o Méier tem o fator que o interessa pela atuação nesses bairros que compreendem o Grande Méier, zona norte carioca. A reunião de pichadores que ocorria no Méier era um fator determinante para, logo após o encontro, os pichadores marcarem o bairro com suas expressões. Holly explica suas ações pelas ruas do Grande Méier e da zona norte carioca.

Eu comecei em Jacarepaguá e pichei o Rio de Janeiro todo. Passei pelo Méier também, porém apagou. Tinha as eternas, que são pichações em pedras, porém algumas estão

sendo pintadas e as minhas pichações sumindo. Eu passei pelo Méier, Engenho de Dentro, Piedade, entres outros bairros. No Engenho de Dentro, eu até tenho algumas que eu coloquei há pouco tempo, mas, no Méier, eu acho que não possuo mais. A reunião do Méier é responsável por eu pichar por ali. O bairro tinha uma grande concentração de pichadores e um vai chamando o outro, que chama outro e acaba pichando o bairro. Eu ainda picho algumas coisas, gosto de sentir a adrenalina da pichação (HOLLY, 2021).

As grandes metrópoles são locais de acumulação capitalista e seus espaços estão cada vez mais transfigurados para atender à lógica de acumulação. A população, muita das vezes, é esquecida e sua convivência pelos espaços públicos da cidade são precários ou inexistentes. A pichação é um movimento de reivindicação por sua essência. Suas manifestações expõem a ineficiência ou ausência do poder público por diversos locais da cidade. Quanto à sua opinião como pichador, Holly explana:

O espaço público está horrível. Esporte e educação estão horríveis e dá uma revolta. A gente acaba por rabiscar as paredes. É a maneira de a gente se revoltar com o poder público. É uma forma de a gente mostrar que não concordamos com várias coisas. Se a gente tivesse um esporte melhor para o favelado e para geral. Por exemplo, eu estou em São Gonçalo e não tem uma praça para eu curtir com a minha filha. Agora, só tem barricada nas ruas e tráfico. Isso causa uma revolta maior ainda. O governo do estado não faz por onde e a gente acaba entendendo como a galera da favela se sente. Meu ponto de vista, a bem dizer, não mudou nada! Na minha época, a galera da pichação entrou nessa vida por conta desses problemas que a cidade possui. Não mudou nada, só piorou. A pichação ainda é forma de protesto contra esse governo que está aí (HOLLY, 2021).

As adversidades nos espaços públicos estão presentes a todo momento para os pichadores das grandes metrópoles. Problemas com o poder público e a sociedade em geral podem ocorrer a cada saída para uma assinatura ou mensagem nas paredes e fachadas espalhadas pela cidade. Na visão de Holly,

O negócio da pichação é sério. A gente leva na esportiva, mas o negócio é sério. É uma adrenalina danada. Já tentaram me dar tiro, mas tive sorte e escapei. Teve uma vez que estávamos eu e o Galope na Estrada dos Três Rios. Veio um carro preto e mandou a gente parar, mas a gente ignorou e corremos. Pulamos um muro e entramos num matagal. Os caras subiram no muro e começaram a atirar na gente, mas tivemos sorte e não pegou. Uma vez, estávamos na Barra da Tijuca, eu, Galope, Tocha. Tinha uma reunião na passarela no ano de 1985 e juntava muita gente de todos os bairros. Juntava gente do Grajaú, de Vila Isabel, de Quintino, da Baixada e vários outros. Juntava a galera lá para assinar nos cadernos e, ao final da reunião, o pessoal já tinha o local que receberia as pichações dos participantes. Naquela ocasião, tinha umas 20 cabeças e cada um tinha, no mínimo, 2 latas de *spray*. Marcamos um local e, quando chegamos ao local, começamos a pichar tudo. Não nos importamos quem estava ao lado. Alguém ligou para a polícia e foi aí que começou a correria. Entramos para dentro do mato, eu e mais dois que agora não me recordo. Acabamos rodando. A polícia pintou nossas caras, fomos para a delegacia, deu esculacho na gente e porrada também. Eu cheguei em casa às 22 horas e minha avó e meu tio esperando. Me deram um sermão, essas coisas. Agora, com transeuntes acontece direto. Às vezes, os vizinhos pegam, pintam a gente, dão porrada na gente, acontece. Não tem jeito,

pichador não para. É uma coisa que está no sangue. São os verdadeiros homens sintéticos (HOLLY, 2021).

Por fim, questionamos se ele pertence a alguma família ou sigla de pichadores.

Eu pertenço à sigla “EN” (Esquadrão da Norte), que foi fundada em 1984. Os pichadores dessa sigla se espalharam pelo Rio de Janeiro inteiro. Eu parei por 30 anos. Eu voltei por convite de um amigo pichador para a família “Pinel”, em 2016. Eu falei que não ia, pois não sabia o que era uma família. Esse amigo me falou que eu não precisaria sair da sigla para poder integrar a família. Me orientaram a fazer o desenho da família. No começo não ficou legal, mas eu fui treinando e depois foi. Nessa família, só tem maluco, só doido. Também... Com o nome de “Pinel”. A galera da Pinel sai ainda para fazer pichação à noite, de madrugada e até de dia. Se eles verem que tem uma brecha ou até com pessoas passando, colocam a pichação. A pichação é um vício! Depois que você sente a sensação e o cheirinho, você não consegue mais largar esse vício (HOLLY, 2021).

3.3.3 Pichador San’s Ed

Finalizando o processo de entrevistas com os artistas da pichação, buscamos mais um ator para colaborar com esse trabalho. Integrante da G80, geração de 1980, San’s Ed é um pichador que, assim como outros, possui experiências dentro do xarpi e expõe como se distribui essa manifestação pelo espaço urbano (Figura 48). Originário do Grande Méier, San’s iniciou sua atuação no xarpi pelo bairro do Engenho de Dentro. O Méier, para esse ator, é um bairro de extrema relevância, pois é vizinho do local onde o pichador inicia sua vida nos muros da cidade.

Figura 48 - Pichação por Sans's Ed



Fonte: Foto cedida pelo autor.

Sobre a sua trajetória dentro do xarpi, San's divide conosco:

Eu comecei em 1980, tinha dez anos de idade. Hoje eu estou com 52, mas, em 1983, eu parei. Eu comecei em 1980 e abandonei em 1983, pois acabei indo para a “vida errada”. Fiquei essa temporada toda sem colocar nome, mas isso está no sangue. Você vai passando pelas ruas, está de ônibus ou de carro e não adianta, você vai olhando os muros, não tem jeito. Eu ficava só olhando, só admirando. Não tinha como eu ir para rua colocar nome. Eu estava no mundo errado e não dava. Agora em 2019, começaram a me cutucar. Me pediam para colocar nome na folha e instigando “Vamos ali colocar um nome”. Aí, não tem jeito, voltei para esse negócio tudo de novo. Não tem jeito, isso é tipo coisa de viciado em drogas. Você sente o cheiro da tinta e fica agoniado. O cara só para se ele for para igreja. Fora isso, não tem para onde correr. Hoje mesmo fui com uns amigos ali e coloquei uns nomes fresquinhos. O fundador do Engenho de Dentro fui eu. Fui o primeiro do Engenho de Dentro. Aqui no Engenho de Dentro, teve muito pichador, mais muito mesmo! Eu comecei, pois via nos muros pichados Black e Mumu, que são uns caras muito antigos. Eu comecei em 1980 e esses cara em 1979 já tinham nomes espalhados por vários lugares da cidade. Eu comecei porque eu gostava de uma garota e o nome dela era Sandra. A gente estava em uma rodinha, soltando pipa, e estava com uma pedra na mão, sentado na calçada e comecei colocando o “S” o “A” o “N”. Aí, um amigo ao lado falou “Olha lá, vai colocar o nome da namoradinha, está apaixonado”. Eu falei “Não! Esse é o nome que eu estou inventando para colocar para pichar”. Esse amigo falou “É mesmo? Então, eu vou pichar junto contigo”. Eu coloquei o apóstrofo em cima do “N” e o “S” e comecei. Comecei a colocar de giz de cera na escola e piloto de caneta nos orelhões. Depois partimos para o “deso jet”⁷, colocávamos a tinta dentro do vidro de desodorante e ia colocando o nome por aí. Hoje em dia, é fácil adquirir lata, mas, naquela época, era complicado. Só roubando mesmo. Houve um episódio que estávamos eu e mais dois

⁷ Desodorante aerosol com tinta dentro.

parceiros e fomos colocar o nome aqui no Engenho de Dentro mesmo. Antigamente no Engenho de Dentro, as lojas não tinham porta totalmente fechadas, eram portas trançadas que você passava pelo lado de fora e enxergava tudo do lado de dentro. A gente colocando nome e olhando para dentro da loja, isso aqui na estação do Engenho de Dentro. Olhamos para a loja e uma penca de *color jet* empilhados na prateleira. Um dos amigos falou “Vamos lá! A gente sobe pelo telhado e pula pela estação, eu caio lá dentro, pego as latas e vou jogando para vocês”. Esse amigo entrou e começou a jogar as latas para a gente, porém, a gente não tinha percebido que já estávamos cercados, cheio de polícia. Entramos todo mundo em cana. Tomamos um couro e ainda assumimos vários roubos que tinham acontecido nessa loja anteriormente. Fomos castigados de palmatória e seguramos tudo. Daí para frente, a gente só fazia isso. Via uma loja... As Loja Americanas sofriam. Mas era o único jeito de comprar uma lata. Ou você tinha dinheiro para comprar uma lata ou dava um jeito de adquirir as tintas. Naquela época, para seu nome aparecer, era do Engenho de Dentro para frente, sentido zona sul. O Méier, a Tijuca e outros bairros para frente eram os únicos locais para você colocar nome e que geravam reconhecimento. O lado da baixada, você podia colocar centenas de nomes que ninguém comentava nada. A explicação é a seguinte: o pessoal da baixada descia para as praias da zona sul e o caminho até as praias dessa região era onde ficavam os nomes dos pichadores. Hoje, é o inverso. Para você ser conhecido, você tem de colocar nome pelo lado da baixada fluminense (SAN’S ED, 2021).

Quando questionado sobre a importância do Méier para os pichadores, San’s reafirmou a relevância do bairro por conta da reunião de pichadores que acontecia periodicamente e que chamava a atenção e a presença de diversos pichadores do Rio de Janeiro e da Baixada Fluminense.

O Méier tinha uma importância significativa, pois, no subsolo, do Shopping do Méier, tinha um fliperama onde todos os pichadores iam para ali. [Se] quisesse conhecer alguém da época, era ali, nesse fliperama. Eu conheci vários pichadores da região e outros bairros. Por isso que o Méier tem uma importância grande, pois, se você quisesse conhecer qualquer pichador, era só ir para o Méier, no fliperama, que era fácil. Na época, era só dar um rolezinho e mandar umas pichações por ali e já estava bom. Ali no Méier tinha uma penca de pichador bom (SAN’S ED, 2021).

Sobre os espaços públicos, San’s divide a visão que tem do ato de pichar muros e fachadas das casas pela cidade. Admite que não consegue largar e classifica a pichação como um vício, fazendo analogia com a utilização de entorpecentes ilícitos:

Isso é vício enorme, mas não é maneiro. Imagine você gastar um dinheiro para pintar sua casa, deixá-la toda arrumada e daqui a pouco um cara ir lá e pichar. É foda! A gente faz, mas sabe que é errado. Não é correto. Bom, eu vejo dessa forma. Você vai para tudo quanto é lugar e vê em todos os locais. Nego já está até subindo prédio. Cara, é loucura! A gente fala, mas a gente gosta. É complicado, principalmente do jeito que a gente está vivendo hoje. Esse pessoal que gosta de subir em prédio pode tomar um tiro e se prejudicar. Houve uma vez em que eu fui em uma reunião de pichadores, eu não gosto de fazer isso, mas subimos na casa dos outros. Eu estava na reunião, depois fui mandar uns nomes e o amigo colocou a escada. Quando eu fui ver, já estava na varanda da casa dos outros. Ainda subi na janela e coloquei o nome lá. Fiquei todo feliz que tinha conseguindo colocar o nome e ainda tirei foto. No dia seguinte, olhei e pensei na besteira que tinha feito. Aí você vê, entrei na casa dos outros, subi na grade e coloquei meu nome mais em cima. Imagina o cara abre a janela

ou a porta, saca uma arma e me acerta com um tiro. Eu me prejudico e vai ficar por isso mesmo, pois eu invadi a casa do cara. Isso é muita loucura! Nunca mais faço uma besteira dessas. Uma vez fui em uma reunião de pichador no Leblon e, na Avenida Niemeyer, resolvemos colocar uns nomes. Pegamos a Niemeyer e fomos colocar o nome lá. Daqui a pouco, enquanto estamos colocando, me aparece um cara com uma espingarda e começa a falar “Seu filho da mãe, está pichando o muro aí”. Eu falei “Não, só estou olhando os nomes aqui”. O cara respondeu “Eu estou sentindo o cheiro da tinta”. Saí andando e o cara me ameaçando a me dar um tiro. Depois, fiquei pensando que poderia ter acontecido o pior comigo (SAN’S ED, 2021).

Emendando esses casos a outros, perguntamos sobre tensões e conflitos que ele, enquanto pichador, vivenciou enquanto saía para pichar pela cidade. San’s relata um fato de quanto era pré-adolescente e deslocava-se pelo Rio de Janeiro colocando nomes:

Uma vez fomos eu e uns amigos para o Maracanã. Um amigo que pichava Ninja, outro que pichava Dragão e alguns outros que eu não me recordo, pois é da época que eu era moleque. A gente estava rodeando o Maracanã, colocando um monte de nome e, quando chegou a um determinado lugar, a gente só escuta “Para! Para! Para! Para!” Quando a gente olhou, saíram uns oito policiais de uns arbustos que tinham ali. Os policiais agarraram a gente e nos levaram para dentro do Maracanã. Quando eu saía para essas aventuras na época, levava um dinheiro no bolso e um na meia para emergência. Os policiais começaram a nos esbofetear e queriam nosso dinheiro. Pegou o dinheiro da galera, mas a sorte que eu tinha meu dinheiro na meia. Eles, os policiais, pegaram o dinheiro de cada um e cismaram com um amigo, ameaçando-o de pintá-lo. Tomaram nossas latas de *color jet* e pintaram esse amigo todo, além de terem tomado nosso dinheiro. Nos deram umas porradas e mandaram a gente ir embora. Essa história eu não esqueço jamais!

Assim como o pichador entrevistado anteriormente, San’s pertence à família “Pinel” e relata que foi convidado a integrá-la graças ao convite do seu amigo e pichador Holly.

A única coisa que eu coloquei foi “ED” que significa Engenho de Dentro. Agora, na minha volta, um amigo me convidou a fazer parte da família “Pinel”. Outro amigo convidou para a família “Med”. Eu falei assim: “Eu moro ao lado do hospital de maluco, hospital de pinel. Como eu já moro aqui do lado mesmo, eu vou ficar na família Pinel, que é o mais correto”. Eu fui colocando “ED” e o símbolo da “Pinel” (SAN’S ED, 2021).

A pichação é uma manifestação que teve origem durante o período militar e revelou-se como forma de protesto ao regime estabelecido naquele período. As cidades de São Paulo e Rio de Janeiro são as precursoras do grafismo urbano e inspiraram outras caligrafias espalhadas pelo Brasil. Suas expressões possuem diversos significados e indicam as mais variadas individualidades dos pichadores que atuam ou atuaram no espaço urbano. As redes de sociabilidade entres os praticantes do xarpi foram criadas através da contribuição das reuniões que aconteceram e ainda acontecem por toda a cidade, especialmente Méier e Madureira.

Os pichadores de diversas idades possuem assinaturas, redes de contato e histórias com pertinência significativa para esta pesquisa e trabalhos futuros. A contribuição desses atores foi importante para entendermos como a pichação distribui-se pelo espaço urbano das cidades, especialmente pela metrópole carioca.

3.4 O grafite no subúrbio: uma experiência de perto e de dentro

Para entendermos melhor o processo de apropriação dos espaços públicos, acreditamos na riqueza de um trabalho de campo. Foi realizada uma experiência de um dia na elaboração e na concepção de um grafite em um bairro da zona norte carioca. Em conjunto com um grafiteiro que auxiliou outra pesquisa, participamos como observadores e ajudantes no processo de produção do desenho e em sua transposição para a parede. Tal acompanhamento faz parte da pesquisa do grafite no subúrbio carioca realizei para o Trabalho de Conclusão de Curso em Sociologia Urbana.

A pichação é um processo um pouco mais dificultoso de se fazer acompanhamento, pois muitos dos pichadores consultados não quiseram se revelar e outros negaram quando nos dispusemos a registrar a movimentação pela cidade. Outro fator a ser levado em consideração é o período de pandemia em que nosso país está assolado. Portanto, não temos registros de acompanhamento com os pichadores pelos espaços públicos da cidade e do Méier.

Apoiados no conceito *de perto e de dentro*, de Magnani (2002), buscamos, ao final do ano de 2020, acompanhar um grafiteiro, nascido e criado no subúrbio do Rio de Janeiro que atua em diversos espaços públicos da metrópole carioca. O trabalho que acompanhamos foi de produção de um grafite para um grupo de bate-bolas na zona norte carioca e sua duração foi de mais de doze horas, entre elaboração, produção e conclusão da arte.

Tivemos o prazer de acompanhar esse grafiteiro, que nos introduziu no universo do grafite com explicações técnicas sobre como conceber um desenho e usar latas de *spray*. Ainda, o agente falou sobre como enxerga e interage com a cidade enquanto cidadão e artista de rua.

Buscamos estar atentos às ações do grafiteiro em seu processo criativo e na atmosfera do espaço público, que se construía de acordo com a construção do desenho. *De perto e de dentro*, de acordo com Magnani (2002), é a prática de enxergar os atores não somente em suas ações, mas

a partir dos arranjos dos próprios atores sociais, ou seja, das formas por meio das quais eles se avêm para transitar pela cidade, usufruir seus serviços, utilizar seus equipamentos, estabelecer encontros e trocas nas mais diferentes esferas – religiosidade, trabalho, lazer, cultura, participação política ou associativa etc (p. 18).

Baseados nesse conceito, buscamos experienciar ao máximo a oportunidade, pois estávamos em um momento pandêmico crítico e, talvez, outras oportunidades como essa não surgiriam novamente. Portanto, o momento foi aproveitado com respeito aos protocolos de distanciamento social e ao ar livre.

A realização de um grafite depende de alguns fatores, como o reconhecimento do local e do muro ou fachada que será pintada. O tamanho do desenho também influencia no planejamento e na elaboração da arte, pois resultará na quantidade de tinta ou *spray* que será utilizada. Há também uma correlação com as técnicas de desenho, em que se realiza um esboço com traços e linhas geométricas para buscar a melhor forma de prosseguir com as etapas do trabalho. Alguns grafiteiros produzem e projetam seus desenhos com o auxílio de tecnologia computacional. Preparam a arte para depois reproduzi-la na parede. Outros, a partir da repetição, vão aperfeiçoando os traços até chegar a um resultado satisfatório (Figuras 49 e 50).

Figura 49 - Grafite: processo de criação, traço e desenho geométrico - Ipase (Vila Cosmos, Rio de Janeiro)



Fonte: O autor, 2021.

Figura 50 - Grafite: desenho e letras tomando forma



Fonte: O autor, 2021..

O desenho era uma figura escolhida pelo grupo bate-bola que deveria ser transposta no muro. O grafiteiro relata que a produção de um desenho com auxílio de recursos tecnológicos, em se que utilizam programas de computador, difere de uma figura pronta da internet. Ele ressalta que o grafite não iria ficar exatamente como o desenho repassado.

Logo, a representação no muro do local da pesquisa ou de diversos muros pela cidade são características essencialmente humanas, subjetivas, de aprimoramento estético e artístico

que cada indivíduo tem. Muitos grafiteiros realizam apenas um desenho, corrigindo os erros e as imperfeições até estarem satisfeitos com suas artes.

Essa arte, por ser um trabalho criterioso e com maior responsabilidade, estendeu-se por um longo período do dia e da noite até ser finalizado. Dependendo da arte que é realizada no urbano, o processo pode acontecer em uma velocidade de segundos, como a pichação, ou durar o dia inteiro, como um trabalho artístico. O período de planejamento e concepção vai depender do tipo de prática que está sendo realizada no urbano e do propósito daquela manifestação.

No que concerne o espaço público, o grafite proporciona interação quase que obrigatória com os cidadãos que transitam pelo espaço que está sendo pintado. Tais situações corroboram Santos (2007) quando diz que, “quando pessoas desenvolvem atividades no espaço público, há um cenário que nos confere um papel na vida pública” (p. 38).

Em nossa pesquisa de campo, não foi diferente. Durante todo o processo de grafiteagem, diversas pessoas passaram por nós elogiando o trabalho, parando para analisar o processo e classificando aquilo que o grafiteiro estava realizando como uma manifestação artística. O grupo de bate-bola que solicitou o grafite estava presente e, em certos momentos, observava o desenvolvimento do desenho também aprovando as etapas do processo (Figuras 51 e 52).

Figura 51 - Grafite: desenho em desenvolvimento



Fonte: O autor, 2021..

Figura 52 - Grafite: concluído



Fonte: O autor, 2021..

O grafite pode ser interpretado como manifestação cultural, artística e transgressora. Entretanto, essa ação, assim como a pichação, é essencialmente o ato político de pintar as cidades, revelando as mais profundas subjetividades de seus agentes. Independentemente de ser um grafite encomendado ou espontâneo, com teor político ou não, o ato de estar nas ruas grafitando ou pichando o torna vivo, fazendo do grafismo urbano um importante ato simbólico de cidadania e cultura em que diversos agentes estão envolvidos.

Os grafites podem estar presentes em espaços privados, mas é nos espaços públicos que se revelam como práticas urbanas de cidadãos comuns, transitando por diversas classes sociais (DE CICCIO, 2012) e expondo arte e cultura em meios urbanos. Portanto, o ato de estar nas ruas reivindicando o espaço público e apropriando-se dele, ainda que de maneira passageira, configura uma manifestação política de agente políticos e cidadãos integrantes do meio urbano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O grafismo urbano é um fenômeno complexo em que seus praticantes agem de forma variada e apresentam visões heterogêneas sobre os espaços das cidades. Tanto o grafite quanto a pichação traduzem a vontade do indivíduo de estar no espaço urbano, alimentando seu ego, protestando contra as possíveis normatizações que são impostas pela sociedade e pelo poder público e vivendo da arte que esses segmentos podem oferecer.

Essas manifestações atravessaram gerações e décadas de transições políticas que ocorreram no Brasil. O grafite, antes ilegal, tornou-se uma forma artística que o mercado da arte absorveu e vende de maneira rentável por todo mundo. A pichação ainda engatinha nessa questão, tendo alguns movimentos artísticos e culturais em alguns espaços privados. Entretanto, ainda é uma expressão ilegal do ponto de visto jurídico e degradante do espaço na perspectiva de boa parte da sociedade.

Incorporado durante o regime militar no Brasil, o grafismo urbano foi, em primeiro momento, um movimento de contracorrente à ditadura que comandava a nação. Posteriormente, as duas práticas do grafismo tomaram caminhos diferentes quanto à adesão de seus praticantes. Enquanto o grafite ganhou espaços em museus, galerias e até na televisão, a pichação permaneceu marginalizada, sendo um ato praticado por jovens, geralmente, pertencentes a classes de baixa renda.

Ainda hoje, é mais fácil realizar pichações do que fazer grafites na cidade quando entramos na questão financeira de aquisição de latas de *spray*. O grafite é uma forma de arte onerosa e apenas uma lata não basta para todo o processo de constituição do desenho ou uma assinatura mais elaborada. Em contrapartida, a pichação é um tipo de grafismo que, em sua maioria, apresenta apenas uma *tag* (assinatura) ou mensagem e proporciona ao pichador processos repetitivos pela cidade com apenas uma lata de *spray*.

Essas duas formas de expressão do espaço urbano têm origem nas cidades europeias e nos guetos nova-iorquinos. As principais metrópoles brasileiras foram responsáveis pela adesão e distribuição de uma base de escritas para cidades de menor influência nacional. As cidades de São Paulo e Rio de Janeiro são referências no grafismo urbano para outras cidades que adotaram o estilo, mas modificaram-no de acordo com suas próprias regionalidades.

A dinâmica do grafite e da pichação nas duas cidades precursoras é de importância significativa para entendermos o processo de espacialização dos fenômenos pelo espaço urbano. O Rio de Janeiro adotou contornos de escrita diferentes de São Paulo. Através de formas mais arredondadas e sinuosas, o xarpi carioca teve aparecimentos mais expressivos na

década de 1970, em que jovens iniciaram pichando de giz e, logo após, utilizaram as latas de *spray*, marcando diversos locais da cidade.

Nomes conhecidos, como “Celacanto provoca maremoto”, “C@T” e “Lerfá Mú” ganharam notoriedade quando deixaram registros por vários espaços da metrópole carioca. Outros nomes surgiram ao longo das décadas seguintes e formaram uma rede de sociabilidade entre os pichadores cariocas. As redes são formadas através de reuniões de pichadores em que eles se conhecem através de assinaturas em cadernos. Logo, um pichador reconhece a *tag* de outro pichador graças aos encontros periódicos que criam uma rede de contatos e amizades.

O subúrbio do Rio de Janeiro é um local heterogêneo e com grandes movimentos do grafismo urbano. Nos bairros cariocas, a pichação e o grafite estão presentes lado a lado, preenchendo paredes, muros e fachadas de casas e prédios. Os bairros com maiores fluxos demográficos costumam apresentar maior diversidade de assinaturas, mensagens e desenhos. Os chamados subcentros, locais que ganham importância comercial, de serviços e habitação, são os que apresentam quantidade abundante de manifestação do grafismo urbano.

Madureira e Méier são bairros do subúrbio carioca que apresentam as características de subcentro. Nesses espaços, há um fluxo intenso de pessoas por conta de comércios, serviços e moradias que esses espaços contêm. Portanto, esses dois locais são espaços de atuação intensa de pichadores e grafiteiros que atuam nos espaços públicos e consolidam uma visibilidade entre cidadão comuns, não praticantes de nenhuma das expressões e outros *writers* que preenchem a região da zona norte com suas artes e expressões.

Através de entrevistas realizadas com pichadores e grafiteiros, conseguimos descobrir a importância das reuniões do xarpi nos dois bairros que compõem a zona norte da cidade. Essas reuniões são as grandes responsáveis pela rede ampla que a pichação carioca possui, além da formação de amizades entre os praticantes do xarpi carioca. Muitos grafiteiros também são ex-pichadores e participaram desses encontros, onde puderam obter conhecimento de seus colegas e conhecidos que também atuam nas ruas.

O Méier, recorte desta pesquisa, é um bairro que se forma através da expansão da cidade para as antigas freguesias rurais que a então capital federal continha. O Rio de Janeiro que, até o final do século XIX, apresentava aspectos coloniais, passou por intensas reformas ainda no final desse século e por três décadas do século XX.

A estrutura urbana foi intensamente transformada para atender aos anseios do capital. A população foi expulsa do centro da cidade e, inicialmente, passou a habitar o bairro que, hoje, compreende Cidade Nova e Morro da Providência. O desenvolvimento da linha dos trens urbanos também foi crucial para que fossem deslocadas grandes quantidades de pessoas para

outros bairros da cidade. A partir das intervenções do poder público foi que nasceu o subúrbio carioca, local de estabelecimento do proletariado. Acompanhando a linha Central do Brasil, diversos bairros surgiram e intensificaram-se demograficamente.

O Méier é um desses bairros que são cortados pela linha férrea, que vai em direção à baixada fluminense. A localidade, que leva o nome de uma figura importante, Augusto Duque Estrada Meyer, cresce significativamente graças ao desenvolvimento do setor terciário, impulsionado pela expansão da linha férrea e dos bondes da Companhia Ferro Carril Vila Isabel. Dessa forma, o bairro ganha destaque econômico e as moradias, cada vez mais, multiplicam-se pelo seu espaço urbano.

A visibilidade que o Méier proporciona, sendo local concentrador de ampla atividade econômica e passagem para outros bairros da cidade, contribui para a disseminação da arte e para as manifestações urbanas, proporcionando abundantes expressões culturais das ruas, em especial, o grafismo urbano.

Através do trabalho de campo e das entrevistas com alguns pichadores e grafiteiros que atuam ou atuaram no Méier, pudemos ter a dimensão da importância que o bairro possui, pois o local abrigou, juntamente com Madureira, diversas edições de reuniões de pichadores. Após essas reuniões, pichadores partiam para pichar e marcavam as paredes e fachadas do bairro.

O grafismo urbano é uma forma de apropriação dos espaços públicos das cidades. Independentemente da legalidade ou não, essas expressões revelam inúmeras visões e subjetividades de seus praticantes, que se apropriam da cidade em diferentes horários e em condições variadas. O grafite e a pichação são formas de indivíduos atuarem no espaço urbano, especificamente o espaço público. De acordo com Paulo Cesar Gomes (2006),

Compreendemos dessa forma que o espaço público é também o instrumento onde são sinalizados conteúdo da vida social urbana. Isso corresponde a dizer que o espaço permanece sendo um terreno de comunicação social até mesmo quando os conteúdos das práticas traduzem uma negação do estatuto fundamental do espaço público, como um terreno normativo de convivência e de respeito social entre diferentes (p. 191).

A partir desses espaços públicos é que grafite e pichação surgem, sendo produzidos e reproduzidos cotidianamente por indivíduos que buscam variados objetivos: visibilidade, ego, socialização da cultura urbana, valorização e revitalização do espaço. Conseqüentemente, apropriam-se da cidade como indivíduos integrantes da sociedade, que, cada vez mais, é segregada, excluindo as pessoas dos espaços comuns de convivência urbana e individualizando suas vidas como meros consumidores dos espaços.

O grafismo urbano contribui para o enriquecimento da vida social urbana em que pessoas variadas, de classes diversas e com visões diferentes ocupam o espaço urbano para registrarem suas passagens por aqueles locais. Enfrentam inúmeras situações que só os espaços públicos podem proporcionar. Tatuam a cidade e movimentam-se por ela, buscando expressar cada vez mais suas artes e expressões individuais.

REFERÊNCIAS

ABREU, M.A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

ABREU, M.A. (Org). *Natureza e Sociedade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992. 352 p.

AGUIAR, L.A.F. *Contra a cidade cinza: a pichação, o grafite e as possibilidades de subversão*. 2018. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Centro de Ciências Sociais, Departamento de Geografia e Meio Ambiente, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=35138@1. Acesso em: 30 jan. 2022.

ARAÚJO, A.O; MARTINS FILHO, T.B.; MARINHO, L. Muros que falam: a comunicação na cidade. *Rev. Humanidades*, Fortaleza, v. 30, n. 1, p. 99-114, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.unifor.br/rh/article/view/4751>. Acesso em: 15 out. 2020.

BANKSY. *Stop and search*. 2007. 1 fotografias. Disponível: Stencil: A Origem do Stencil (stencilpg.blogspot.com). Acesso em: 05 mai. 2020.

BARRA, S. *Entre a corte e a cidade: o Rio de Janeiro no tempo do Rei (1808-1821)*. 2006. 156 p. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura), Centro de Ciências Sociais, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BARRETO, R. Centralidades urbanas: tempos e processos no Noroeste de Portugal a área central de Viana do castelo. In: GIL, A.; CACHINHO, H. *O processo de Bolonha e as reformas curriculares da geografia em Portugal*. Coimbra (Portugal): Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.

BASTIANELLO, T. A. B. *Grafismos Urbanos: Mensagens políticas em grafites e pichações na região central de Porto Alegre (2013-2014)*. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo (RS), 2015.

BECKER, H. S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 232p.

BENCHIMOL, J.L. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1992.

BERNARDES, L.; SOARES, M.T.S. *Rio de Janeiro: cidade e região*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987.

BETA. *Mais que um sticker. Uma expressão urbana*. 2017. 1 fotografias. Disponível em: <http://www.betaredacao.com.br/mais-que-um-sticker-uma-expressao-urbana/>. Acesso em: 30 jan. 2022.

BLEK LE RAT. Título desconhecido. 1 fotografias. Disponível em: <https://www.dionisioarte.com.br/2016/09/23/blek-le-rat-conheca-um-dos-maiores-nomes-do-stencil/>. Acesso em 05 mai. 2020.

BETA. *Mais que um sticker. Uma expressão urbana*. 2017. 1 fotografias. Disponível em: <http://www.betaredacao.com.br/mais-que-um-sticker-uma-expressao-urbana/>. Acesso em: 05 mai. 2020.

CANCLINI, N.G. *Consumidores e Cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995. 14-70p.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo: EdUSP, 2003. 283-350p.

CARLOS, A.F.A. O espaço-tempo da práxis urbana na modernidade. *Boletim Paulista de Geografia*, São Paulo, v.100, p. 1-16, 2018.

CARLOS, A.F.A. *Henri Lefebvre: o espaço, a cidade e o “direto à cidade”*. Rio de Janeiro: Revista Direito, 2020.

CANEVACCI, M. *A cidade Polifônica*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CASCO, Ana Carmen A.J. Rio de Janeiro – uma cidade traduzida pelos mapas. *Urbana: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, v. 10, n. 2, p. 371-400, 2018.

CASTRO, A. Espaços públicos, coexistência social e civilidade: contributos para uma reflexão sobre os espaços públicos urbanos. *Cidades: Comunidades e Territórios*, Lisboa (Portugal), n. 5, p. 53-67, dez. 2002. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/cct/article/view/9164>. Acesso em: 31 jan. 2022.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1994.

CICCO, C.B. *Casa-tela: uma narrativa a céu aberto*. 2012. 119 p. Dissertação (Mestrado em Imagem e Cultura) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CHAGAS, J.A. *Imagens e narrativas: a cultura nômade dos pixadores de fortaleza*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) – Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2012.

CORRÊA, M. Perto do leão etíope do Méier. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://ludiumbr.wordpress.com/2014/08/01/1462/>. Acesso em: 11 fev. 2021.

COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R.L.; ROZENDAHL, Z. (Orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

COSTA, V.A. Breve Histórico da produção do espaço intraurbano e da distribuição da população na cidade do Rio de Janeiro. Trabalho apresentado no VII ALAP Congresso de la

Asociación Latinoamericana de Población e XX ABEP Encontro Nacional de Estudos Populacionais realizado em Foz do Iguaçu de 17 a 22 de Outubro de 2016. Disponível em: <http://abep.org.br/xxencontro/files/paper/978-881.pdf>. Acesso em: 25 set. 2020.

DIÓGENES, G.M.S. Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal. *Análise Social*, v. 217, p. 682-707, 2015. Disponível em: http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/AS_217_a01.pdf. Acesso em: 07 set. 2020.

DIÓGENES, G.M.S.; ECKERT, C.; CAMPOS, R. As cidades e as artes de rua: olhares, linhas, texturas, cores e formas (apresentação). *Revista de Ciências Sociais* (UFC), v. 47, p. 11-24, 2016. Disponível em: www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/5675. Acesso: 07 set. 2020.

DISCORDIA. *Tag reto*. 2016. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/discordia015/27987084816/>. Acesso em: 03 mai. 2020.

DOZENA, A.; COSTA, P.R.M. Paredes que falam: Simbolismo e transgressão espacial na cidade de Natal - RN. *Geograficidade*, v. 4, p. 58-74, 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12889>. Acesso em: 15 out. 2020.

FACEBOOK. *Jardim do Méier visto de cima*. 2018. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/jardimdomeier/photos/684316118602068>. Acesso em: 11 fev. 2021.

FERNANDES, N.N. *O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858|1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

FILHO, C.A.P.; SILVA, I.A.S. Representações sociais no centro de goiânia: transformação da poluição visual em arte por meio da pichação e grafite. Trabalho apresentado no II SEAT – Simpósio de Educação Ambiental e Transdisciplinaridade UFG/IESA/NUPEAT, Goiânia, maio 2011. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/52/o/48_Grafite_goiania_Representa____es_.pdf. Acesso em: 18 out. 2020.

FRÚGOLI JÚNIOR, H. *São Paulo: espaços públicos e interação social*. São Paulo: Marco Zero, 1995. 112p.

GOMES, P.C.C. *A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

GOMES, P. C. C. Espaços público: um modo de ser do espaço, um modo de ser no espaço. In: CASTRO, I.E; GOMES, P.C.C.; CORRÊA, R.L. *Olhares Geográficos: Modos de ver e viver o espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

GRAÇA, M.S. Espaços públicos e uso colectivo de espaços privados. v. 20, 2005. Faculdade de Arquitectura e Design da Universidade Independente, Lisboa, Universidade Independente Disponível em: <http://reverbe.net/cidades/wp-content/uploads/2011/08/ESPACOS-PUBLICOS-USO-COLECTIVO-ESPACOS-PRIVADOS.pdf>. Acesso em: 01 set. 2020

GUTIERREZ, J. *Morro do Castelo, em primeiro plano, Santa Teresa e Glória, ao fundo*. 1894. 1 fotografia. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/4678>. Acesso em 25 fev. 2020

GYTAHY, C. *O que é Graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999. 83p.

HAESBAERT, R. *Des-territorialização e identidade: a rede gaúcha no Nordeste*. Niterói (RJ): Eduff, 1997. Disponível em: www.eduff.uff.br/index.php/catalogo/livros/909-des-territorializacao-e-identidade. Acesso em: 15 out. 2019.

HAMANN, C.; PIZZINATO, A.; TEDESCO, P.C. Intervenções visuais urbanas: sensibilidade(S) em arte, grafite e pichação. *Psicol. Soc.* [online]. 2017, vol.29, Epub dez. 2018. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822017000100240&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 25 out. 2020.

HARVEY, D. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

KESSEL, C. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. 140 p. : il. (Memória carioca; v. 2).

MARCELO, J. *Xarpi: Um registro sobre a pichação no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2015.

LEFEBVRE, H. *A revolução urbana*. Tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte (MG): Ed. UFMG, 1999. 178p.

LEFEBVRE, H. *A produção do espaço*. Belo Horizonte (MG): Ed. UFMG, 2006.

LOBO, V. *Intervenção urbana gráfica: um debate sobre arte, arquitetura e conflito no espaço urbano*. 2018. 106 p. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), 2018. Disponível em: <http://eau.uff.br/category/eventos/page/3/>. Acesso em: 25 out. 2020.

LOUZADA, B.E. *Por uma Geografia Feminista: Olhares sobre gênero, paisagem e grafite*. 2016. Monografia (Bacharelado em Geografia) – Curso de Geografia, Universidade Federal de Viçosa, 2016. Disponível em: www.geo.ufv.br/wp-content/uploads/2016/12/Barbara-Eulalio-Louzada.pdf. Acesso: 31 jan. 2022.

MAGNANI, J.G. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002. Disponível em: <http://anpocs.org/index.php/publicacoes-sp-2056165036/rbcs/187-rbcs-49>. Acesso em: 31 jan. 2022.

MALTA, A. *Avenida Central: vista panorâmica durante os trabalhos de pavimentação*. 1905 fotografia. Disponível em:

<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/4990>. Acesso em 30 jan. 2022

MALTA, A. *Demolição do Morro do Castelo*. 1922. 1 fotografia. Disponível em: Demolição do Morro do Castelo (bn.gov.br). Acesso em: 25 fev. 2020.

MATUETÉ. *11 galerias de arte imperdíveis em São Paulo*. 2015. 1 fotografias. Disponível em: 11 Galerias de Arte imperdíveis em São Paulo - Matueté (matuete.com). Acesso em: 30 jan. 2022.

MEDEIROS, Daniel (Org). *Ttsss... a grande arte da pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: Clara, 2018.

MOREAUX, M. P. *Expressões e impressões do corpo no espaço urbano: estudo das práticas de artes de rua como rupturas dos ritmos do cotidiano da cidade*. 2013. 175p. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Departamento de Geografia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2013.

MOREN, Alice Belfort. *A Vida dos Muros Cariocas: o grafite e as apropriações do espaço público de 2007 a 2009*. 2009. 137p. il. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/16/teses/718807.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2019.

OLIVEIRA, M.O.; FERNANDES, N.N.; KAREH-EL, A.C. (Orgs). *150 anos de subúrbio carioca*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2010.

PECHMAN, R.M. *A gênese do mercado urbano de terras, a produção de moradias e a formação dos subúrbios no Rio de Janeiro*. 1985, 169 p. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1985.

PEREIRA, M.C.C.L. *Pixo, logo assusto; ilumino, logo seduzo: a ornamentalidade das letras na contemporaneidade e na Idade Média*. *Arte & Ensaios*, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 32, p. 93-101, 2016.

RAMOS, C.M.A. *Grafite Pichação & Cia*. São Paulo: Annablume, 1994.

RODRIGUES, A.E.M; OAKIM, J. *As reformas urbanas na cidade do Rio de Janeiro: uma história de contrastes*. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 28, p. 19-53, 2015. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/589>. Acesso em: 12 jan. 2020.

ROSA, E.C; STRAUCH, J.C.M; AJARA, C. *Análise espacial das desigualdades sociais: um estudo de caso na Região Administrativa do Méier (RJ) com base nos Censos de 1991, 2000 e 2010*. Anais do II Seminário Nacional sobre População, Espaço e Ambiente: experiências/tendências contemporâneas e perspectivas futuras. São José dos Campos: INPE, 2013. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv94508_cap12.pdf. Acesso em: 15 nov. 2020.

ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R.L. Geografia cultura: apresentando uma antologia. In: CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). *Geografia Cultural: uma antologia*. v. 1. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SANTOS, A.N.G. *Espaço público, imagem da cidade: uma análise geográfica do filme de eric rohmer (“O Signo Do Leão”, França, 1959)*. 2007. 155 p. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.; il. Disponível em:
<https://minerva.ufrj.br/F/P8S6XBPMTX2EK6SK2GHNMFRJ3LKFQAK3YBV85HSN6EK2SUI5S-19701?func=short-rank&action=RANK&W01=Alice&W02=Nataraja&W03=Garcia&W04=Santos>. Acesso em: 31 jan. 2022.

SANTOS, M.F.G. Corporificações urbanas: Grafite e Pichação. *Pracs: revista eletrônica de humanidades do curso de ciências sociais da UNIFAP*, Amapá (PA), nº 2., dez. 2009. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/37>. Acesso em: 15 out. 2020.

SANTOS, N. *As freguesias do Rio antigo*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1965.

SANTOS, N. *Meios de transporte no Rio de Janeiro: história e legislação*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Secretária Municipal de Cultura, 1996.

SCHULTZ, K. Perfeita civilização: a transferência da corte, a escravidão e o desejo de metropolizar uma capital colonial. Rio de Janeiro, 1808-1821. *Tempo*, Niterói (RJ), v. 12, n. 24, p. 5-27, 2008. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1670/167013399002.pdf>. Acesso em: 16 out. 2020.

SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 189p.

SHISHITO, A.A. A Nova Geografia Cultural de Cosgrove e o grafite como proposta de entendimento da paisagem. *Revista Geografia e Pesquisa*, Ourinhos (SP), v. 11, n. 2, p. 16-24, 2017. Disponível em:
<http://vampira.ourinhos.unesp.br/openjournalssystem/index.php/geografiaepesquisa/article/view/290#:~:text=Considerando%20o%20grafite%20como%20potencial,corrente%20da%20Nova%20Geografia%20Cultural>. Acesso em: 15 set. 2020.

SILVA, J.M.R. *Grafite e pichação: do caos visual à estética urbana*. , 42p. 2013. Monografia (Graduação em Arte Visuais) –Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília (DF), 2013.

SOUZA, D.C.A. *Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento*. 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciência Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

TARTAGLIA, L.R.S. A paisagem e o grafite na cidade do Rio de Janeiro. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n. 7, p. 191-202, 2013. Disponível em:
http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/wp-content/uploads/2016/11/e07_a7.pdf. Acesso em: 15 set. 2020.

TONINI, I.M.; GARBIN, E.M. Geografando praticas juvenis que (de)marcam a metrópole: uma questão de currículo escolar? *Geograficidade*, v. 2, p. 8-18, 2012. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12834>. Acesso em: 21 set. 2021.