



Universidade Federal de Juiz de Fora  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

**Nathalia Medina de Azevedo**

**A arte transgressora e a cidade como ateliê prático**

Monografia apresentada à Faculdade de  
Arquitetura e Urbanismo da Universidade  
Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial  
para conclusão da disciplina Trabalho de  
Conclusão de Curso I.  
Orientador: Prof. Antônio Agenor

Juiz de Fora  
Junho/ 2017

Dedico esse trabalho a todos os artistas de rua que mesmo enfrentando a austeridade no mundo, nunca deixaram a essência do movimento Hip-Hop morrer, e as futuras gerações de artistas que ainda vão desbravar as grandes selvas de concreto.



## **Agradecimentos**

Agradeço, sinceramente, a todos aqueles que contribuíram ao longo deste estudo. Foram diversas colaborações, desde materiais para leitura, como imagens, documentos, até mesmo suporte emocional e espiritual. Aqui gostaria de citar meus familiares, que mesmo não concordando com alguns pontos de vista e opiniões presentes nesse estudo, me incentivaram e acreditaram naquilo que me propus a estudar. Aos meus amigos da arquitetura, que sem suas motivações e palavras de incentivo eu não me sentiria segura em dar prosseguimento a uma ideia que surgiu em uma conversa desprezenciosa e que hoje é o tema desse trabalho. Aos amigos da UGC (Under Ground Crew) que foram tão amigáveis e que tive o prazer de acompanhar em alguns eventos de graffiti, com eles aprendi muito sobre a cultura Hip-Hop e tudo o que ela representa. Gostaria também de deixar meu agradecimento a cidade de Juiz de Fora, que me proporcionou um cenário riquíssimo e vivo da cultura de rua. Aqui pude ver o quanto toda essa atmosfera é importante pra manter vivo esse espírito artístico que só cresce. A vontade de quebrar com padrões e ver a cidade evoluir nesse âmbito cultural só existe por causa desses artistas que não...

**TRANSGREDIR**, v. t. Atravessar; violar (a lei);  
desobedecer; infringir; deixar de cumprir.  
*trans.gre.dir*

DICIONÁRIO SILVEIRA BUENO

## **Resumo**

O tema abordado neste trabalho procurar lançar um olhar sobre a cidade a partir da perspectiva da manifestação cultural do Hip Hop, mais especificamente através da produção artística do graffiti e do pixo. Passando pela morfologia da cidade de Juiz de Fora junto ao histórico que narra o surgimento do movimento Hip Hop, faz-se uma estreita conexão de como os espaços subutilizados, nomeado por muitos como “vazios urbanos”, são solo fértil para a consolidação dessa cultura de rua.

## **Palavras-chave**

Hip Hop. Urbanismo. Arte de rua. Pichação. Grafite. Pixo. Transurbância

# Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>01</b>
<b>Objetivo .....</b>	<b>02</b>
<b>Metodologia.....</b>	<b>02</b>
<b>1. Compreender a cidade.....</b>	<b>04</b>
1.1. Morfologia Urbana .....	04
1.1.1. Morfologia de Juiz de Fora.....	05
1.2. Uma análise da paisagem atual.....	16
<b>2. O Movimento .....</b>	<b>18</b>
2.1. O Surgimento: um breve histórico.....	18
2.1. Chegada no Brasil .....	20
<b>3. A Arte transgressora .....</b>	<b>21</b>
3.1. Cronologia.....	25
3.1. O cenário inicial .....	25
3.2. Anos 1980 no Brasil.....	28
3.3. O Píxo.....	31

<b>4. O Caminhar como prática estética.....</b>	<b>36</b>
4.1. Transurbância .....	38
4.2. A Manifestação em Juiz de Fora.....	40
<b>Conclusão.....</b>	<b>44</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>46</b>

## Introdução

O Hip-Hop é uma cultura popular que se iniciou nas ruas dos Estados Unidos, ganhou força e hoje possui adeptos e apreciadores pelo mundo todo. Eu sou uma delas.

Através do rap, do graffiti, inclusive da pixação podemos enxergar a cidade de uma nova perspectiva. A perspectiva dos excluídos, da maioria que recebe rótulo de minoria, para cada vez sentir-se inferior a uma sociedade que não a compreende, e nem faz muita questão do contrário. Sofremos repressão dentro do nosso habitat natural: a cidade.

Caminhamos entre o permitido e o proscrito. Entre o belo e o imundo. Entre o que é digno ou não de receber uma demão de tinta cinza. Afinal, a cidade tem que ser linda pra quem?

Dividimos opiniões, mas não em partes proporcionais. A desigualdade se faz presente até aqui e combatê-la sempre foi a maior incumbência. Tentar entender a cidade através dos olhos, ouvidos e mãos do hip hop, é ter empatia com quem luta todo dia pra ser notado, ouvido. Acima de tudo, compreendido.

Questionar desafiando a ordem “natural” imposta, é o principal combustível.

O movimento que Afrika Bambaataa idealizou, executou, e que recebeu o nome de Hip Hop, hoje me faz perceber e questionar a cidade que eu vivo. Me faz questionar inclusive, qual é o papel da minha futura profissão dentro desse sistema que incansavelmente nos molda todos os dias. Perguntas que me movem e que aguçam minha curiosidade. Perguntas que tentarei sanar não somente através livros, mas pela vivência e análise do cenário atual da cidade de Juiz de Fora.

Ser uma mulher jovem, empoderada e questionadora principalmente, dentro da sociedade que vivemos, faz de mim transgressora e isso é pré-requisito quando se tenta entender o movimento Hip Hop.

## **Objetivo**

Esse estudo tem como objetivo um melhor entendimento da estreita relação entre o movimento Hip Hop e a cidade, já que desde sua essência se mostrou uma cultura de rua. Busco através de históricos e definições, construir uma linha de pensamento e raciocínio sobre o olhar que lanço à paisagem urbana da cidade Juiz de Fora. O maior objetivo, assim como o da arte em questão é transgredir, seja na forma como analisamos o espaço urbano ou como lidamos com o ambiente que é dito de domínio público, entendendo as modificações pelas quais ele passou e ainda passa, e como isso influencia a produção do graffiti e do pixo, dois segmentos da cultura underground apresentada.

## **Metodologia**

A metodologia aplicada nesse trabalho foi traçada a partir da leitura de bibliografias consagradas, além da apresentação de relatos e experiências pessoais, bem como depoimentos de artistas e pessoas envolvidas com a cultura Hip Hop na cidade de Juiz de Fora. O conteúdo foi estruturado em quatro partes, criando um trajeto que parte da compreensão da morfologia e paisagem urbanas, passando por uma apresentação da história do movimento e surgimento das expressões artísticas que o compõe. Concluindo a monografia, faço um recorte sobre as artes ditas transgressoras em uma análise entre a sua manifestação e interação com a cidade.





## 1. Compreendendo a cidade

A cidade é considerada um ser vivo, que se transforma a cada segundo e como tal possui funções variadas, criada por inúmeros indivíduos e com uma velocidade de mutação imperceptível, contudo, podemos entender como essas modificações foram ocorrendo ao longo dos anos. Com o auxílio das análises feitas por outros estudiosos, podemos através de analogias, compreender como esse grande organismo se comportou até os dias atuais.

Os estudiosos dos assuntos que envolvem o urbanismo da atualidade, espectadores das grandes alterações que vêm reconfigurando as cidades contemporâneas, tentam encontrar novas denominações para poderem mais facilmente estabelecerem um significado ao que se confere as cidades atuais. Com isso, os meios urbanos contemporâneos vêm recebendo os mais diversos títulos, sendo chamados às vezes de *métapolis*, *edge city*, *postmetrópolis*, *transurbanism*, *cidade-eventos* e, até mesmo, *paisagem de eventos*, entre outros.

É principalmente através das obras de Francesco Careri, "*Walkscapes: o caminhar como prática estética*" e Jane Jacobs "*Morte e Vida das grandes cidades*" que faço minhas análises sobre a cidade de Juiz de Fora e o utilizo como embasamento para compreensão de como os artistas urbanos, principalmente grafiteiros e pixadores, se comportam em meio ao caos urbano.

### 1.1. Morfologia urbana:

O estudo da morfologia urbana é importante para podermos compreender como as pessoas interagem com a paisagem. e conseqüentemente entender que a cidade é um organismo vivo em constante transformação e que através delas nosso comportamento também passa por contínuas mudanças.

A manipulação do espaço é necessária para que seja habitável e sustentável a permanência do homem, isso inclui desde a construção de sua moradia, até espaços onde possam expressar e socializar. Tais espaços, como partes constituintes de um grande organismo vivo, apresentam funções variadas, mas como a velocidade das transformações é imperceptível, levam-se anos para que sejam evidentes.

Cedric Price, arquiteto britânico ilustra através da analogia do cozimento de um ovo as variações morfológicas no desenvolvimento das cidades. Para ele esse processo seria dividido em três etapas: cozido, frito e mexido. O ovo cozido faz metáfora às cidades

medievais, onde o centro e o campo são bem destintos e com características bem nítidas. O ovo frito representa a cidade após o acontecimento da revolução industrial, época onde as cidades foram se expandindo para além das muralhas, moldadas nos fluxos de circulação, principalmente rotas comerciais. O ovo mexido reflete a tendência à dissolução do centro, onde as cidades deixam de depender de um único espaço central dedicado aos serviços, e partem para a permeabilidade da paisagem, expandindo os limites. Podemos fazer uma segunda analogia, colocando a cidade como um grande arquipélago, com pontuais concentrações, dispersas em um grande vazio urbanizado.

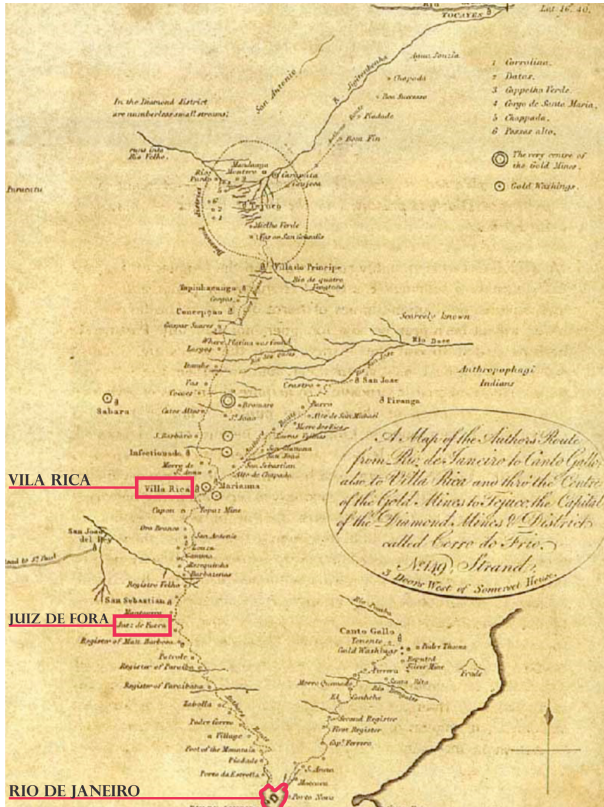
O estudo da morfologia urbana é efetuado a partir da análise histórica e geográfica das paisagens urbanas e como resultado são apresentados os métodos gerais do desenvolvimento da paisagem. É necessário efetuar os três tipos isolados de análise seguindo a composição da paisagem urbana nos termos dos seus elementos sistemáticos complexos, a saber: o plano urbano, o tecido urbano e a análise do uso e ocupação do solo.

### **1.1.1 Morfologia urbana da cidade de Juiz de Fora**

Para melhor compreendermos esta forma de análise, é importante destacar que o propósito da morfologia urbana é estabelecer uma teoria sobre a construção das cidades, através de uma abordagem interdisciplinar, compreendendo conceitos de geografia, história, ciências sociais e arquitetura e urbanismo.

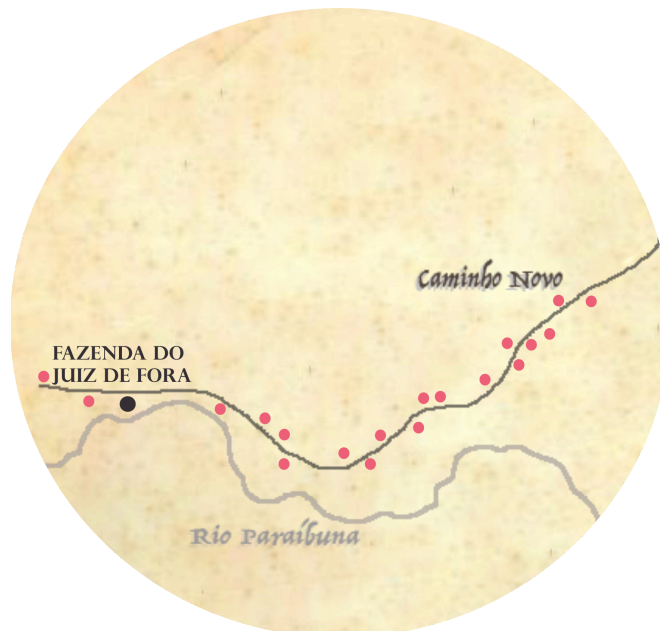
A análise morfológica apresentada nessa seção será exposta de uma maneira mais prática e cronológica apontando a evolução da paisagem urbana do município de Juiz de Fora, para entendermos que desde de sua origem a cidade sempre apresentou centros bem consolidados

A origem da cidade remontam as margens do Caminho Novo, devido a necessidade de controlar o fluxo aurífero e de reduzir a distância entre a capital da província, Vila Rica (atual Ouro Preto) à capital do Império, Rio de Janeiro, Garcia Rodrigues Paes, se dirigiu à Coroa portuguesa com o pedido de abertura de um novo caminho para a região mineradora. Portanto o Caminho Novo representou segundo Jair Lessa em seu livro *“Juiz de Fora e seus Pioneiros: do Caminho Novo à Proclamação”* (1995, p.90):



(...) a primeira vila construída a partir de uma demanda oficialmente colocada pelo governo metropolitano. Se tanto o Caminho Velho (...) nasceu de forma espontânea, a partir da ação conquistadora de bandeirantes, exploradores e colonos, o Caminho Novo, por seu turno, foi uma obra ensejada por uma contratação oficial da Coroa Portuguesa.

Mapa do Caminho Novo, em destaque estão Vila Rica, Juiz de Fora e Rio de Janeiro. Disponível em: [www.asminasgerais.com.br](http://www.asminasgerais.com.br). Acesso em: 14/12/2015.



**LEGENDA:**

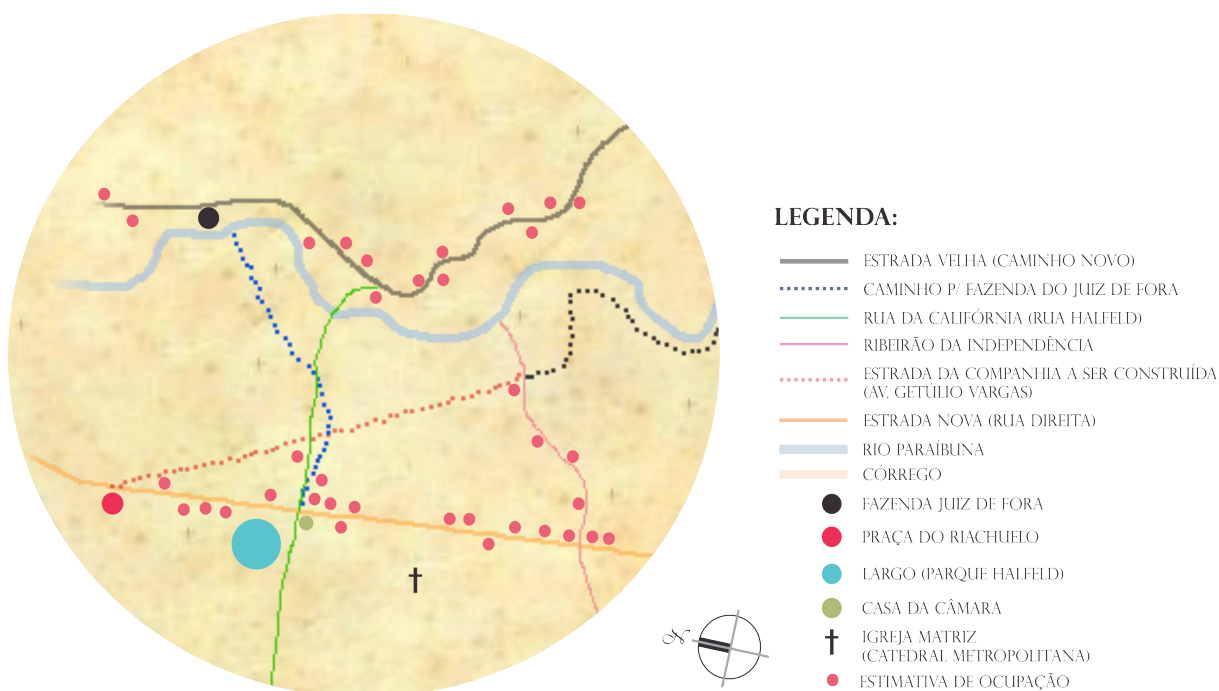
● SUPOSTA OCUPAÇÃO AS MARGENS DO CAMINHO NOVO



A configuração da rede hidrográfica do município contribui para o processo de ocupação urbana “ao longo de seus terraços, se desenvolvem terrenos de declividade menos acidentada, como as únicas áreas favoráveis a ocupação em meio a uma topografia agressiva” (MARTINS, 1996, p. 42). Assim, o rio Paraíba e a topografia bastante acidentada podem ser considerados como elementos naturais responsáveis pela configuração atual da ocupação urbana de Juiz de Fora.

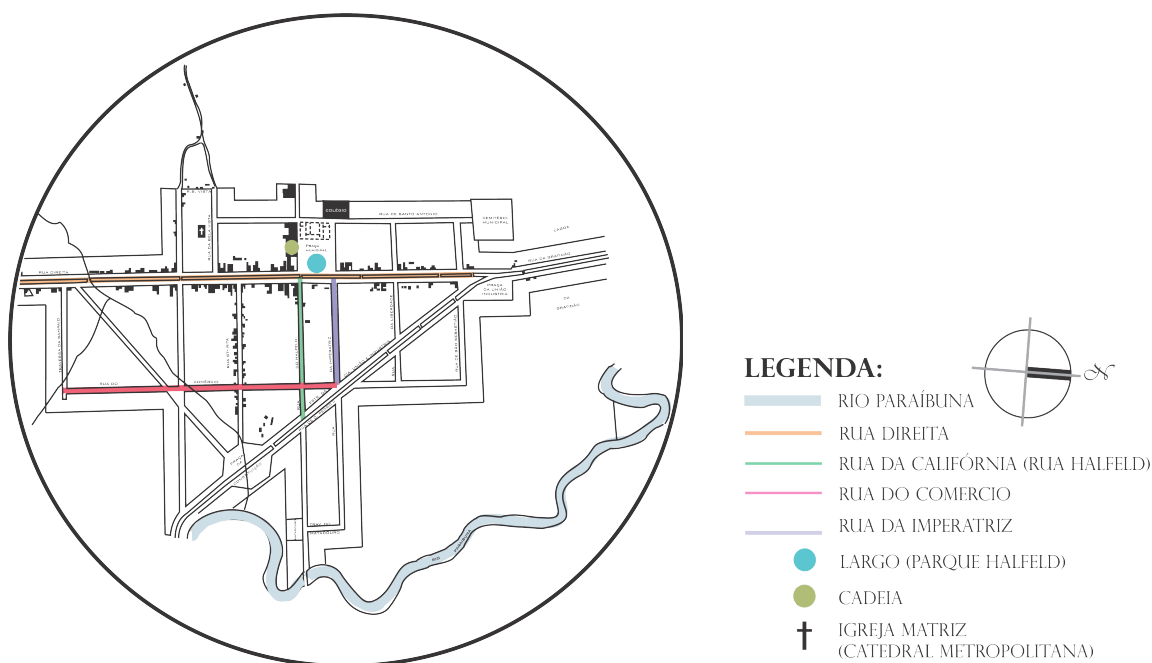
Com o intuito de ocupar a região recém desbravada pelo Caminho Novo, de forma bastante comedida por conta do próprio carregamento de ouro, o Rei de Portugal iniciou uma política de doação de sesmarias, utilizadas com finalidades agrícolas e povoadoras. Muitos foram os contemplados com as extensas áreas de terras, que nem sempre eram totalmente conhecidas pelos seus beneficiários ou sesmeiros. Nelas se instalaram ranchos, hospedarias e fazendas que se dedicavam ao plantio e a criação de gado, não obrigando o proprietário a fixar sua residência no local.

Foram estes ranchos, fazendas e hospedarias e os postos de fiscalização da Coroa que deram origem os primeiros povoados da região como Simão Pereira, Matias Barbosa, Santos Dumont, Barbacena, Juiz de Fora entre outras.



O engenheiro alemão Henrique Guilherme Fernando Halfeld aportou em Minas Gerais encarregado de proporcionar melhorias em um trecho do Caminho Novo. Halfeld iniciou a construção da Estrada do Paraibuna em Juiz de Fora, aproveitando grande parte do traçado do Caminho Novo com correções em toda sua extensão, e mudou para o lado direito do Rio o traçado da nova estrada. A estrada do Paraibuna (Estrada Nova), é considerada por Pires (1993) como o ponto fundamental para a definição do núcleo urbano de Juiz de Fora, pois seu traçado original deu origem à atual Av. Rio Branco, principal avenida estruturadora da cidade.

Com a nova estrada, o desenvolvimento do povoado se transferiu para o lado direito do rio, principalmente na região conhecida como Alto dos Passos.



O vereador Alves Garcia propôs a abertura de cinco novas ruas: Rua do Cano (atual Sampaio), Califórnia (atual Halfeld), Imperial (ou Imperatriz, atual Marechal Deodoro), Santo Antônio e rua Formosa (a rua do Comércio, atual Batista de Oliveira). Estava traçado o centro nervoso da cidade. A preocupação constante com uma urbanização disciplinada permaneceu na década de 1860, quando foi encomendada uma planta da cidade ao engenheiro Gustavo Dodt.

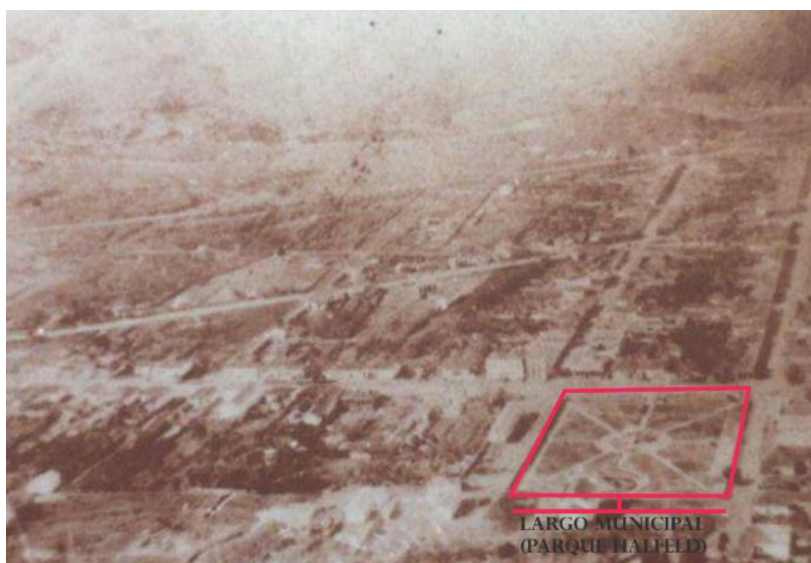
Em termos urbanos, o município se concentrava ao longo dessa estrada. Em suas margens foram construídos os principais centros de poder: a Igreja, as Repartições Públicas e a Praça Central da cidade, além disso, era o local escolhido pelos "bem



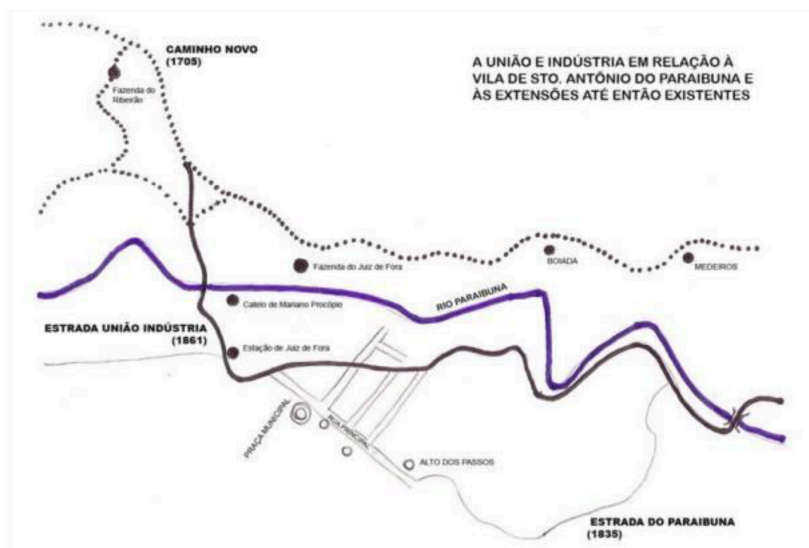
nascidos" para construção de seus belos sobrados. Era, por assim dizer, a alma da cidade. Onde figuras importantes transitavam, o comércio da praça fervilhava e o poder se fazia presente, seja através da política, seja através das construções imponentes que se estendiam por toda a Rua Direita confirmando o poder econômico dos barões do café, tornando-o visível e palpável a todos. Foi logo depois que a vila de Santo Antônio do Paraibuna transformou-se em cidade que o centro do município foi configurado.



Vista da cidade em 1861 tirada na visita de Dom Pedro II, esse mirante foi chamado mais tarde de Mirante do Imperador. Fonte: Acervo da Biblioteca Municipal, Setor de Memória. Acesso em: 14/12/2015.



Logradouros de Juiz de Fora no final do século XIX, em destaque, o antigo largo municipal e atual Parque Halfeld. Fonte: Acervo da Biblioteca Municipal, Setor de Memória. Acesso em: 14/12/2015.



Santo Antônio do Paraibuna torna-se o principal centro produtor e distribuidor da região, permitindo assim o acúmulo de capital, para melhorar a logística desse escoamento do Café até a capital, o Comendador Mariano Procópio Ferreira Lage obtém do império a concessão para a construção da Rodovia União e Indústria que compreende o trecho Juiz de Fora – Petrópolis – Rio de Janeiro.

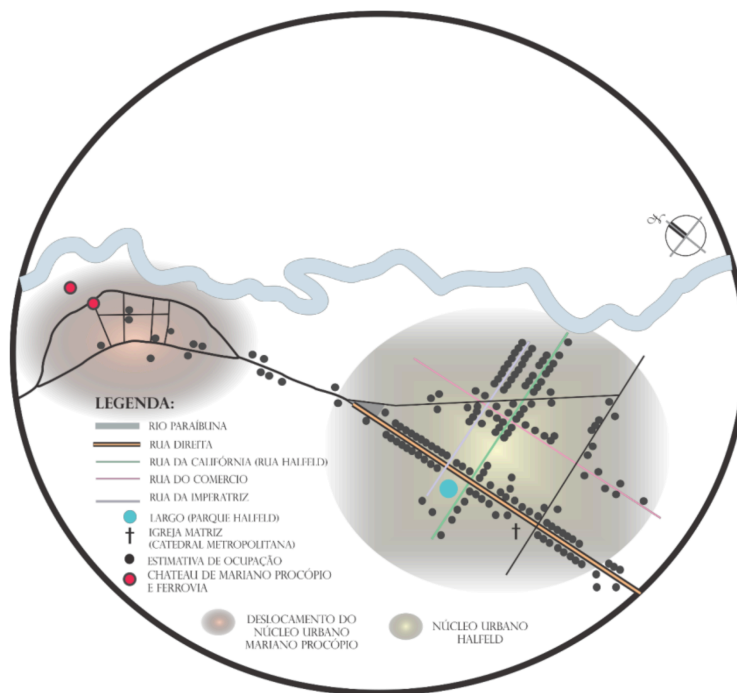
A construção da rodovia União & Indústria, inaugurada em 1861, com a presença marcante do Imperador do Brasil e de sua corte, mexeu nos pilares da organização urbana da cidade, deslocando o traçado da Rodovia para fora do perímetro urbano, cuja concentração já se fazia ao longo da rua Direita. Assim, o comendador deu início à primeira transformação no traçado urbano do município. O deslocamento do centro urbano não foi a única consequência do empreendimento do Comendador Mariano, a Rodovia também gerou um outro pólo de desenvolvimento fora do perímetro urbano da então cidade do Paraibuna, a Câmara reprovou o fasto de incluir tais propriedades dentro dos limites da cidade.

Não houve preocupação em estabelecer uma estação na cidade, obrigando os moradores a se deslocarem até a Estação de Rio Novo, localizada fora do perímetro urbano, distante três quilômetros do núcleo original, instalado ao longo da rua Direita.

A diferença em relação às localidades tornou-se perceptível na própria descrição do Imperador em sua visita para inauguração da rodovia de rodagem.



Estação Rio Novo. Disponível em: Acesso em: 14/12/2015.



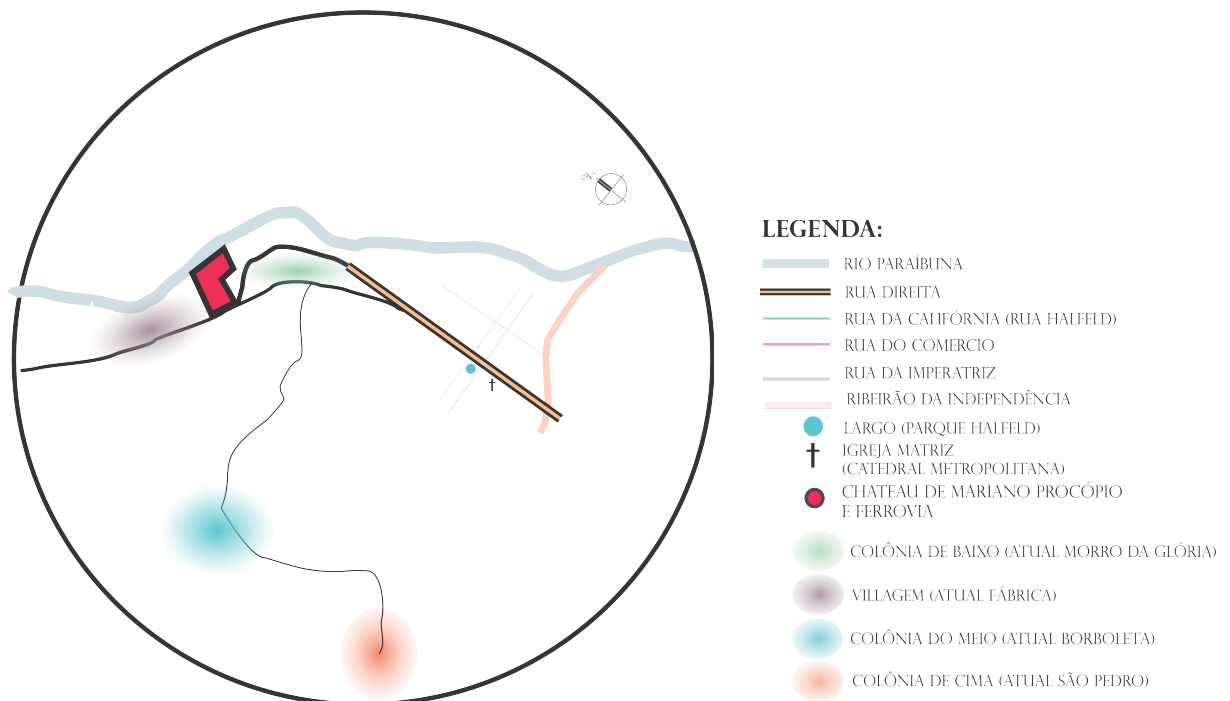
inspirado no mapa de Cavalcanti de 1883

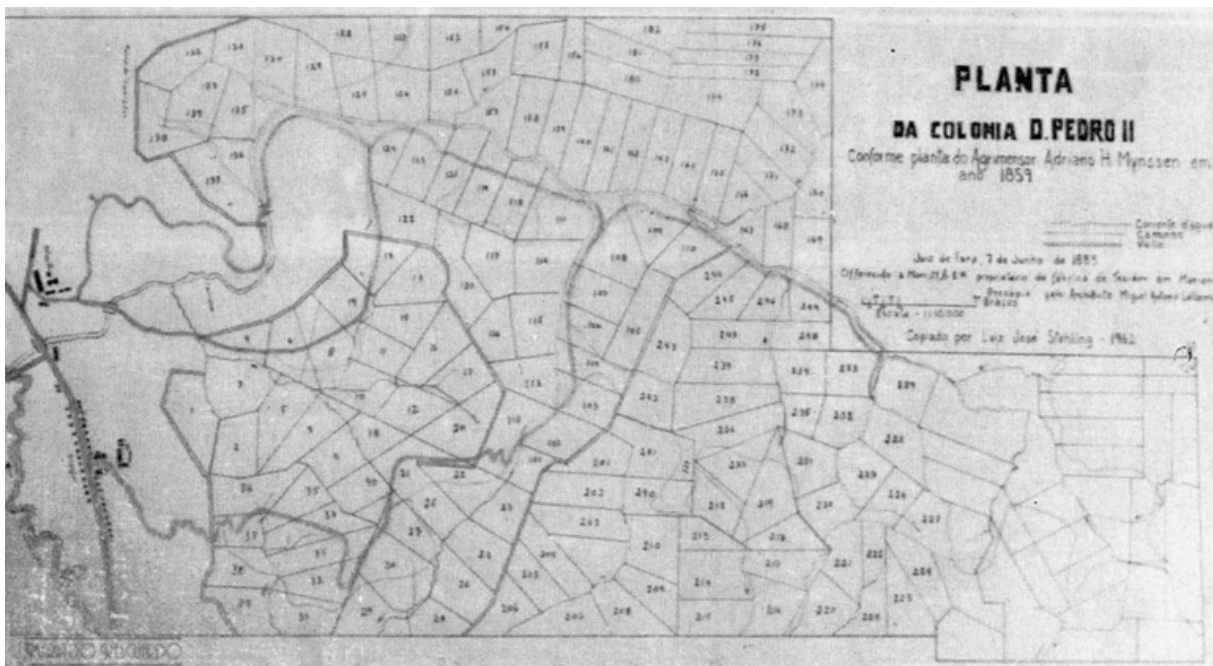
A imigração, principalmente a alemã, foi a mão de obra utilizada para a construção da Rodovia de Rodagem União & Indústria. Chegaram, no início, arquitetos, engenheiros, artífices e, além disso, 1.162 colonos para a constituição da colônia de Dom Pedro II.



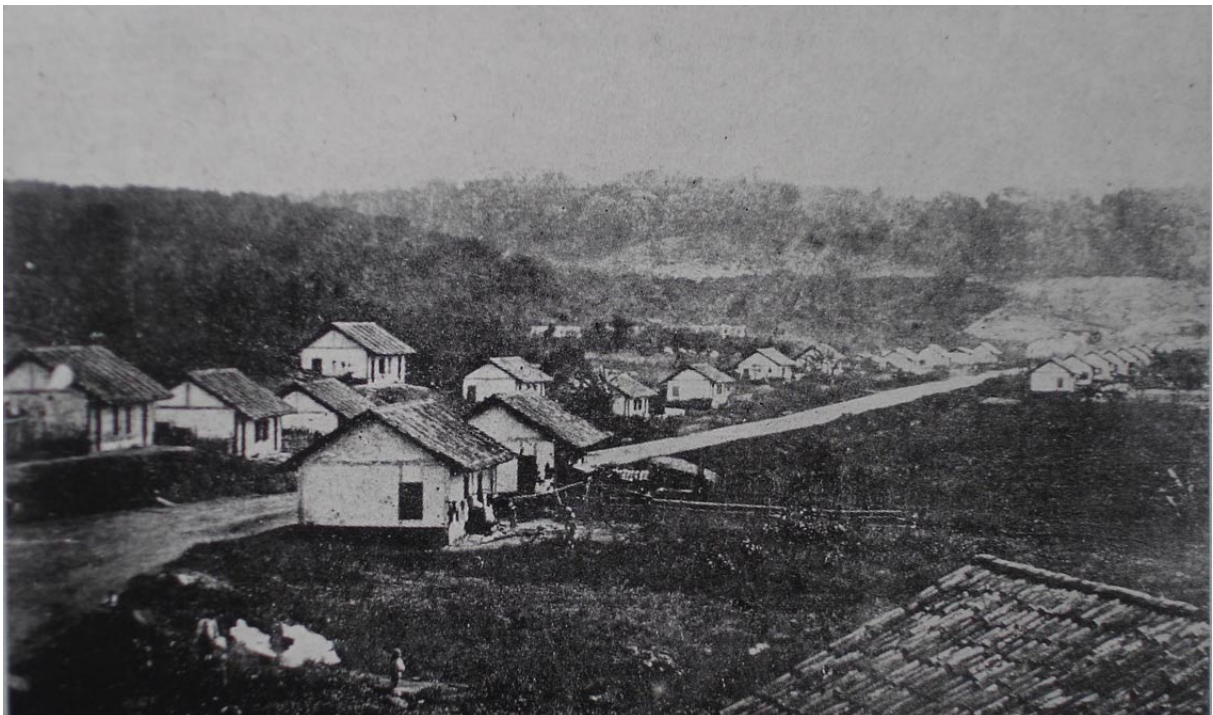
Ainda na segunda metade do século XIX, do outro lado do Morro da Gratidão, Mariano Procópio fomentava, em ritmo acelerado, a constituição da colônia D. Pedro II, dividida em três partes: (...) colônia de cima; colônia do meio; colônia de baixo. Ainda foi criado um bairro mais próximo ao centro, de nome Villagem, onde residiam os trabalhadores braçais e operários ligados à companhia. A Villagem era o ponto de contato dos colonos com os moradores da cidade. A área compreendendo três bairros: Fábrica, São Pedro e Borboleta, foi dividida em 384 prazos ou lotes.

Tal empreendimento deu impulso ao crescimento da cidade uma vez que ocorreu um aumento de quase 30% em sua população. E em 1861, a Colônia contava com 1.144 habitantes





Planta da Colonia Pedro II em 1859. Fonte: Acervo da Bibliote Municipal, Setor de Memória. Acesso em: 14/12/2015.



Colônia Pedro II - Metade do século XIX. Fonte: Acervo da Bibliote Municipal, Setor de Memória. Acesso em: 14/12/2015.

A coexistência de denominações para esta região esteve presente durante algum tempo, entre os anos finais do século XIX e os primeiros anos do século XX.

Com a apropriação e sobreposição de referenciais simbólicos existentes no local como, por exemplo, a Igreja da Glória e o colégio Santa Catarina, houve a delimitação de seus limites e definição de denominações e locais de encontro e sociabilidades.

Em 1950, o Morro da Gratidão já não possuía mais esta designação e passou a compreender três bairros distintos: o bairro Glória ou Morro da Glória; o bairro Santa Catarina; e o bairro Jardim Glória. A rua da Gratidão também teve seu nome alterado, desta vez por conveniências políticas para Avenida dos Andradas.

Depois de 1940, a cidade de Juiz de Fora passou a fazer parte do programa especial de defesa contra enchentes e recuperações de vales, do governo federal. Então resolveram fazer a retificação do rio.

O Departamento Nacional de Obra e Saneamento modificou o curso do rio no perímetro urbano, fazendo:

- Dragagem
- Desmonte de rochas
- Escavações
- Aterros
- Proteção das margens
- Reconstrução
- Alargamento de pontes
- Desvio da rodovia União Indústria
- Desapropriações.

O trabalho visou aumentar a declividade na zona urbana, expandindo sua capacidade de vazão de 120 para 340m<sup>3</sup> por segundo, como se encontra até hoje. Após ultrapassar a área central da cidade, o rio segue seu curso normal.

Em 1960, com a construção da Avenida Brasil, a calha do Rio Paraibuna foi ampliada e suas curvas ganharam um traço mais harmônico.





Data 1977, Avenida Brasil – Drenagem do Rio Paraibuna (foto autoria provável : Roberto Dornellas ou Jorge Couri)

Outros personagens também têm sua importância registrada, como os engenheiros Francisco Saturnino Rodrigues de Britto e Lourenço Baeta Neves, que propuseram em 1915 o Plano de Saneamento de Juiz de Fora; Francisco de Paula Bicalho, responsável por dar prosseguimento ao plano de Gregório Howyan; e Itamar Franco, que promoveu a canalização do córrego central, transformando-o em via: a Avenida Independência, atual Avenida Presidente Itamar Franco.



Esquema do Rio Paraibuna, em laranja seu antigo traçado e em azul sua forma atual

A cidade passava por uma transformação econômica que na segunda metade deste século, é possível perceber através das edificações ecléticas que foram surgindo em meio a construções fabris e vila operarias existentes nas imediações. Não fugindo assim, do padrão arquitetônico do local onde se encontra implantada, tendo em vista que Juiz de Fora não seguia, desde a sua fundação, a cultura barroca mineira.

A maior parte destas edificações ecléticas ainda presentes na região estão construídas em áreas cujas imediações sofreram reestruturação urbana com aterros, seja aquele empreendido por Carlos Barbosa Leite e Bertoldi, sejam as modificações pelas quais as áreas próximas ao rio Paraibuna foram submetidas, para reorientação do seu leito. Os locais das edificações e a arquitetura escolhida conferem com o momento de expansão econômica e corrida imobiliária, abrindo novas frente de construção.

Em 1986 é decretada as Leis 6909/86 ( dispõe sobre as edificações no município de Juiz de Fora) e a 6910/86 ( dispõe sobre o ordenamento do uso e ocupação do solo no município de Juiz de fora) sendo objetivo desta ultima dentre outro, ordenar o crescimento da cidade e evitar adensamento populacional excessivo, desordenado ou superior à capacidade de atendimento dos equipamentos urbanos e comunitários.

## **1.2. Uma análise da paisagem atual**

Apesar dos anos terem passado, e mesmo depois de tantas modificações no traçado da cidade, Juiz de Fora ainda permanece com um centro urbano bem consolidado. A maioria dos serviços administrativos como bancos, escritórios e o próprio comercio, fazem com que diariamente, a maioria da população da cidade necessite ir até a região central para suas atividades cotidianas. A mobilidade também se faz dependente dessa condição; todas as linhas de transporte público tem suas rotas destinadas ao centro, não proporcionando caminhos alternativos entre bairros, por exemplo. Para me locomover de onde moro, Bairro Nossa Senhora de Lourdes localizado na região sudeste de Juiz de Fora, para a Universidade Federal, localizada na zona sul, necessito pegar uma condução até o centro e em seguida um novo transporte para o meu destino. Essa situação acaba prejudicando a exploração da paisagem urbana, submetendo a maioria da população a um percurso já pré definido, tornando a locomoção monótona e conseqüentemente a maneira como enxergamos a cidade.

A ausência de um espaço urbano mais fluido torna Juiz de Fora um grande arquipélago, com um sistema de assentamentos que formam um tecido descontínuo num grande

vazio urbanizado. Isso tem nos feito cada vez mais habitar os espaços privados como nossas casas, o transporte, que passamos a conceber como espaços públicos os shoppings, bares e restaurantes. O centro que de fato é um grande espaço público, se faz ativo somente no horário comercial, tornando-se mais um grande vazio urbano durante a noite, havendo uma carência atividades que promovam uma maior movimentação.

As ruas de um modo geral, tem se tornado cada vez mais vazias, em detrimento da preferência por espaços privados, fazendo o caminho inverso do que aponta Jane Jacobs em “Morte e Vida das grandes cidades”, quando é exposto que os espaços públicos tem necessidade de movimentação para se tornarem espaços de qualidade, e até mesmo mais seguros.

“É uma coisa que todos já sabem: uma rua movimentada consegue garantir segurança; uma rua deserta, não. (...) a calçada deve ter usuários transitando ininterruptamente, tanto para aumentar na rua o número de olhos atentos quanto para induzir um número de pessoas de dentro dos edifícios da rua a observar as calçadas.” (JACOBS, 2011, p. 36)

Ela ainda reitera dizendo que os projetistas e planejadores urbanos, possuem dificuldade em entender isso, projetando cada dia mais espaços de má qualidade, partindo do princípio de que os cidadãos preferem contemplar o vazio, a ordem e o sossego. Esse grande equívoco vem sendo cometido em Juiz de Fora, principalmente com o crescimento imobiliário que vem acontecendo nos últimos anos.

Mas onde exatamente entra o meu estudo sobre o movimento Hip Hop e a cidade, no caso Juiz de Fora, através dessas análises?

A primeira afirmação que faço é que sem a cidade, o movimento não existiria. O Hip Hop é por essência uma arte urbana, que nasceu de um caos, que por sua vez foi um produto das modificações espaciais e comportamentais do homem urbano. Tendo a sensibilidade de perceber como esses artistas se comportam, percebi que existem pessoas que vão contra a lógica atual de utilização do espaço, dando um outro significado as ruas, e se apropriando dos espaços públicos de fato. É uma expressão artística recente, mas que tem um grande poder modificador que associado a um estudo urbano, nos faz enxergar a cidade de uma nova perspectiva.

## **2. O Movimento**

Essa manifestação ganhou seu espaço disseminando arte e valores que até hoje são seguidos por artistas do mundo inteiro. Entender o Hip Hop é também, entender a cidade através da perspectiva dos excluídos. É poder analisar a partir dos vazios e não dos produtos, produzindo questionamentos que colocam em pauta nossas opiniões, com relação ao patrimônio, a propriedade privada, aos espaços públicos, inclusive nosso conceito de belo e o que deve ou não ser considerado arte.

Desde o seu início o movimento se mostra transgressor, não somente por infringir a lei, mas por romper com inúmeras premissas que eram, e ainda são, impostas e levadas como uma ordem natural, imposições culturais que são feitas pelas camadas mais abastadas da sociedade, que se afirmam oprimindo e se apropriando das manifestações de outras esferas através da indústria cultural.

A objeção contra esse sistema é posta a partir do momento em que os manifestantes sentem a necessidade de uma representatividade tangível, o incomodo e a insustentabilidade da realidade vivenciada diariamente, na intenção de conquistar notoriedade na sociedade no esforço por um lugar de igualdade entre todos os cidadãos, através da utilização e modificação da paisagem, explorando o meio urbano a seu favor e utilizando o próprio sistema para obterem êxito.

### **2.1. O Surgimento: breve histórico**

O Hip Hop é uma cultura urbana que nasceu com a incumbência de reivindicar e buscar notoriedade numa sociedade segregacionista e desigual. A cidade de Nova Iorque entre as décadas de 1960 e 1970, é o nosso palco e também berço desse movimento popular, que surgiu no Bronx e ganhou o mundo.

O cenário inicial é uma cidade movimentada, embalada pela era da “Disco Music”, com artistas famosos e grandes atletas adeptos a essa afluência. Nova Iorque era vista como uma cidade espetacular, no entanto o Bronx estava em uma situação dissemelhante e aterradora. Com seus elevados números de incêndios, o distrito era uma grande área de decadência urbana, com desemprego, assassinatos, assaltos, grande repreensão por parte da polícia. Muitas pessoas tinham medo de frequentar essa região pelo grande número de gangues de rua e a violência gerada pela rivalidade existente entre elas. As



morte estavam cada vez mais banais e as brigas mais fúteis ainda. O sentimento crescente de que aquele cenário precisava mudar estava cada vez mais intenso.

As comunidade começaram a se mobilizar e a estruturar encontros com a ajuda de outros movimentos como *Nation of Islam*, *Black Panther Party*, *Young Lords Party*, para que a guerra instaurada nas ruas deixasse de existir, e que a luta passasse a ser pelo bem estar social.

Afrika Bambaataa, conhecido por organizar reuniões nas comunidades e respeitado pelos líderes das organizações de rua, propôs a criação da *Universal Zulu Nation*, que pregava a paz, amor, diversão e o principal; a união como instrumento de combate as adversidades presentes nas ruas. Membros de diferentes gangues aderiram ao movimento e até mesmo pessoas que não eram associadas a nenhum desses grupos, começaram a se identificar com a causa. A música foi uma grande ferramenta para que ocorresse essa união. “As pessoas estavam fazendo *Mc*, sendo Djs, fazendo pichação. Era uma maneira de liberar a pressão” (fala de Grand Wizzard Theodore, retirada do documentário *The Hip-Hop Evolution*).



Afrika Bambaataa

<http://thesource.com/wp-content/uploads/2016/03/c7eeab88178eef0f3e23465961077f9c.jpg>



A *Universal Zulu Nation* se tornou um movimento cultural, foi quando colocaram o rótulo de Hip-Hop. Embora existam algumas traduções dessa expressão, neste caso o vocabulário *hip* em inglês tem a conotação de “o movimento que está na moda, acontecendo nesse momento”, e *hop* seria o movimento de dança oriunda das batidas que engendraram as músicas produzidas pelos Djs.

Essa cultura resgatou para muitos suas raízes africanas e o orgulho de ser negro num país segregacionista, que até hoje perpetua os devaneios de alguns líderes políticos que querem deixar a América branca novamente.

O movimento ganhou seguidores e com isso força. A cada letra de protesto, a cada muro pichado o hip hop foi expandindo suas fronteiras, para além da periferia.

## **2.2. Chegada do movimento no Brasil**

São Paulo, no final da década de 1970, vivia um contexto desfavorável para qualquer manifestação pública. Vivíamos aqui o período da ditadura militar, que censuravam e podavam as intenções e ações de artistas e militantes de causas que eram contrárias a esse governo autoritário. Este dado é importante para entendermos a pouca abrangência da intervenção artística na cidade nessa época, em especial do grafite, que começava então a emergir. No contexto nova-iorquino, os jovens grafiteiros também não eram bem recebidos pela municipalidade, mas não tinham de enfrentar ameaças reais e fantasmas, como os produzidos pela ditadura brasileira, para se manifestarem no espaço público. (FRANCO, 2009, p.32)

O cenário da época, quando se popularizou aqui no Brasil por volta do ano de 1980, era caracterizado pelos numerosos bailes organizados pelas agremiações, popularmente chamados de “Bailes Black” que ao olhar do antropólogo Spency Pimentel, citado no livro *O Movimento Hip Hop no Brasil*, amplia a análise sobre a importância dessas reuniões regadas à música, estendendo o olhar para além de sua história e colaboração para o surgimento do Hip Hop. ‘Acho que o baile black é um belo exemplo de uma resistência - e muito melhor, pois era insuspeito. Era um momento de festa, de uma aparente diversão, mas um espaço de conscientização política.’ analisa Pimentel.

Contudo aos bailes tornavam-se cada vez mais segregacionistas, determinando assim o tipo de público frequentador, tal divisão classista ao promover bailes black para a classe

média negra paulista, fez com que os negros de periferia começassem a organizar seus próprios bailes. Os locais eram os mais improvisados como salas, garagens e quintais. Essas festas começaram a ganhar notoriedade, e se tornaram ponto de encontro da juventude negra e, cada vez mais foram ganhando adeptos, através das músicas de intérpretes e compositores como Jorge Ben, Lady Zu, Gerson King Combo, Martinho da Vila, Wilson Simonal e Tim Maia, que enalteciam a cultura negra.

Através dos cinemas, os brasileiros tiveram acesso a obras como *Beat Street (1984)*, *Breakin' (1984)*, *Style Wars (1982)*, *Krush Groove (1985)*, *Wild Style (1983)*, que foram importantes para que se populariza-se fenômeno do Hip-Hop aqui no Brasil, fenômeno esse que estava ocorrendo nos Estados Unidos a um pouco mais de uma década.

Foi através da dança, mais especificamente os *Bboys*, que os bailes black começaram a presenciar e vivenciar um dos quatro pilares\* do hip hop, o *Breaking*. No entanto não foram bem recebidos; os trajes utilizados por esses dançarinos e a própria dança passaram a intimidar os outros frequentadores dos bailes, mas o que realmente incomodava era o fato de serem de periferia.

A solução foi improvisar e buscar outros locais para que pudessem dançar e reproduzir os movimentos treinados incansavelmente que viam nos filmes. O movimento Hip Hop brasileiro vai para as ruas. Rua Dom José Gaspar com a 24 de Maio, centro de São Paulo, foi um desses locais. Nelson Triunfo foi o dançarino que levou o *soul* e o *breaking* para o asfalto, no entanto o confronto com a polícia e comerciantes foi inevitável, resultando em até prisões, com a alegação de estarem ocupando o espaço público. Mas que outra função teria uma área coletiva a não ser, ser ocupada?

### **3. A arte transgressora**

As intervenções urbanas de qualidade transgressora fazem parte da história da humanidade. Mesmo não conseguindo determinar um momento exato de seu surgimento, o cenário contemporâneo pode ter como marco inicial os anos de 1970. O graffiti era inicialmente transgressor, tanto em Nova Iorque, cidade relevante para o movimento, quanto aqui no Brasil, todavia não existia uma polícia opressora. Com o

crescimento de adesão de vários artistas, já no fim da década a polícia se fazia mais presente e repressora, passando a coibir o graffiti nas ruas.

Aqui, antes de a ligação com a cultura Hip Hop ganhar força, trabalhos já eram elaborados e pintados nos muros da cidade de São Paulo, relacionando-se diretamente com o espaço público. O artista reconhecido nacionalmente por alguma dessas pinturas é Alex Vallauri, pioneiros do graffiti, ganhou espaço reconhecido no meio da arte, foi homenageado na data que marca sua morte 27 de março, o Dia Nacional do Graffiti, .

Posteriormente, na década de 1980 quando o movimento Hip Hop começa a ser importado dos Estados Unidos pelos brasileiros, o graffiti começa a se tornar mais frequente nos encontros, dividido a cena com os rappers, DJs e b.boys. A arte de rua, cada vez mais se consolidava nas cidades, explorando tanto as ruas quanto os muros e paredes cinzas que compõem a nossa paisagem.

“O graffiti traduzia, em imagens, uma nova consciência particular de um período em que a economia e o modelo político do país estigmatizavam e abandonavam a classe trabalhadora mais pobre. Segundo a definição dos professores espanhóis, Francisco Reyes Sánchez e Ana María Vigara Tauste, especialistas em cultura Hip Hop e semiótica, o graffiti é ‘uma forma de expressão icônico-pictórica que se inscreve nos espaços públicos urbanos’. Seria, então, um grito e, quem sabe, uma necessidade de marcar a presença de um movimento no mundo. Em suma, pura arte e puro Hip Hop.” (TEIXEIRA, 2014, p.77)

Nessa seção do estudo minha atenção se volta para o graffiti e o pixo, principalmente pelo julgamento estético que essas duas expressões artísticas sofreram ao longo da história e ainda sofrem. Um confronto entre duas formas de produção e apreciação.

Muitos de seus praticantes são apreciadores dos dois estilos artísticos acabam transitando entre eles para poderem se expressar, praticando-as concomitantemente, ou não, mas experiências dentro do meio urbano é determinada, principalmente pelo primeiro contato com o pixo. A adrenalina, “radicalidade” são motivadores para essa prática, transformando num elemento transgressivo positivado, como narra Franco.



**Stayhigh 149.** Imagem do artista Stayhigh 149 e suas tags. E ainda a inscrição da data do início de suas atividades relacionadas à prática (“started 1969”). Fonte: GANZ e MANCO, 2004, p. 34.



Moinho Santo Antonio com silo pixado pelos grupos da grife RGS. Foto de Gal Oppido. Fonte: OPPIDO, 1999, p. 213



Pixadores descendo pela empena cega de um edifício com equipamento precário.

Por esta imagem podemos observar os procedimentos que utilizam para pixarem em lugares arriscados. Tal mecanismo foi empregado para acessarem os silos dos Moinhos Matarazzo na Barra Fundo. Foto de Choque Fotos, 17 fev 2007

O perfil de seus adeptos é bem diversificada, levando em consideração as duas expressões artísticas como parte de um único grupo; o da arte de rua. Mas quando observamos os dois de maneira isolada e distinta, a formação social dos pixadores é majoritariamente periférica, de bairros pobres da Região Metropolitana de São Paulo, como cita Franco (2009), e é como observo aqui em Juiz de Fora, no graffiti entretanto, a diversidade é maior, havendo uma maior participação de artistas de classe média. Esses dados eu pude confirmar através de observação e contato com alguns grafiteiros e pixadores ao longo de minha pesquisa para produção deste trabalho.

Quanto ao investimento, através dele conseguimos entender porque a prática do graffiti é mais frequente entre a classe média, pois a prática requer um maior investimento financeiro, uma vez que as latas de spray são caras, latas da marca 'Colorgin' estão sendo vendidas por 16,99 reais<sup>1</sup>, e são consideradas as mais acessíveis. Marcas como Montana 94 são encontradas por 33,90 reais<sup>1</sup>.

No que tange as questões de gênero, a maioria esmagadora é composta por jovens do sexo masculino. Há a presença de mulheres nos dois movimentos, mesmo que representadas em baixo números, e isso é uma realidade nacional.

### **3.1. Cronologia**

Em sua pesquisa com grafiteiros e pixadores, Sérgio Miguel Franco divide seus capítulos a partir narrativa dos praticantes, onde uma sequência cronológica é apontada respeitando a ordem em que os próprios eventos foram se sucedendo. A importância dessa divisão é consumada quando se leva em consideração a visão dos próprios artistas a partir do que eles vivenciaram desde os primeiros traços até o que presenciaram nas ruas atualmente.

Ressalto também a importância dessa tese na minha busca por informações sobre o movimento. Se tratando de um evento historicamente recente, há uma escassez de pesquisas acadêmicas sobre o graffiti e a pixação.

Como foi exposto no histórico a respeito do Hip Hop, já é de conhecimento que a cidade de Nova Iorque foi importantíssima no surgimento desse movimento, dessa maneira, surgem os questionamentos de como havia surgido na metrópole norte-americana o que hoje intitulamos grafite? Quais eram suas contingências e contextos que contribuíram para que emergisse de forma tão incisiva na paisagem urbana? Para tentar sanar essas indagações é necessário compreender a cronologia de eventos que se sucederam até os dias atuais

#### **3.1.2. O cenário inicial**

Nova Iorque década de 1970 é marcada pela expansão da sua paisagem urbana, tanto horizontal quanto verticalmente, a segregação se mostrava cada vez mais evidente, não somente no espaço, mas também nas camadas da sociais. Uma cidade que insula e cria os guetos, concentrando e configurando essas áreas por raças e classes homogêneas, como consequência as classes sociais mais baixas estão apartadas do acesso aos meios que contribuem e dignificam o desenvolvimento humano.

“Esta cidade obteve a fragmentação necessária para abolir as formas do passado, a tal ponto que a indústria, local da produção das mercadorias, a comunidade, local do convívio cotidiano e da dependência recíproca, e as associações operárias, locais da percepção da força coletiva, já não favoreciam uma identificação massiva e uma coesão social que outrora permitiram as lutas e as revoluções.” (FRANCO, 2009, p.28)



Esta descrição auxilia para a contextualização do surgimento do graffiti outras formas de sociabilidade e solidariedade foram se estabelecendo. Essa manifestação era feita por jovens, gangues, turmas, membros da mesma faixa etária ou etnia, era uma nova maneira de pertencer ao coletivo na metrópole de então. Franco (2009) narra que a fidelidade já não se dá em relação a uma proposição política ou ideológica, mas à exclusividade radical do clã. Desta maneira, não existe mais a busca por notoriedade individual ou liberdade pessoal, pois o que se escreve nos graffiti são os nomes dos grupos, que muitas vezes eram retirados de personagens dos quadrinhos e da cultura pop. A defesa então, era pela identidade coletiva.

“Segundo Baudrillard (1979), esses grafites iniciaram a ocupação da paisagem urbana numa data precisa: a primavera de 1972, começando pelas paredes, muros e cercas dos guetos e terminando por apoderar-se do metrô, dos ônibus, dos trens, e mesmo dos monumentos. Para Sennett (1990), a data do surgimento é anterior, porém mais imprecisa, por volta de 1970, mas, do mesmo modo que Baudrillard (1979), identifica seus autores entre os jovens negros e porto-riquenos dos guetos nova-iorquinos. Mas as semelhanças de suas interpretações encerram-se nesses termos, a começar pelo fato de que Sennett (1990), um americano, identifica como grafite os *stencils* da década de 1960 em Paris. Enquanto, para Baudrillard (1979), um francês, esses são fenômenos inteiramente distintos. Neste sentido, Baudrillard (1979) tem toda a razão: formalmente eles são muito diferentes. A começar pela figuratividade presente nos *stencils* de Paris (Imagem 8, nesta página) e ausente nos primeiros grafites nova-iorquinos (Imagem 5, p. 19). Depois, pela técnica, são instrumentos e procedimentos que não coincidem: se no *stencil* é necessária a construção prévia de uma máscara sobre a qual se lançará o jato de tinta, no grafite nova-iorquino a pintura não utiliza outros materiais além da tinta *spray* e das canetas de feltro com 2 polegadas.” (FRANCO, 2009, p.29)



Ernest Pignon-Ernest, 1978.  
Rimbaud dans Paris

A Nova Iorque da década de 1970 não estimulava o homem a se movimentar despreocupadamente em meio à diversidade, não o deixava a vontade no espaço urbano, privando-se cada vez mais da vida pública, a não ser que estivesse em áreas que lhe fossem familiares. Os guetos tinham sua importância e para muitos que ali moravam, um local moralmente sagrado. Para tal projeto, planejadores urbanos, inspirados no trabalho de Camillo Sitte na Viena de fins do século XIX, “comprometeram-se a construir e preservar o território da comunidade na cidade como um objetivo social” (FRANCO apud SENNETT, 1998, p 358). “Esta disposição de encerrar-se, porém, na comunidade, especialmente nos condomínios de classe média, tira da pessoa a chance de enriquecer suas percepções com a diversidade.” (FRANCO, 2009, p. 30). Essa condição retirava dos homens a oportunidade de aprender com a diversidade e conseqüentemente a capacidade de questionar as condições e regras gerais imposta e pré estabelecidas na sociedade. Os grafittis, em meio a essa realidade, foram a forma dos jovens se posicionarem na cidade sem se subordinarem a essas “verdades”.

Em sua tese Franco (2009) expõe argumentações que buscam entender e esclarecer qual os reais motivos da aparição dos grafittis na metrópole estadunidense. Discute-se se haviam realmente um posicionamento político e social com a prática. Para os grafiteiros nova-iorquinos, essa não era uma problemática que os mobilizavam, mas que de qualquer forma, apresentavam uma posição agressiva na paisagem urbana, numa cidade construída em função do capital. Questões públicas não eram suas grandes motivações, mas no entanto, não estavam ali, como diz Franco (2009), levando cartas de amor ou questões estritamente pessoais.

O graffiti é uma manifestação de artistas jovens latinos e afro-americanos, oriundos de bairros degradados, que começaram a pintar as paredes e estações de metrô, por volta da década de 1970. O contexto da cidade foi um território muito fértil para que acontecessem as intervenções. As disparidades entre os bairros onde moravam e as regiões glamurosas da metrópole, foram servindo de bagagem. Em pouco tempo a cidade, principalmente os trens, o meio de transporte mais utilizado pela população pobre, foi tomada por um bombardeio de jatos de *spray*. Diariamente milhares de pessoas viam as obras, afirmava-se que na cidade de Nova York, em 1980 não havia um só trem que não tivesse sido pintado ao menos uma vez (FRANCO apud GANZ e MANCO, 2004, p. 9). Foi neste período, que junto ao movimento Hip Hop, que a arte se consolidou e foi difundida no resto do mundo.



### 3.3. Anos 1980 no Brasil

As primeiras manifestações do grafite no Brasil aconteceu inicial e principalmente na capital São Paulo, como foi apontado no histórico do movimento Hip Hop. Com o cenário político da época, a arte não assumiu um posicionamento audacioso em detrimento das ameaças presentes dos militares.

A introdução do graffiti na cidade de São Paulo deu-se por artistas como Gêmeos, Binho, Alex Hornest e Speto, membros de uma geração chamada “Old School”, que começou a pintar suas letras grandes, ou *throw ups*, na linguagem do *hip hop*, somente a partir de 1987.

O movimento Hip Hop teve grande participação nessa disseminação da arte, pois favoreciam a participação dos grafiteiros na cena cultural da cidade, onde jovens da periferia se reuniam no Largo de São Bento no início da década de 1980. Esses encontros estreitavam relações com adeptos do movimento, como um todo, de vários bairros de periferia, e isso acarretava numa maior circulação em regiões da cidade.

O cenário brasileiro na década de 1980 ainda não possuía influencia mundial, vivendo assim a margem da cena internacional. Não havia uma bagagem de referências para serem seguidas, aqueles que tinham acesso a livros e revistas e juntamente se mostrava presentes no movimento Hip Hop, foram os que mais conseguiram incorporar a praticado graffiti. Posteriormente esses artistas romperam com as influências vindas de Nova Iorque, e começaram a produzir suas obras incorporando elementos da cultura popular brasileira.

“(...)esse grupo de grafiteiros da Old School passou por uma ruptura com o grafite nova-iorquino, ao absorverem a cultura popular brasileira na fatura da obra, distinguindo-se A Old School, por trabalhar melhor o suporte formal inicial relacionado ao universo do *hip hop*, por possuir maior presença na paisagem urbana, e dado um contexto mais favorável para se expressar (fora do período da ditadura militar) e ainda incorporar os ícones da cultura popular, seja a brasileira, seja a americana vinculada aos quadrinhos e *cartoons*, hoje é tida como a mais influente, estabelecendo os fundamentos de certa contemporaneidade paulistana.” (FRANCO, 2009, p. 49)

Na década de 1980, com os encontros de Hip Hop no Largo de São Bento e no Pentágono da Praça, fez com que essa cultura se afirmasse com grande força, através do *break*, do graffiti, do rap dos MCs e DJs. Esses espaços públicos foram importantes para que os praticantes pudessem reconhecer que não estavam sozinhos, e como consequência foram construídas uma rede de sociabilidade entre esses jovens.

Como ocorre dentro de qualquer geração, contudo, não foram todos que se projetaram, e, mesmo entre aqueles que obtiveram um espaço no campo, alguns preservaram e mantiveram a mesma estética presente no *hip hop*, enquanto outros romperam com ela.



Os Gêmeos, 2009. Exposição “*Street Art*”, Tate Modern, Londres, 2008. Fonte: Museu Oscar Niemeyer, 2009.



Tinho, 2008. Exposição *Brazilian Street Art*. Comemoração dos 180 anos das relações comerciais entre o Brasil e a Rússia. Moscou, Rússia.



**Onesto, 2007.** Dormentes. "Tercer Asalto". Grafite. Bogotá, Colômbia. Foto do artista. Fonte: <http://www.alexhonest.com>. Acessado em 05 de junho de 2009.



Speto, s/d. Grafite.

Fonte: <http://www.speto.com.br/swfs/home.swf>. Acessado em fevereiro de 2004.

### 3.4. O Pixo

Foi no anos finais da década de 1990 que a pixação se consolidou na metrópole, aumentando significativamente o número de praticantes e constituindo um grupo bem definido.

Durante esta fase de solidificação da expressão, não existia uma instituição que definia os critérios destinados à crença dos artistas. Ocorria, simplesmente, uma reunião com regularidade semanal dos grupos juvenis que buscavam trocar suas experiências e façanhas e que, neste processo, foram reconhecendo os elementos de que partilhavam, apesar de suas distintas localizações na cidade.

Diante de seu poder de atração e da crença na sua pertinência para os jovens da metrópole, ela tornou-se referência inescapável para qualquer sujeito que desejava adentrar no universo das intervenções urbanas.

Entretanto, em alguns destes pixadores existe uma dimensão do protesto muito mais efetiva do que no grafite. Franco (2009) narra uma ocasião onde o pixo foi utilizado como protesto:

“Na ocasião do assassinato do coronel da Polícia Militar Ubiratan Guimarães (10 de setembro de 2006) os grupos “Túmulos” e “Os Bixo Vivo” (sic) lançaram, na parede em frente ao edifício onde habitava e em que foi morto, a seguinte frase: “Aqui se faz, aqui se paga”. Imediatamente, a mídia que fez a cobertura do evento divulgou a imagem da pixação e promoveu, ainda que a contragosto, a consagração do grupo no meio da manifestação. O coronel era visto, majoritariamente, como “*persona non grata*” pelos jovens da periferia. E o assunto não se encerrava com a crueldade de sua ação, ainda fôra eleito deputado estadual com o número 111 90, em referência ao assassinato em massa, que comandara, dos 111 detentos no presídio do Carandiru, no curso de uma rebelião em 1992. (FRANCO, 2009, P. 80)”





Pixo dos grupos "Túmulos" e "Os Bixo Vivo".

Fonte: Folha Imagem. [www1.folha.uol.com.br/cotidiano](http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano), 11 set 2006.

Diante do resultado produtivo deste tipo de pixação, e da repercussão interna do feito, que trouxe grande "ibope" na terminologia da manifestação, estes grupos ficaram atentos a novos escândalos para lançarem novas frases de efeito, comenta Franco (2009). Além disso participaram de outros protestos referentes aos casos dos Nardoni e no caso de Suzane Von Richthofen.

Com um vasto mapeamento e entendimento do espaço urbano, estas manifestações acabaram sendo facilitadas, porque além de conhecerem a cidade eles puderam acionar quem possuía os endereços dos famosos. Como determinados segmentos da sociedade necessitam dos serviços de *motoboy*, esses mesmos profissionais fazem um mapeamento de todos esses endereços no momento em que vão prestar o serviço. Por sua vez, os pixadores também estão conectados com a rede dos *motoboys*, porque muitas vezes os mesmo exercem essa profissão, assim facilitando a chegada nesses locais, ou em qualquer endereço dentro da cidade. Outras estratégias também são utilizadas para que se obtenha êxito na intervenção, como o uso ternos e trajes a caráter para entrada em edifícios.

A pixação sempre sofreu, e ainda sofre preconceito pela maioria da população. Desde a sua ascensão e conquista da paisagem, o movimento atraiu atitudes repressivas do poder público, da polícia que age de acordo com as ordens do governo, de cidadãos de todas as esferas da sociedade e principalmente dos meios de comunicação sempre se referindo aos artistas como vândalos.

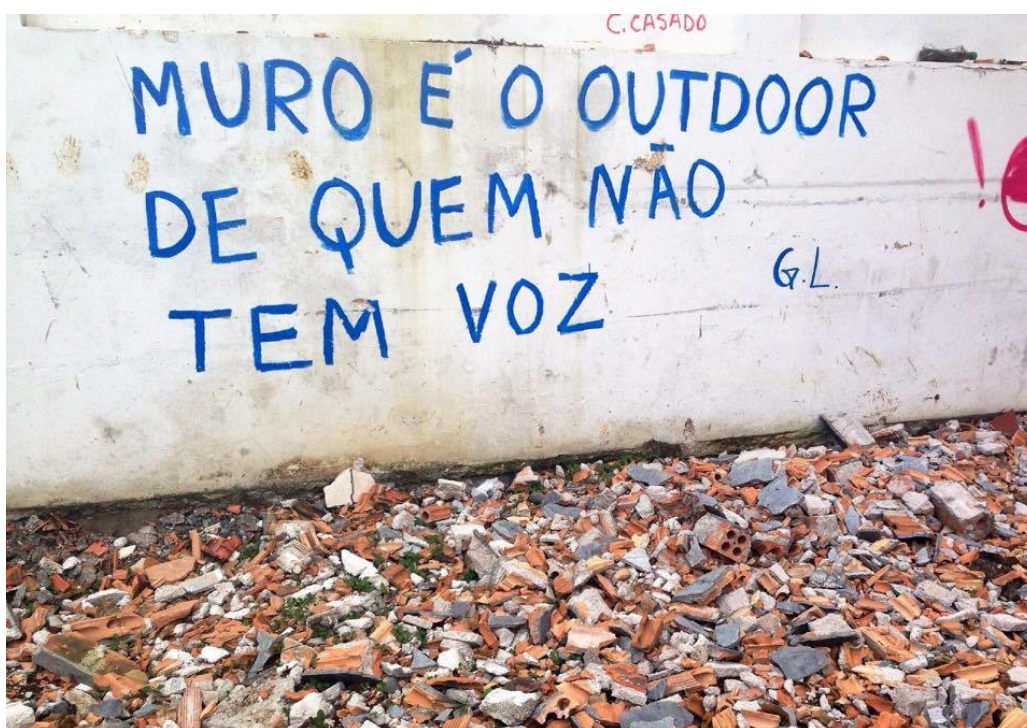


Imagem retirada do Instagram

Apesar da pixação e o grafite terem a mesma ação, utilizar a cidade como um grande ateliê para prática da arte, no caso dos pixadores elas ocorrem dentro de um grupo, e para começarem precisam previamente serem aceitos pelo líder. O grupo possui uma tipografia predeterminada, para que além do nome, tenham uma identidade, facilitando a identificação dentro da cidade. Há um investimento plástico na produção da grafia, tornando-a acessível apenas para aqueles que fazem parte da cena, isso justifica muito as opiniões negativas a respeito do pixo. Tudo aquilo que não conseguimos entender no primeiro contato nos gera estranheza e conseqüentemente um posicionamento desfavorável. Lembro que para ilustrar e exemplificar essa afirmação, um professor de iluminação que tive em uma experiência em Paris, Dominique Doulin, nos contou que uma das técnicas utilizadas em encenações que querem despertar o medo e provocar susto, é aplicada através de uma iluminação posicionada de baixo para cima com foco no rosto. Como estamos sempre acostumados com a luz vinda de cima, tanto a natural

vinda do sol, quanto as artificiais que ficam posicionadas no teto, não estamos acostumados a com a imagem do rosto humano iluminado inversamente. Com o novo posicionamento as sombras passam a ser projetadas para cima, criando um “novo rosto”.

Embora a arte pareça indecifrável para a maioria da população, qualquer pessoa passe a frequentar o cenário da pixação passa a dominar sua leitura rapidamente, digo isso como experiência própria, pois se trata do mesmo idioma, o português, a sua diferença é na estilização e grafia das palavras e *tags*.

“Na sua composição, a pixação desdobra-se em três elementos: a “tag”, representada, geralmente, por um emblema que identifica uma associação de grupos; o “pixo”, nome dado ao grupo de pixadores; e, de forma abreviada, o nome, ou o apelido, dos indivíduos que integram aquele grupo e que estavam presentes no momento da ação. Além desta composição também podem aparecer no conjunto da inscrição o ano da pixação, e os adjetivos: “em paz”, caso o nome se refira a alguém falecido, e um número referente a um artigo do código penal caso o pixador esteja preso: “157” (assalto à mão armada). Estes adendos dão perenidade à presença do sujeito na cidade mesmo com sua ausência da rua, marcam o tempo e a longevidade de suas trajetórias no contexto urbano e conferem status aos seus praticantes.”

(FRANCO, 2009, p.80)



Imagem retirada do Instagram



Os grupos presentes há mais tempo utilizam dessas características para se consolidarem na cidade e na constante busca por espaços mais difíceis são consagrados pelos seus pares, e ainda mais exigentes para acolherem novos membros. Além disso, o conjunto das *tags* qualifica uma ação coletiva, suas associações e a abrangência da influência do grupo ao longo do tempo e do espaço. Pela própria composição, percebe-se que o ícone relativo ao nome do sujeito, ao individual, é o elemento menor na composição.



Imagem retirada do Instagram



Imagem retirada do Instagram





Imagens retiradas do Instagram

#### **4. O caminhar como prática estética e analítica**

Tendo o conhecimento de como se deu a construção da paisagem urbana da cidade de Juiz de Fora, podemos compreender como a sucessão de acontecimentos e modificações se refletem no comportamento e atitudes dos cidadãos nos dias atuais. O crescente mercado imobiliário, a busca incessante por lucro, o esvaziamento das ruas e espaços públicos, a falta de uma planejamento voltado para as pessoas, faz com que gradualmente, os espaços residuais venham se tornando mais presentes no caminhar pela cidade.

O caminhar pela paisagem urbana passa a ser a principal ferramenta de análise nessa seção, por que foi através da prática do caminhar que o homem ao longo da história, começou a modificar a paisagem natural que o cercava. Andar transformou-se num ato simbólico e tem permitido que o próprio homem habite o mundo, assim com a sua jornada diferentes significados passaram a ser atribuídos ao percurso atravessado. Foi a primeira ação estética que penetrou os territórios do que antes era o caos. Uma nova ordem sobre a qual se tem desenvolvido a arquitetura e o espaço.

“A errância primitiva continuou a viver na religião(o percurso como narração), transformou-se em percurso sagrado, dança, peregrinação, procissão. Foi só no último século que o percurso, ao se desvincular da religião e da literatura,

assumiu o estatuto de puro ato estético. Hoje se pode construir uma história do caminhar como forma de intervenção urbana que traz consigo os significados simbólicos do ato criativo primário: a errância como arquitetura da paisagem, entende-se o termo paisagem a ação de transformação simbólica, para além de física, espaço antrópico.” (CARERI, 2013, p. 28)

A prática da errância pode ser observada em todas as paisagens (tomando como referência o significado atribuído por Francesco Careri no livro *Walkscapes: O caminhar como prática estética*), mas para exemplificar melhor e trazer o estudo para uma atmosfera mais pessoal, vou utilizar do cenário urbano de Juiz de Fora. Toda a pesquisa exposta até agora nesse trabalho me auxiliaram na construção do meu pensamento e moldaram meu olhar para as análises que serão feitas.

Cresci observando as ruas e muros perto do Colégio dos Santos Anjos, próximo a Avenida Brasil, local da grande feira de domingo, evento tradicional da cidade, e a linha férrea, colégio esse que frequentei dos sete aos dezoito anos de idade. Essa região possui grandes críticas negativas pelo abandono e presença de numerosos moradores de rua. Contudo os grafiteiros e pixadores, através de sua não convencional percepção do espaço, conseguiu encontrar uma possibilidade para os muros daquela região.

Fazendo parte movimento e tendo contato direto com artistas de rua, percebo que os caos urbano é um grande espaço que desde sempre veio sendo explorado por aqueles que sentem a necessidade de atribuir significado a sua existência e principalmente ao seu caminhar. O olhar sob cidade é feito de uma maneira não habitual, onde se observam locais com potencialidades para expressão artística, e isso varia entre elementos como muros, fachadas cegas de edificações, espaços públicos subutilizados, locais de passagem onde o transeunte não percebe o que lhe cerca

A análise da cidade a partir dos espaços residuais, dito vazios é uma das formas expostas no livro de *Walkscapes*, livro esse que me auxiliou e embasou toda a construção desse trabalho. O olhar para algo que muitos projetistas e até mesmo cidadãos comuns, se recusam a perceber é tratado e elucidado por Careri (2013) como Transurbância.



Beco do Batman  
Imagem retirada do Instagram

#### 4.1. A Transurbância

“Deixadas de lado as análises sobre os centros históricos, sobre as relações tipomorfológicas e sobre os traçados urbanos, os arquitetos perceberam que, ao seu redor, estava acontecendo algo a que se tinham recusado olhar e que não se encaixava nas suas categorias interpretativas. (...) Ao redor da cidade nascera uma coisa que não era cidade, e que não hesitavam definir como ‘não cidade’ ou ‘caos urbano’, uma desordem geral dentro da qual só era possível compreender fragmentos de ordem justapostos casualmente sobre o território. Alguns fragmentos foram construídos pelos arquitetos, outros eram obra dos especuladores (...)” (CARERI, 2013, p. 155)

Por mais que essa citação seja extraída de um capítulo do livro, onde o autor comenta sobre as experiências de arquitetos em periferias estadunidenses, conseguimos perceber uma grande semelhança com a situação atual de Juiz de Fora.

A partir da análise morfológica notamos que a cidade passou por grandes modificações territoriais, e que desde sua fundação apresentou-se como uma cidade de centros isolados, e como consequência os vazios urbanos sempre estiveram presentes. É através dessas amnésias urbanas em conjunto com a cultura hip hop, mais especificamente o graffiti e o pixo, que faço a leitura da paisagem urbana.

O primeiro passo foi compreender que Juiz de Fora se configura como uma “cidade difusa”, que por definição de Careri (2013), é um sistema de assentamentos suburbanos de baixa densidade, que se estendem formando tecidos descontínuos, expandindo-se

em grandes áreas territoriais. Mas não somente pela construção do espaço se faz a classificação da cidade como difusa, já que o comportamento dos próprios cidadãos é levado em consideração. São em sua maioria habitantes que vivem sob as regras civis e urbanas, habitando unicamente os espaços privados, se deslocando diariamente entre os mesmos em seus automóveis, concebendo como espaços públicos destinados a socialização, ambientes como shoppings e restaurantes por exemplo.

Juiz de Fora se apresenta como um grande arquipélago, contendo seu conjunto de ilhas construídas que flutuam num grande mar vazio, em que as águas formam um fluido contínuo que penetra nos cheios. Os vazios são parte fundamental no sistema urbano e principalmente para a prática e manutenção da cultura de rua. Neles a apropriação é feita de modo nômade, deslocando-se sempre que o poder tentar impor uma nova ordem, fora e contra qualquer projeto moderno.

Me deslocando entre essas ilhas pude perceber como os espaços vazios se manifestam na cidade, e constatei que em sua grande maioria são perceptíveis através da presença de pixos e grafittis. Locais esses que são percorridos pelos artistas, que comportam-se como novos exploradores dos espaços esquecidos dentro do ambiente urbano e que buscam a partir da arte reconhecimento, visibilidade e um meio de expressarem suas opiniões.

São nas dobras da cidade que crescem esses espaços em trânsito, territórios em constante transformação, denominando e separando a cidade entre espaços nômades e espaços sedentários.

Meu interesse aqui é voltar totalmente os olhos para esses espaços classificados como nômades, já que o movimento hip hop, enxergou nessas lacunas territoriais desde seu surgimento, solo fértil para exteriorização da cultura de rua.

#### **4.2. A Manifestação em Juiz de Fora**

O traçado nômade, por mais que tenha seus caminhos definidos, não possui as mesmas características do percurso “imposto” dentro do traçado sedentário, traçado esse que atribui a cada cidadão a sua própria parte e, a partir daí, da-se a eles todo o poder sobre esse “bem”. O traçado sedentário justifica o comportamento patrimonialista perante a propriedade privada, onde ele mesmo dá a cada uma dessas partes um sentimento de pertencimento, deixando-as sob a vontade de seus proprietários, porém com a valorização acentuada da aparência em detrimento da essência, o artista de rua



acaba sendo alvo de inúmeras críticas negativas quanto a sua prática, já que seu ateliê nada mais é do que a própria paisagem urbana.



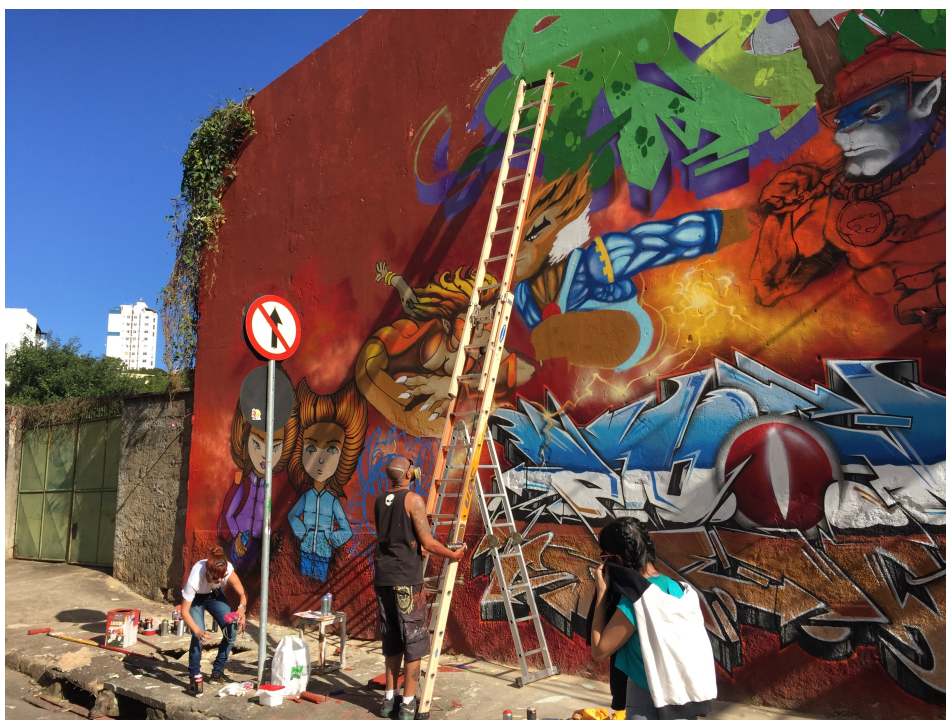
Muros presentes na Avenida Rio Branco  
Arquivo pessoal

A valorização exagerada da aparência e do visual, como consequência a redução da relevância do conteúdo e da essência, acontece principalmente com o desenvolvimento das modernas tecnologias de comunicação, especialmente a televisão, que cultiva seus modelos e padrões específicos de beleza por meio dos quais dizem seus gostos e preferências estéticas, preferências essas que os cidadãos passam a reproduzir

intuitivamente adotando como verdades absolutas. Isso se reproduz em todas as esferas da sociedade, tornando nítido a discriminação e preconceito com quem tenta transgredir esse senso comum.

Desde seu surgimento, a prática de utilizar as ruas, aqui tratadas por espaços nômades, como tela para exposição não somente da arte, mas também como uma forma de dar voz aqueles que são excluídos, a cultura de rua é a retomada da cidade por parte daqueles que não possuem as mesmas oportunidades que alguns cidadãos de camadas mais abastadas da sociedade possuem.

O graffiti e o pixo tem em sua essência a preservação do coletivo em detrimento do individual, a divulgação da arte sem fins lucrativos, apesar das diferenças estilísticas e a forma como se apropriam da paisagem urbana. O graffiti começou nos Estados Unidos como forma de sanar a necessidade de autoafirmação de grupos excluídos socialmente semelhantes. Espalhavam pelas ruas das cidades, as quais não se sentiam parte integrante, algo que pudessem olhar e se verem refletidos naquela paisagem urbana. O pixo como forma de expressão artística endêmica da cidade de São Paulo, surgiu em um contexto de manifestação política, como protesto dos periféricos ao ocupar os centros. É o uso do espaço público em prol daqueles que tem a cidade negada.



Painel "Under Cats" - UGC

Arquivo pessoal





Painel "Under Cats" - UGC  
Arquivo pessoal

Com o passar dos anos essas duas práticas se tornaram muito distintas. O graffiti por ser uma arte mais gráfica, consegue se aproximar mais das pessoas por intermédio de elementos como uma extensa gama de cores, personagens de desenhos animados e quadrinhos que compõem os painéis, além da abordagem que as mídias atuais lhes atribuem. O pixo por sua vez, ao utilizar em sua grande maioria apenas latas de spray preta e uma grafia estilizada que para muitos é incompreensível, faz com que sejam hostilizados e tratados como vândalos. Longe de tentar qualquer diálogo com a sociedade ou buscando aprovação, o pixo é uma realidade das paisagens urbanas do país, e em Juiz de Fora essa situação não é diferente.

Há a presença dessas duas manifestações artísticas, e como a sena do movimento Hip Hop é bastante forte, esses dois segmentos se fazem muito presentes na paisagem urbana da cidade e foi através vitalidade que pude perceber ao longo da minha errância que, diferente da sena do pixo na cidade de São Paulo, a maioria das *tags* escritas nos muros de Juiz de Fora são para representar uma única pessoa, ou seja, uma representação em busca do reconhecimento individual. Tanto os pixos quanto os painéis de graffiti se manifestam em vias de grande fluxo, principalmente pela visibilidade, como grande exemplo temos a Avenida Presidente Itamar Franco e a Avenida Brasil, que contam com inúmeras intervenções ao longo de seu trajeto.

Em Juiz de Fora ainda não temos uma grande representatividade de grupos ou pessoas que façam o pixo de escalada, ou grafiteiros que utilizem grandes andaimes na busca busca locais altos ou grandes empenas cegas de edifícios, como resultado as manifestações acontecem em locais com grande fluxo de pessoas mas que em contra partida não apresentam a mesma intensidade quando falamos em permanência, que é o caso das duas grandes avenidas citadas anteriormente.

A arte de rua em Juiz de Fora é um grande indicador dos espaços residuais que compõem a paisagem urbana. Através delas podemos perceber que o centro da cidade, com todo a sua intensidade durante o horário comercial, se faz um deserto durante a noite. Que as ruas, por mais que hajam pedestres, não oferece nenhum atrativo ou motivos reais para se querer permanecer. As as pequenas vias e grandes avenidas que qualificam o centro formam uma grande ilha perene, que apesar da má qualidade do espaço, se faz viva durante parte do dia e durante a noite torna-se um enorme espaço vazio e nômade dentro da cidade.



## Conclusão

A cidade nesse trabalho é vista como um grande ambiente em constante evolução, onde os artistas absorvem todos os acontecimentos que os cercam e exprimem através de suas práticas, a realidade que os cercam, sendo assim testemunhas de seu tempo e da cultura em que estão inseridos. Por eles, entendemos a cidade através da perspectiva de quem está sempre em movimento, questionando o que é ou não de domínio público, transgredindo e reivindicando o espaço deles dentro da cidade.

A busca pela liberdade em áreas esquecidas, põe em pauta a visão elitista de como lidamos com o patrimônio não somente o histórico. Depois que o graffiti e o pixo saíram das sombras e ganharam as paisagens urbanas, ninguém em nenhuma tentativa conseguirá acabar com o movimento que a cada dia mais se consolida nas ruas, uma com mais caráter político que a outras, mas igualmente questionadoras das verdades tidas como absolutas.

Com um olhar mais sensível para a paisagem urbana consigo através, dessas mesma manifestações, perceber e analisar a qualidade dos espaços e vias construídas constituintes da paisagem urbana de Juiz de Fora.

Por intermédio das pesquisas apresentadas nessa monografia, traço como diretrizes projetuais para a execução do TCC II uma análise aprofundada do centro de Juiz de Fora a partir da percepção das manifestações do pixo e graffiti, bem como um levantamento fotográfico para a produção de um foto livro, com a intenção de produzir um registro desse cenário ainda muito recente na cidade.



## **Bibliografia**

CARERI, Francesco. **Walkscapes: O caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

FIDELES, Nina. **O Movimento Hip Hop no Brasil**. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2014.

SCHUBERT, Cláudio. **A construção do conceito estético Ocidental e sua implicação na formação valorativa e no processo educacional**. Canoas, Universidade Luterana do Brasil, 2009.

JACOBS, Janet. **Morte e vida das grandes cidades**. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2001.

CASTELLO, Lineu. **A cidade dos centros excêntricos**. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.193/6108r>>. Acesso em: 05 mar. 2017.

## **Vídeos/Documentários**

**The Hip Hop Evolution - NETFLIX**

**Saving Banksy - NETFLIX**

