

## 5. A grande tela do Rio: o lado A e o lado B

Tomaz Viana, 35 anos, o Toz, foi criado na Bahia até a adolescência quando a família se mudou para a Zona Sul do Rio de Janeiro. Desde pequeno cultivou dois hábitos que seriam decisivos na sua vida: desenhar e frequentar a rua ao lado do pai. No Rio, se formou em design pela Faculdade da Cidade, onde conheceu Bruno Bogossian, o BR, com quem criou o grupo FleshBeck Crew.

Rodrigo Soares de Souza, 35 anos, o Toquinho, foi criado pela avó na Zona Norte do Rio, mas também frequentava a Baixada Fluminense, onde sua mãe morava. Bem pequeno, já desenhava e aprendeu a lidar com material de papelaria por causa do pai, que confeccionava balões. Também com o pai aprendeu o gosto pela rua. E foi na rua, já adulto, que conheceu Fábio Guimarães da Silva, o Fabio Ema, com quem dirige um trabalho social. Em um determinado momento da vida, Rodrigo se envolveu com o tráfico de drogas. Dois anos depois, no entanto, largou o tráfico para ser agente comunitário da Fiocruz, onde ficou por sete anos.

Dois histórias que parecem bastante distintas, mas que em determinado momento se cruzam. O que, então, une as trajetórias destes dois homens e faz com que o seu discurso seja convergente? Toz e Toquinho são como Tomaz e Rodrigo são conhecidos no mundo do grafite. Os dois começaram a pintar muros na adolescência, e o que antes era apenas um hobby virou trabalho. Hoje, o grafite garante o sustento dos dois: Toz e Toquinho usam as técnicas do grafite para diferentes atividades, entre elas a pintura de quadros. Os dois fazem parte da geração que contribuiu para a consolidação e divulgação do grafite no Rio de Janeiro. Além disso, eles integram um grupo que contribuiu decisivamente para a formação de outras gerações de grafiteiros. Este capítulo, portanto, vai analisar o discurso de quem fez e faz a arte urbana no Rio de Janeiro.

Autodidatas, Toz e Toquinho representam um pouco da história e da trajetória do grafite na cidade: a partir do encontro de rapazes da Zona Norte, do subúrbio e da Zona Sul houve troca de conhecimento e, por causa disso, um aprimoramento e divulgação dessa intervenção urbana na cidade. Foi a legitimação de uma cultura antes considerada marginal.

Toz e Toquinho nasceram na década de 1970, época em que o século XX sofria grandes transformações socioeconômicas, culturais e comportamentais. Era também um período de crescimento das cidades brasileiras. Os dois são frutos de um momento em que a juventude passou a ser o centro das atenções de estudiosos e da mídia. Para Helena Wendel Abramo (2007), a juventude foi transformada em uma categoria propícia para simbolizar os dilemas do mundo contemporâneo. Por conta disso, observa a autora, os jovens se tornaram um retrato projetivo da sociedade. “Nesse sentido, condensa as angústias, os medos, assim como as esperanças em relação às tendências sociais percebidas no presente e aos rumos que essas tendências imprimem para a conformação social futura”. (Abramo, 2007, p.79).

Abramo ainda chama a atenção para o fato de que a juventude é considerada como um processo de desenvolvimento social e pessoal de capacidades e ajuste aos papéis adultos. Portanto, são as falhas nesse desenvolvimento que viram temas de preocupação social. Assim, aponta a socióloga, durante a segunda metade do século XX, o tema da juventude muitas vezes foi abordado com olhar temeroso.

Nos anos 1950, analisa a autora, a juventude é retratada como delinquente. A imagem era de que jovens com comportamento transgressor tinham dificuldades para se ajustar ao mundo adulto. Segundo a interpretação da época, isto era consequência do fato de a adolescência ser uma fase difícil e turbulenta. Como consequência, as culturas juvenis começaram a ser encaradas como antagônicas à sociedade adulta. Abramo cita como exemplo a clássica aversão e “demonização” ao rock’n’roll. Quem não se lembra das reações iniciais ao cantor Elvis Presley e ao ator James Dean? Presley, com uma música vibrante e maneira provocante de balançar os quadris, e Dean, com uma postura de “rebelde sem causa”, se transformaram em dois ícones dos anos 50. A forma encontrada para “controlar” a delinquência juvenil da época era, segundo Abramo, a adoção de medidas educativas. Mais tarde, aponta a socióloga, a juventude passou a ser entendida como um momento de desvio, mas parte de um processo de integração futuro à sociedade. Por outro lado, alguns setores interpretavam o comportamento “rebelde” dos jovens como algo importante para inovação e revigoração da

sociedade. O discurso que foi incorporado era que a maior parte dos jovens, se devidamente conduzida, acabava se integrando bem ao corpo social, mesmo ocorrendo alguns desvios no meio do caminho. O problema, então, passava a ficar circunscrito a grupos ou setores juvenis atípicos, para os quais deveriam ser criadas medidas de controle e “ressocialização”.

Nos turbulentos anos 1960 e parte dos anos 1970, a juventude ganhou outra feição. Os jovens passaram a ser identificados como uma geração que ameaçava a ordem social nos planos político, social, cultural e moral. Eles demonstraram atitude crítica à ordem estabelecida e desencadearam atos em busca de transformação: movimentos estudantis e de oposição a regimes autoritários, ações contra a tecnocracia, movimentos pacifistas, as ideias da contracultura e da cultura hippie. Segundo Abramo (2007), a juventude passou a ser vista como portadora da possibilidade de uma transformação profunda e, por isso, para a maior parte da sociedade, havia o pânico da revolução. De acordo com a autora, o medo era duplo: por um lado, da reversão do “sistema”; por outro, o medo de que, não transformando o sistema, os jovens condenariam a si próprios a não conseguir se integrar ao funcionamento da sociedade.

Abramo observa que é exatamente nesse momento que a juventude brasileira ganhou uma maior visibilidade por causa de dois fatos: o engajamento de jovens de classe média do ensino secundário e universitário na luta contra o regime militar; e a participação em movimentos culturais que questionavam os padrões sexuais, morais e as relações com a propriedade e o consumo. Ela lembra que o medo gerado por tais atitudes provocou reações em nome da defesa da ordem, e os jovens foram perseguidos pelo regime militar por conta das idéias, ações políticas e comportamentos. Para os setores da sociedade que estavam descontentes com a situação no país, no entanto, os jovens significavam, de forma utópica, uma esperança de transformação. Mas, assinala a socióloga, outros setores mais radicais olhavam com desconfiança as ações juvenis, por considerá-las pequeno-burguesas e inconsequentes. Havia também o receio de que as manifestações dos jovens atrapalhassem uma efetiva possibilidade de transformação. Tempos depois, quando esses movimentos não tinham mais força, houve uma mudança da imagem da juventude daqueles anos que passou a ser

percebida de uma forma positiva; formada por pessoas idealistas, generosas e que tiveram a coragem de lutar por mudanças. De acordo com Abramo (2007), essa nova leitura levou a elaboração de um modelo ideal de juventude. O idealismo, a rebeldia, a utopia e a inovação foram, então, consideradas características essenciais dos jovens.

Mas se a mudança foi um compromisso detectado nas gerações dos anos 1960 e 1970, o mesmo não foi dito dos jovens dos anos 1980. Consumista, conservadora, individualista, indiferente aos assuntos públicos e apática. Estes são, segundo a autora, alguns dos traços detectados na juventude dos anos 80. E para os que analisaram o comportamento dessa geração, os jovens eram considerados problemáticos para uma possível mudança ou correção do sistema.

A geração seguinte, a dos anos 1990, foi percebida de outra maneira. Dessa vez, os jovens estavam nas ruas, envolvidos em ações individuais ou coletivas. Mas, assinala Abramo, as atividades continuavam regidas pelo individualismo e fragmentação. E ainda havia uma relação com a violência, o desregramento e o desvio. As gangues e as galeras, os meninos de rua, os arrastões, o surfe ferroviário e os atos de vandalismo vão dar o tom na década.

De certa forma há uma retomada de elementos característicos dos anos 50, na concentração da atenção nos problemas de comportamento que levam a situações de desvio no processo de integração social dos adolescentes (drogas, violência, envolvimento com a criminalidade e comportamentos anti-sociais). (Abramo, 2007, p.83).

Assim, conclui a autora, os jovens foram vistos como vítimas e promotores da “dissolução social” uma vez que eram fruto “da falência das instituições de socialização, da profunda cisão entre integrados e excluídos, de uma cultura que estimula o hedonismo e que leva a um extremo individualismo”. (Abramo, 2007, p.83). Diante desse cenário, afirma a socióloga, surgiu na sociedade um pânico de uma coesão social. Abramo lista algumas das questões criadas e enfrentadas pelo mundo contemporâneo e que levaram a juventude do final do século XX a se tornar um alvo projetivo das angústias e dos medos do resto da sociedade.

Como vítimas ou promotores da cisão e da dissolução social, os jovens se tornaram depositários desse medo, dessa angústia, o que os faz aparecer, mesmo para aqueles que os defendem, e que desejam uma transformação social, como a encarnação das impossibilidades de construção de parâmetros éticos, de parâmetros de equidade, de superação das injustiças, de formulação de ideais, de diálogo democrático, de revigoração das instituições políticas, de construção de projetos que transcendam o mero pragmatismo, de transformação utópica. (Abramo, 2007,p.84).

Ao ser a encarnação de impossibilidades, aponta a autora, os jovens nunca podem ser vistos, ouvidos e entendidos como sujeitos com questões próprias, já que eles são a projeção dos medos e esperanças de outros. Assim, finaliza, ficam semi-invisíveis, mesmo com toda a visibilidade que têm na sociedade, principalmente nos meios de comunicação.

Como foi dito anteriormente, o papel dos meios de comunicação tem sido fundamental na formação do mundo contemporâneo. Em uma pesquisa realizada em 2004 pelo Ibase com oito mil jovens de oito Regiões Metropolitanas do país, 84,5% dos entrevistados declararam que a televisão era o meio pelo qual prioritariamente acessavam a informação.<sup>8</sup> E foi exatamente pelos meios de comunicação que Toz e Toquinho tiveram o primeiro contato com a pintura dos muros. Toquinho lembra que assistiu a um filme na televisão no qual havia uma pessoa fazendo grafite. Decidiu experimentar e foi a uma loja de tintas para comprar uma lata de spray. Nunca mais parou.

Toz também conheceu o grafite em filmes sobre hip-hop e rap exibidos à tarde na televisão, com os grupos Public Enemy e Run-D.M.C., e em clipes, entre eles os dos Racionais MCs, nos quais a pintura de muros aparecia. A fala dos dois entrevistados mostra o importante papel globalizador da televisão no mundo contemporâneo, que gera tantos efeitos integradores como dissolventes. A partir da memória dos grafiteiros podemos também assinalar a estreita relação da cultura da América Latina com a dos Estados Unidos no mundo contemporâneo.

Néstor GÁCIA Canclini (2008) diz que os países da América Latina, colonizados pelos europeus, intensificam no século XX relações econômicas e culturais com os Estados Unidos. Houve, portanto, um deslocamento que

---

<sup>8</sup> A pesquisa pode ser encontrada no endereço:  
[http://www.ibase.br/userimages/ibasenet\\_dv30\\_indicadores.pdf](http://www.ibase.br/userimages/ibasenet_dv30_indicadores.pdf)

provocou uma série de implicações, entre elas modificações nas cidades, nos mercados, os vínculos tecnologia-cultura e mobilidade das populações. Segundo Canclini, a passagem da origem latino-europeia para um “destino” norte americano não modificou apenas as sociedades latino-americanas, mas também as ciências sociais, as artes e as referências de autoridade e prestígio na cultura de massa.

Em menos de 50 anos, as capitais de nosso pensamento e de nossa estética deixaram de ser Paris, Londres e, em menor medida, Madri, Milão ou Berlim, porque seus lugares no imaginário regional foram ocupados por Nova York, para as elites intelectuais; Miami e Los Angeles, para o turismo de classe média; Califórnia, Texas, Nova York e Chicago para os trabalhadores que emigraram. (Canclini, 2008, p.15).

Pois os fortes vínculos com a cultura americana implicaram na assimilação de alguns modelos da sociedade de consumo americana e de sua cultura. No caso do grafite, ele foi incorporado à cultura brasileira mas, por outro lado, desenvolveu características específicas, o que demonstra o que Canclini (2008) e Jesús Martín-Barbero (2004) observam sobre a dinâmica do local e do global no mundo contemporâneo. No caso do Brasil, o local se faz presente em um movimento urbano global. Os dois entrevistados afirmam que pintar muros no Brasil ganhou outras dimensões. Toz e Toquinho acreditam que o grafite adquiriu outras características por conta da estrutura social do país. Na sua fala, Toz explica:

“Acho que a gente sempre viu o grafite como uma ferramenta de transformação social. Sempre existiu essa possibilidade. Nunca foi uma coisa assim: ah, eu vou ser artista só por ser artista ou destruir, sou vândalo. As autoridades e as pessoas responsáveis por ONGs sempre incluíram o grafite como uma ferramenta de ação social”.

Ao lado de Fabio Ema, Toquinho desenvolve um trabalho social com grafite. Eles realizam oficinas para meninos que moram na favela de Manguinhos, um dos locais mais pobres do Rio de Janeiro e um dos primeiros a ter ponto de venda e consumo de crack, conhecido como cracolândia. Para Toquinho, o processo sócio-educativo pode significar a “salvação” de muitos meninos. Ele cita a própria trajetória: mesmo trabalhando no tráfico de drogas – ele chegou a ganhar

R\$ 10 mil mensais – ele continuava a pintar. Depois, largou o comércio das drogas para trabalhar como agente comunitário da Fiocruz, onde ficou por sete anos. Apesar da estabilidade do emprego público, decidiu sair do trabalho para se dedicar completamente ao grafite e apostar nas perspectivas que a arte urbana oferecia. Toquinho quis aproveitar a sua experiência para tentar recuperar jovens de comunidades pobres.

“O grafite no Rio é meio lado A e lado B. Tem esse nosso lado negro, mas que é o lado negro do bem, e tem o lado *clean*, da moda, comercial, que é feito por pessoas que não estão a fim de meter o pé na lama. O cara quer vender uma tela por R\$ 12 mil, é o que interessa nesse outro lado. Durante muito tempo eu bati de frente com isso, mas com o tempo eu percebi que, independente do lado A ou do lado B, eu tenho que fazer o meu lado girar. Quem quiser vir, ver o projeto, é só chegar junto.”

As oficinas organizadas por Toquinho e Ema ensinam as técnicas do grafite e são estruturadas usando o princípio de multiplicadores. Cada menino que frequenta a oficina da Fábrica de Arte e Cidadania (FARC) deve ser capaz, depois de um certo tempo de aprendizado, passar adiante os ensinamentos assimilados. O objetivo é tentar evitar que crianças e jovens sejam aliciadas pelo tráfico de drogas ou até mesmo cooptar aqueles que já trabalham para o tráfico. A FARC é uma parceria com o grupo Rappa e, além das aulas, existe a preocupação de orientar os meninos para que eles possam canalizar o conhecimento adquirido como fator de geração de renda. É o caso dos adesivos oficiais do Rappa, que são produzidos pela FARC e têm uma cota reservada para os meninos venderem e ficar com o dinheiro. Toquinho diz que o objetivo do trabalho da FARC é usar o grafite como uma ferramenta para ajudar a comunidade.

“Hoje em dia eu ensino os meus alunos sem preocupação de estética. O fato de eles já estarem aqui com a gente, para mim já é um ganho. O fato de eu fazer com que esse moleque, que é baixinho, mas que daqui a um ano já quer segurar um fuzil, estar aqui... Hoje eles têm outros heróis”.

O discurso de Toquinho e Toz sobre o uso do grafite como uma ação social e com um fim educativo aponta para o fato de a arte de rua ter o caráter

marginal substituído por um caráter educador e disciplinador. Michel Foucault (2010) observa que, de um modo geral, as disciplinas são técnicas para assegurar a ordenação das multiplicidades humanas e permitem ajustar a multiplicidade dos homens e a multiplicação dos aparelhos de produção. De acordo com o filósofo, não se trata apenas da produção propriamente dita como também da produção de saber e de aptidões na escola, a produção de saúde nos hospitais, a produção de força destrutiva com o exército. O grafite, ao ser ensinado em oficinas, sejam elas de cunho social ou estético, se transforma em uma linguagem mediadora e, de certa forma, também de controle, uma vez que cria parâmetros delimitados para a criação. E no caso de jovens excluídos, a pintura dos muros serve para disciplinar aqueles com comportamentos considerados “desviantes”.

Na realidade, o que os grafiteiros realizam em Manguinhos é uma das muitas ações sociais organizadas no país por instituições, ONGs e outras entidades que não pertencem ao poder público. A maioria tem o objetivo de minimizar situações de exclusão em uma sociedade economicamente desequilibrada e cujas políticas públicas destinadas à juventude ainda são consideradas frágeis. Marília Pontes Spósito e Paulo César Carrano (2007) observam que a implantação no Brasil de políticas públicas destinadas a jovens é recente – da década de 1990 e início dos anos 2000 – e que não existem no país estudos que reconstituam os modos como foram concebidas as ações públicas voltadas para os jovens no século XX. Ao citar Miguel Abad, os autores afirmam que “a evolução histórica das políticas públicas voltadas para os jovens na América Latina foi determinada pelos problemas de exclusão dos jovens da sociedade e os desafios de como facilitar-lhes processos de integração ao mundo adulto”. (Spósito e Carrano, 2007, p.182)

Há ainda um outro ponto que deve ser destacado. O discurso do rap e do movimento hip-hop sempre foi, no Brasil ou no exterior, de engajamento e luta dos excluídos socialmente. Frederico Coelho (2006) comenta que o rap e a cultura hip-hop estabeleceram uma série de organizações e coletividades que visam à integração e ascensão social dos indivíduos marginalizados. Ele chama a atenção para uma característica do hip-hop: ao mesmo tempo que assume um discurso de ruptura, o movimento também propõe a participação dos excluídos em

movimentos sociais que busquem a transformação desses marginalizados. Desta forma, assinala, a ruptura é vista como uma etapa e não como fim. De acordo com o pesquisador, ao estimular a politização de sua comunidade, o movimento hip-hop cria possibilidades de ação cultural, pela atuação de ONGs, partidos políticos, grupos como bandas, e “posses” (espécie de associações que têm como objetivo divulgar o rap, com produção de músicas e apresentações, organizações de ações comunitárias ou eventos para levantar fundos para necessitados e ações políticas). “Sempre junto da retórica da ruptura, surge o chamado transformador para a integração coletiva, para a constituição da ‘família’ da comunidade (seja essa o bairro, a favela ou a cor da pele) que atuaria em conjunto, um dando suporte ao outro”. (Coelho, 2006. p.171).

Assim, conclui Coelho, a ruptura discursiva e a prática inclusiva constituem uma possibilidade de mediação com outros segmentos sociais por meio da prática integradora e coletivista. Um dos fundadores do Projeto Quixote, o psiquiatra Auro Danny Lescher resume bem esta questão mediadora que surge do discurso do hip-hop. Ele observa que o hip-hop tem quatro eixos: as artes plásticas, com o grafite; o corpo e a dança, que é o break; o MC, o mestre de cerimônia, e a poesia, que é o rap. Ele acredita que com o casamento do projeto social com a arte expressiva do hip-hop se constrói um quinto elemento, a “responsabilidade cidadã.”<sup>9</sup> Portanto, o trabalho que Toquinho faz ao lado de Fabio Ema está de acordo com a postura questionadora e crítica do movimento hip-hop em relação ao “sistema” político-social e que prega a inserção como forma de luta contra as desigualdades.

O grupo FleshBeck Crew, do qual Toz é um dos integrantes, também investiu na organização de oficinas, mas com fins estéticos. O grafiteiro conta que, à medida que o grafite foi ganhando popularidade e aceitação, muita gente passou a pintar os muros da cidade, mas de forma indiscriminada. Em 2003, com receio de que a qualidade do visual da pintura de muros piorasse, ele e os amigos decidiram oferecer oficinas de grafite. Conseguiram uma casa em Botafogo onde, além das aulas práticas, os alunos podiam consultar mais de 200 revistas

---

<sup>9</sup> O Projeto Quixote é uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) que atua desde 1996 em São Paulo. O trabalho é voltado para crianças, jovens e famílias em situação de risco. O ensino da técnica do grafite é usado em um dos trabalhos realizados com adolescentes.

estrangeiras sobre arte urbana e assistir a sessões de vídeos sobre grafite. Toz lembra do sucesso do curso, que na primeira turma teve 60 alunos inscritos:

“Não existia oficina de grafite. E nós pensamos: já que está todo mundo fazendo, já que a gente estudou, sabe design, vamos fazer. E a gente criou esta história para quem estava chegando poder aprender mais rápido, porque a gente sentia necessidade de bons trabalhos na rua. A gente tinha muito medo de o trabalho ficar tão ruim, de pessoas muito ruins irem para a rua e neguinho não gostar do grafite e proibir. Naquela época não tinha uma formação para o grafite. Por isso é que eu digo que a gente (o FleshBeck Crew) foi fundamental para o desenvolvimento da parada.”

Pierre Bourdieu (1989) levanta a questão do olhar sobre a obra de arte e diz que, quando ele é produto do campo a que ele se refere, este olhar aparece dotado de sentido e valor. O sociólogo assinala que a experiência da obra de arte, provida de sentido e valor, é um efeito da concordância de duas faces da mesma instituição histórica, do *habitus* culto e do campo artístico, que se fundem mutuamente. Portanto, o olhar de jovens estudantes de design de classe média conferiu ao grafite uma outra configuração. E a postura destes jovens tornou-se educativa: além de organizar oficinas para formação de novos talentos, também ensinou o público, acostumado a ver a pintura de rua como marginal, a olhar e conviver com a arte urbana de outra forma. E a identificá-la como uma expressão artística. A arte de rua adquire, então, um outro status.

A obra de arte só existe, enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados da atitude e da competência estéticas tacitamente exigidas, pode se dizer que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte. (Bourdieu, 1989, p.286).

O envolvimento, as reflexões e a ação de Toz e Toquinho com o grafite refletem os conceitos de Bourdieu sobre campo, capital – social, cultural, econômico e simbólico – e *habitus*. A maneira de se relacionar com o grafite difere de acordo com o que é socialmente vivido e construído. Como na definição de Toquinho, são o lado A e o lado B do grafite do Rio.

A questão do sentido e do valor do grafite, fora e dentro do campo estético, portanto, adquire dimensões diferentes. Jovens de classe média, designers, acostumados a viajar para o exterior, Toz e os amigos do FleshBeck se preocuparam com a questão da qualidade estética do grafite como condição essencial para que esta intervenção urbana continuasse sendo legitimada pela sociedade. Vale ressaltar aqui que a preocupação com a estética do grafite coincide com o momento em que ele começou a ser estampado nos muros da Zona Sul da cidade – local em que os capitais econômico, social e cultural seriam determinantes na aceitação de uma arte urbana de qualidade ou não.

Por outro lado, Toquinho tem em sua história uma vivência não só da pobreza como também da violência em regiões menos favorecidas do Rio de Janeiro. Assim, o grafiteiro conhece não só a violência física como também a violência simbólica exercida pelo Estado, cuja ação é tantas vezes ausente, especialmente nessas comunidades. Sônia Regina de Mendonça (1996) observa que, nas sociedades contemporâneas, o Estado colabora de forma determinante para a produção e reprodução dos instrumentos simbólicos de construção da realidade social. Portanto, a opção do grafiteiro por um trabalho de cunho social cumpre uma lógica.

A estrutura das relações na sociedade pode ainda contribuir para análise do processo de legitimação do grafite nos últimos anos. Quando o FleshBeck Crew começou a grafitar pelo centro da cidade do Rio e pelas ruas da Zona Sul outros grupos também faziam este tipo ação na Zona Norte, nos subúrbios, e em São Gonçalo, mas não tinham tanta visibilidade e aceitação. Para Toz, o domínio que os integrantes do FleshBeck tinham de técnicas mais apuradas ajudou a fortalecer o reconhecimento do público, da imprensa e do poder público, em especial a polícia, responsável pela fiscalização das ruas. Ele lembra, por exemplo, que nunca foi preso ou sofreu algum tipo de violência por parte de policiais, relato comum em depoimentos de outros grafiteiros. Mas, conta o grafiteiro, algumas vezes a turma do FleshBeck foi obrigada a “passear” nas viaturas policiais. Toz relata um fato que é elucidativo sobre a relação com a polícia:

“A gente costuma dizer que o policial, o PM, é o curador. Teve um episódio muito bom. Tinham uns 20 malucos de São Paulo, a gente foi pintar no canal do Leblon, na parede. Aí chegaram os PMs e perguntaram:

“Eu gostaria de saber o seguinte: isso aí que vocês estão fazendo é cultura ou é apologia?”

“Não, não, é cultura”.

“Então tá, tudo bem.”

Toz também identifica a aparência física – ele, por exemplo, é branco de olhos verdes – e o estrato social dos integrantes do FleshBeck como outros fatores importantes para que as relações sociais na rua se processassem de forma diferente.

“A gente sempre teve essa aparência de playboy. Nós somos da classe média carioca, a gente sempre foi bem recebido. Acho que se um moleque da periferia, do morro, tentasse fazer o que a gente fez, talvez ele tivesse muito mais problemas. A característica principal e o que fez o grafite ficar tão popular no Rio de Janeiro, com certeza, foi a gente representar um pouco de uma classe e de outra: a gente viveu uma cultura que vem do gueto mas já com uma pegada diferenciada, de quem estudou na faculdade, de quem morou fora. A gente já começou cheio de maldade, a gente já sabia de cores, a gente já entendia das coisas. Um moleque de morro que começa a fazer grafite não tem essa informação que a gente tinha. A gente foi para o muro com um nível de pintura mais alto, sofisticado, então as pessoas consideravam trabalho, achavam que a gente estava ganhando para fazer isso”.

Toquinho lembra a primeira vez que viu o grupo FleshBeck Crew foi na festa Zoeira Hip-Hop, que era realizada no bar Sinuca, na Lapa, Centro do Rio. E se recorda que percebeu naqueles rapazes uma postura diferenciada, com conhecimento e informação mais apurados da técnica de pintar de muros.

“Eu estava jogando uma sinuca na última mesa, chegou uma galera com uma lâmpada de alumínio, uma coisa feia, mas era legal, com um câmera gigantesca,

era uma polaroid, sei lá o quê, e com uma revista, uma zine. Eles se apresentaram. E aí eles me deram a revistinha e eu achei maravilhoso. Aí eu vim saber quem eram os caras, que tinham grana para imprimir revista, que tinham acesso a tintas importadas, e tudo mais.”

Desses encontros, comentam os entrevistados, surgiu um intercâmbio entre grafiteiros de diferentes partes da cidade. A troca de experiências e de técnicas contribuiu para uma evolução e divulgação do grafite. Mas se os *habitus* de Toz e Toquinho foram determinantes para as reflexões e ações diferenciadas dos dois grafiteiros, podemos dizer que as condições sociais contemporâneas também permitiram que o intercâmbio entre grafiteiros de campos diferentes resultasse em uma transformação na arte urbana do Rio de Janeiro. O conceito de *habitus* de Bourdieu é uma proposta de entendimento da relação entre indivíduo e sociedade. Assim, o sociólogo elaborou a noção de *habitus* como uma forma mediadora das práticas individuais e sociais, e que ajuda a pensar e a entender a formação da identidade dos grupos sociais.

Estrutura estruturante que organiza as práticas e a percepção das práticas, o *habitus* é também estrutura estruturada: o princípio de divisão em classes lógicas que organiza a percepção do mundo social é, por sua vez, o produto da incorporação da divisão em classes sociais. (Bourdieu, 2011, p.164)

Maria da Graça Jacintho Setton (2002) propõe uma leitura interessante sobre a questão do *habitus* para pensar as relações sociais na (pós) modernidade. Ela aponta para o fato inquestionável do papel da cultura de massa na estruturação do indivíduo contemporâneo e que por isso tem a formação da sua identidade não apenas forjada pela família e pela escola. Setton considera que a família, a escola e a mídia são instâncias socializadoras que coexistem em uma relação tensa de interdependência e que configuram uma forma permanente e dinâmica de relação. Portanto, ela aponta que há uma coexistência de distintas instâncias de socialização que provoca o surgimento de um campo híbrido e diversificado de referências e padrões identitários. Assim, o indivíduo contemporâneo mantém novas relações com o mundo exterior. Diante disso, Setton diz que é necessário pensar o *habitus* como um sistema flexível de disposição e não apenas o resultado de uma vivência nas instituições tradicionais. Para ela, seria um sistema em construção, em constante mutação e adaptável aos estímulos do mundo moderno.

De acordo com a autora, “um *habitus* como trajetória, mediação do passado e do presente; *habitus* como história sendo feita; *habitus* como expressão de uma identidade social em construção”. (Setton, 2002, p.67).

É possível pensar o indivíduo portador de uma experiência que o predispõe a construir sua própria identidade, a fazer suas próprias escolhas sem obedecer cega e unicamente a uma memória incorporada e inconsciente. Ou seja, trata-se de uma experiência incorporada, mas também em construção contínua na forma de um *habitus* que habilita o indivíduo a construir-se processual e relacionalmente com base em lógicas práticas de ação ora conscientes, ora inconscientes. Na falta de um eixo estruturador único (família, escola e/ou cultura de massa) e pela circularidade das referências, o indivíduo contemporâneo estaria mantendo novas relações com o mundo exterior. (Setton, 2002, p.68).

Tomando essas considerações, podemos dizer que, o encontro e a troca entre os jovens grafiteiros da Zona Sul e de outras partes do Rio foram possíveis e bem sucedidos porque, apesar das experiências passadas, determinantes para a constituição da identidade do sujeito, há no mundo pós-moderno condições para esse indivíduo reformular suas escolhas e ações ao contato com novas informações. Até porque, como explica Setton, as práticas sociais são sempre reexaminadas por conta de novas informações, que podem, inclusive, alterar o caráter destas práticas. Desse modo, houve troca e assimilação de informações entre pessoas de campos diferentes. E este intercâmbio resultou não só na melhora da qualidade dos desenhos como também uma circulação dos indivíduos em novas esferas. Hoje, é possível ver alguns grafiteiros que nasceram em favelas ou bairros de classe média baixa fazendo viagens ao exterior para participar de exposições ou encontros sobre grafite. Ou encontrar ainda nomes de grafiteiros brasileiros citados em publicações estrangeiras sobre arte urbana.

Tanto Toquinho quanto Toz apontam os meios de comunicação como outro fator fundamental no processo de consolidação do grafite no Rio de Janeiro. Os dois grafiteiros dizem que a mídia não só aprovou como ajudou a transformar a intervenção nos muros em mercadoria e objeto de consumo. Toquinho acha, inclusive, que a mídia facilitou uma mudança de opinião das pessoas.

“As pessoas sabem que o grafite veio e está nos guetos, que na favela tem. A mídia foi absorvendo isso por um lado positivo, graças a Deus. E ela percebeu que o grafite também era mídia, então, não vamos meter o pau. Pela questão da

ferramenta. No Méier, por exemplo, tem um monte de cursinho. Se no cursinho “x” eu tenho um murão com uma puta parede grafitada com o nome do cursinho, da minha empresa, neguinho vai querer estudar onde tem grafite, e não em um cursinho com um muro todo branco. Isto é a mídia para aquele cliente.”

Já Toz, considera que a mídia acabou refletindo a opinião da sociedade. De acordo com o grafiteiro, as pessoas “são revoltadas com a pichação”, mas identificaram no grafite uma ação positiva dos jovens, de recuperação e embelezamento da cidade. Ele comenta que há mais dez anos, quando começou pintar em muros, o grafite era considerado também vandalismo mas que, aos poucos, as pessoas foram mudando a sua visão sobre a arte urbana.

“Quando você vê jovens, unidos, para colorir um muro, fazendo um mutirão, recuperando a cidade, porque tem muitos lugares que você só descobre que existe quando tem um grafite, porque antes de pintar ninguém nem vê, é tudo cinza, tá tudo misturado. Então, eu acho que, de uma certa forma, foi pela boa atitude dos grafiteiros que a sociedade abraçou, e a mídia conseqüentemente. A mídia foi reflexo, e a polícia, todo mundo acha a mesma coisa do grafite. A primeira coisa que nêgo fala quando vê um grafite é: “Porra, isso sim é legal, não aquela coisa, aqueles garranchos.”

Analisamos detidamente o discurso da mídia sobre o grafite no capítulo anterior, portanto, vale aqui uma consideração sobre os comentários dos entrevistados. Os dois acham que a mídia acabou reproduzindo uma percepção que havia nas ruas da cidade. Na realidade, a visão da imprensa sobre o grafite e a pichação funciona como os dois lados de uma mesma moeda: ao mesmo tempo que um é reconhecido, o outro é “demonizado”. Para João Freire Filho e Micael Herschmann (2006) os meios de comunicação são uma fonte de difusão e legitimação de rótulos. Portanto, os veículos de comunicação ajudaram a solidificar a ideia de que a pichação é o lado ruim da intervenção de rua, enquanto o grafite é uma produção embelezadora do cenário urbano.

Toz chegou ao Rio de Janeiro no início da década de 1990, o “auge da pichação”, e adorava apreciar os trabalhos dos pichadores. Ele comenta que costumava olhar para as marquises dos prédios e que ficava “lendo as ruas”. Mas,

apesar do fascínio pela escrita do spray, diz que achava perigoso e que o seu interesse maior sempre foi desenhar e não fazer assinaturas em muros. Toquinho, como muitos, começou com a pichação, mas desistiu depois de passar por situações de risco: viu gente ser alvo de tiros, perdeu amigos que caíram de prédios. Hoje acha que a pichação é algo perigoso e diz não incentivar os meninos que frequentam a FARC a deixar a assinatura no cenário urbano.

Para Toquinho, a relação dúbia que a sociedade tem com o grafite e a pichação cumpre uma lógica: as pessoas aceitam o que para elas é esteticamente bonito, e se não é, como a pichação, elas qualificam de vandalismo. Na realidade, o grafiteiro chama a atenção para algo que Sérgio Bruno Martins (2011) define como as “duas pontas de um mesmo nó ideológico”. Segundo Martins, a experiência urbana é ordenada por um regime que ele qualifica de *visualidade dócil*. A docilidade, afirma, seria o ideal segundo qual o sujeito se relaciona com a cidade enquanto paisagem e não uma qualidade de situações visuais específicas. É como se a pichação e o grafite fossem os pólos negativo e positivo de um mesmo eixo. De acordo com Martins, esses dois pólos alinhavam experiências visuais diversas que, assinala, são frequentemente próximas, e segundo um viés de sentido no qual o indivíduo se reconhece e se confirma.

“Assim como na psicanálise, em que a *sensação* de desprazer participa do *princípio* de prazer, nada impede que um acontecimento visual – um prédio pichado, por exemplo – seja percebido como agressivo (ou transgressivo) sem que, no entanto, ele escape ao princípio totalizante da visualidade dócil.” (*O Globo*, Prosa&Verso, 6/08/2011, p.5).

Os dois grafiteiros defendem a pichação, afirmando que ela é a origem do grafite e que, sem ela, hoje não existiria a pintura nos muros. Toquinho lembra da história da pichação para encontrar um sentido para esta expressão no espaço urbano:

“Eu comecei com a pichação. O grafite, na sua essência, é uma evolução da pichação. O grafite é isso: o que começou no gueto de Nova York era pichação. A pichação é um instrumento poderoso de protesto dentro de uma cidade que muitas vezes já é cinza, sujeira. Mas fala muito. Você vê em São Paulo, para mim tem

coisas que são verdadeiras obras de arte. Em São Paulo você vê prédios abandonados pichados do chão até em cima. O que você vê ali são várias pessoas que tomaram o seu tempo para protestar contra o estado.”

Tanto Toquinho quanto Toz apreciam a pichação e o grafite produzidos pelos paulistas. Toz acha que, embora o Rio de Janeiro já tenha trabalhos de muita qualidade e estilo, ainda falta aos cariocas “a qualidade de refino, de acabamento, de técnica, de estudo é até de fazer coisas grandes” do grafite de São Paulo. O grafiteiro identifica no carioca uma certa acomodação e diz que as pessoas só querem grafitar nos lugares badalados, que dão visibilidade ao desenho, como os muros do Jóquei e do Jardim Botânico, por exemplo. E, compara, enquanto os grafiteiros de São Paulo acordam às 7h da manhã para pintar muros, os cariocas têm uma postura mais relaxada que, segundo ele “é do temperamento de gente de praia”. Para Toquinho, ao contrário de São Paulo, o grafite carioca não é de protesto, mas muito mais focado na questão da estética. E a explicação que ele encontra para tal característica é bem parecida com a de Toz:

“Acho que falta hoje no Rio, esse lado B, de repente é isso, tomar de assalto. O grafite no Rio não é protesto. O grafite no Rio é Disneylândia. Ninguém escreve que o governador, o prefeito, é isso é aquilo, que o estado é não sei o quê. Ninguém faz um mega painel de protesto. Você faz pela estética, não pelo protesto, o que é muito diferente de São Paulo. No Rio, é praia e samba, né?”

Existe no depoimento dos entrevistados algo de curioso, que denota como a praia carioca está no imaginário dos brasileiros e a representação que é construída dela. Patrícia Farias diz que “o Rio de Janeiro ostenta suas praias como um estandarte de sua própria ‘maneira de ser’, de seu ‘caráter’ particular no universo das cidades brasileiras e mesmo mundiais”. (Farias, 2006, p.21). Segundo ela, esta imagem está marcada no inconsciente – e no discurso - das pessoas por diversos caminhos: pelos guias internacionais de viagem, pelo governo brasileiro, pela imprensa internacional e pela mídia nacional. A autora ainda chama atenção para um outro dado, que é o olhar de paulistas para o Rio. Segundo ela, os paulistas e paulistanos qualificam o Rio como “cidade-balneário” e, assim, pelo contraste, constroem a sua própria identidade. Por outro lado,

podemos dizer que os cariocas fazem o mesmo, isto é, qualificam São Paulo como “cidade-trabalho” para assim, entender a sua própria condição.

Farias, no entanto, atesta que, mais do que um determinismo biológico, são os habitantes da cidade que realizam o ato cultural de construir uma ordem conceitual a partir de uma ordem natural. Portanto, dizer que é a natureza que faz o Rio o que ele é significa, de acordo com a autora, sinalizar uma questão mais ampla, que diz respeito aos conceitos de natureza e cultura, e da relação existente entre eles. Assim, a construção simbólica da praia teria a ver com a sua percepção como espaço “natural”. E isso, conclui a autora, “corresponde à visão dual da sociedade ocidental, que atribui diferença entre o ‘espaço humano’- traduzido como cultura – e a ‘natureza’”. (Farias, 2006, p.24).

Embora Toz e Toquinho reconheçam nos pichadores e grafiteiros de São Paulo um outro tipo de atitude, eles, no entanto, apontam para o fato de que, mesmo assim, existe um grande mercado para os grafiteiros cariocas. Toquinho diz que nos últimos dez anos a mudança foi grande: houve desenvolvimento do material, das tintas, uma evolução no mercado e até na metodologia do grafite. Ele qualifica o mercado atual do grafite como “monstruoso” e diz que, por causa disso, não é possível atender a todos os pedidos. Toz concorda e diz que o “mercado só cresce” e cria oportunidades em várias frentes. Para ele, o mercado entendeu que o grafite é uma “habilidade específica” e, portanto, tem procurado contratar aqueles que dominam a técnica. Com isso, diz, há oportunidade para grafiteiros experientes mas também para os novatos. O grafite, como tantas outras atividades, acabou sendo cooptado pelo mercado que, inclusive, determina as regras, sejam elas de qualidade de produção, seja de preço de mercado, da lei da oferta e da procura. Para Toz, o grafite virou trabalho sério para muita gente, e o mercado sabe disso:

“Na verdade, não é qualquer um que faz. Você não vai chamar um cara que não sabe fazer grafite para mexer naquela ferramenta. Para você ter uma imagem que pareça com grafite você tem que chamar um grafiteiro. Isto é indiscutível. Hoje em dia o mercado faz o quê? Tem o FleshBeck que custa não sei quantos mil, mas tem um fulaninho lá que custa não sei quanto. Qual é o nível de orçamento que

“você tem? Eu vejo os moleques que fizeram aula comigo, os moleques não param de trabalhar, trabalham que nem eu, muito!”