

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Artes e Comunicação Social
Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades**

RENATA BAZILIO DA SILVA

**CARTOGRAFIA CULTURAL DO GRAFFITI A PARTIR DE SÃO GONÇALO:
MEMÓRIAS DE 1990 AOS ANOS 2010**

**Niterói
2019**

RENATA BAZILIO DA SILVA

**CARTOGRAFIA CULTURAL DO GRAFFITI A PARTIR DE SÃO GONÇALO:
MEMÓRIAS DE 1990 AOS ANOS 2010**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestra. Linha de Pesquisa: Mediações, saberes locais e práticas sociais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rôssi Alves Gonçalves

Niterói

2019

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S586c Silva, Renata Bazilio da
Cartografia Cultural do Graffiti a partir de São Gonçalo :
Memórias de 1990 aos anos 2010 / Renata Bazilio da Silva ;
Rôssi Alves Gonçalves, orientadora ; Flavia Elaine da Silva
Martins, coorientadora. Niterói, 2019.
168 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPCULT.2019.m.10466571780>

1. Cartografia Cultural. 2. Territorialidades. 3. Graffiti.
4. Memória. 5. Produção intelectual. I. Gonçalves, Rôssi
Alves, orientadora. II. Martins, Flavia Elaine da Silva,
coorientadora. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto
de Arte e Comunicação Social. IV. Título.

CDD -

RENATA BAZILIO DA SILVA
CARTOGRAFIA CULTURAL DO GRAFFITI A PARTIR DE SÃO GONÇALO:
MEMÓRIAS DE 1990 AOS ANOS 2010

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestra. Linha de Pesquisa: Mediações, saberes locais e práticas sociais.

Aprovada em 27 de março de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Rôssi Alves Gonçalves (Presidente da Banca- Orientadora)
PPCULT/ UFF

Prof^ª. Dr^ª. Flavia Elaine da Silva Martins (Coorientadora)
POSGEO/ UFF

Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara
PPCULT/ UFF

Prof. Dr. Jörn Seemann
BALL STATE UNIVERSITY

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Infinito pelas conexões. A Amada família, Cleia, Alberto, Gabriela, Marcelo e Jasmin.

As amigas Ângela, Bruna, Carla, Gabriela, Gisele, Lia, Márcia, Rozi, Tânia, os amigos Maurício, Rafael Vieira, Rômulo;

A Prof^ª. Dr^ª. Heloisa Buarque de Hollanda;

A orientadora Prof^ª. Dr^ª. Rôssi Alves;

A coorientadora Prof^ª. Dr^ª. Flávia Elaine;

A São Gonçalo, ao Hip Hop, aos movimentos de cidadania;

A cultura graffiti e a artista graffiteira Aila, os artistas graffiteiros Gal, Siri, Fabio Ema, que são a alma da pesquisa; a Dinho K2, Dom Negrone, Flavio Bugão;

Ao SESC São Gonçalo e a Wellington Vianna;

A coordenadora Prof^ª. Dr^ª. Ana Lucia Enne, ao Prof. Dr. Luiz Augusto Rodrigues, a Prof^ª. Dr^ª. Flávia Lages, ao Prof. Dr. Paulo Carrano, ao Prof. Dr. Rogério Haesbaert;

Ao Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara, ao Prof. Dr. Jörn Seemann;

Ao PPCULT e as turmas de 2016 e 2017. Ao grupo de orientação integrado por Alice Santos, Guilherme Santos, Hugo Oliveira, Mauricio Monteiro, Mellyna Reis, Paulo Castiglioni;

À FAPERJ.

Agradeço a Luz que alumia o caminhar.

RESUMO

Cartografia Cultural do Graffiti a partir de São Gonçalo: memórias de 1990 aos anos 2010 se situa na interdisciplinaridade e parte dos conceitos e técnicas da geografia. Mapas de artistas graffiteiros de Alcântara e Trindade (SG/ RJ), que atuam da gênese à atualidade, contêm a memória de eventos (ações) da cultura graffiti, na proposição do deslocando do (a) artista para a representação cartográfica. A linguagem da tradicional cartografia foi uma escolha estratégica que localizou São Gonçalo como centro desta filosofia, na percepção da cidade como a nascente da *Bacia Cultural do Graffiti do estado do Rio de Janeiro*. As narrativas de Aila, Gal e Siri geraram os mapas e o estudo foi enriquecido pela trajetória de Fabio Ema, considerado precursor. A metodologia foi instrumentalizada pela participação e clareza das intencionalidades e os mapas responderam às perguntas das cartografias sociais: “onde, quando e como se desenvolveu o graffiti?”, com foco nas ações vividas coletivamente. O surgimento das tipologias de eventos iluminou a essência da cultura, significando a cartografia cultural proposta, em seu duplo sentido de produto e processo. Com a soma das informações espaciais do campo, oferecidas por três artistas, criou-se o mapa que recebe o título da pesquisa e os pontos demarcam as territorialidades da cultura, na dimensão do espaço e tempo, como uma particularidade da análise. Esta soma sumariamente matemática, recebeu a conceituação da *sobreposição* de Milton Santos, refletindo o global sobre o local, através dos sistemas de formação, difusão e manutenção da cultura, na perspectiva de artistas gonçalenses. Ao desdobrar na exposição *Cartografias da Arte Urbana* (SESC São Gonçalo) e no media metragem documental *Manifesto Graffiti SG* (2019), a pesquisa apresenta seu inacabamento e a potência de devires.

Palavras-chave: cartografia cultural; cartografia social; metodologia participativa; graffiti; territorialidades; memória.

ABSTRACT

Cultural cartography of the Graffiti in São Gonçalo: memories from 1990 to 2010 is situated in the interdisciplinarity and starts from the concept and geography's technique. Writers's maps from Alcântara and Trindade (SG/ RJ), that work from the origin to present, contain events's memory of the graffiti's culture, in the intention to change the job of the artist to cartography representation. The language of the traditional cartography was a strategic choice and locate São Gonçalo as a center of this philosophy, in the city's perception as origin of the *Cultural Bay of the Graffiti in the Rio de Janeiro's State*. The narratives of the Aila, Gal and Siri generate maps and the study was improved by the experience of the Fabio Ema, that was considered precursor. The methodology was formed by participation and clarity of the intentions and maps answered the social cartographies questions: "where, when and how did the graffiti develop?", with focus in the collective's actions. The emergence in the kinds of events emphasized the essence of the culture, become important the proposed cultural cartography, in its double sense of product and process. With the sum of the information offered by artists, was created the map that received the title of the resource and the points demarcate the cultural territorialities, in the dimension of space and time, with an analysis's particularity. This mathematic sum, received the definition of the *overlap* of Milton Santos, reflecting the global above the local, through formed system, propagation and culture's permanence, in the perspective of the artists from São Gonçalo. In the exhibition of the *Cartographies of the Urban Art* (SESC São Gonçalo) and in the medium documentary *Manifest Graffiti SG* (2019), the resource presents its unfinished and power of the future possibilities.

Keywords: cultural cartography; social cartography; participatory methodology; graffiti; territorialities; memory.

SUMÁRIO

Introdução	p. 14
Capítulo 1 Conceitos orientadores da Cartografia Cultural do Graffiti a partir de São Gonçalo: memórias de 1990 aos anos 2010	p. 24
1.1 Filosofia dos Conceitos	p. 24
1.1.1 Cartografia Cultural de Seemann (2001) e as Análises Geoculturais de Bonnemaïson (2002)	p.28
1.2. Concepções de Território e Territorialidades	p. 36
1.2.1. Territorialidades e Representação	p. 41
1.3 Juventude, Identidade e Memória	p.46
Capítulo 2 Método Participativo	p. 53
2.1 Deslocamento simbólico do (a) artista para a representação cartográfica da cultura	p. 57
2.2 Trajetórias artísticas de Ema, Aila, Gal, Siri e o encontro com a cultura graffiti	p. 64
2.2.1 Representatividade e Mapa Cultural da graffiteira Aila	p. 75
2.2.2 Representatividade e Mapa Cultural do graffiteiro Gal	p.87
2.2.3 Representatividade e Mapa Cultural do graffiteiro Siri	p. 98
2.3 Exposição Cartografias da Arte Urbana. SESC São Gonçalo, de 19 janeiro à 5 de maio de 2019	p. 111
Capítulo 3 Conceitos, método e o mapa resultante da Cartografia Cultural do Graffiti a partir de São Gonçalo: memórias de 1990 aos anos 2010	p.127
3.1 As Territorialidades da Cultura Graffiti, na perspectiva de artistas gonçalenses de Alcântara e Trindade	p. 132
3.2 Tipologias de Eventos	p. 135
3.2.1 Pontos/ Encontros Históricos	p. 136
3.2.2 Transmissão de Conhecimento	p. 140
3.2.3 Mutirão de Graffiti	p. 145
3.2.4 Ponto de Graffiti	p. 147
3.2.5 Evento de Graffiti	p. 149

3.2.6 Evento com Graffiti/ Hip Hop	p. 151
3.2.7 Exposição de Arte	p. 156
3.2.8 Loja/ Comércio	p. 157
3.2.9 Concurso de Graffiti	p. 158
3.2.10 Multiplicação	p. 159
Considerações Finais	p. 160
Referências Bibliográficas	p. 163
Glossário	p. 167
Anexo I	p.168

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 Letra Taki 183, Nova York. s/d_____	p. 68
Imagem 2 Graffiti Fabio Ema, ao centro. Alcântara, São Gonçalo. s/d_____	p. 71
Imagem 3 Aila em oficina com crianças. Niterói. 2018_____	p. 77
Imagem 4 Graffiti Aila, SESC Duque de Caxias. 2001_____	p. 78
Imagem 5 Mutirão de Graffiti. Conexão Favela e Arte. Niterói. 2016_____	p. 78
Imagem 6 Tela Aila <i>Me traga a menina serena, Serena</i> . 2006_____	p. 79
Imagem 7 Graffiti Aila, participação filme <i>Jurandir Lima- O caçador de Brasis</i> . 2016_____	p. 79
Imagem 8 Painel Aila e Cristina Pacheco. Creche Municipal. Niterói, 2016_____	p. 80
Imagem 9 Aila. Detalhe de Alcântara, Ortofoto IBGE, escala 1:25.000_____	p. 84
Imagem 10 Mapa Cultural do Graffiti: perspectiva de Aila. 2018_____	p. 85
Imagem 11 Graffiti Gal. Samba Rap Festival. Fundação Progresso. RJ. 2019_____	p. 89
Imagem 12 Mutirão de Graffiti. Riudades. Niterói. 2018_____	p. 90
Imagem 13 Gal. Letras 3D. 100% spray sobre papel canson. 2017_____	p. 90
Imagem 14 Painel Gal. Casa da Dona Lili. Trindade, São Gonçalo. 2016_____	p. 91
Imagem 15 Graffiti Gal. Niterói. 2006_____	p. 91
Imagem 16 Gal. Detalhe de Alcântara, Ortofoto IBGE, escala 1:25.000_____	p. 94
Imagem 17 Mapa Cultural do Graffiti: perspectiva de Gal, 2018_____	p. 96
Imagem 18 Bomb Siri. Trindade, São Gonçalo. 1998/ 1999_____	p. 99
Imagem 19 Graffiti Siri. Coelho, São Gonçalo. 2017_____	p. 101
Imagem 20 Mutirão de Graffiti. Comunidade da Linha, Rio do Ouro. SG. 2018_____	p. 102
Imagem 21 Graffiti Siri. Mutirão Churras Graffiti. Comunidade da 94. Nit. 2019_____	p. 102
Imagem 22 Exposição individual Siri. Partage Shopping São Gonçalo. 2016_____	p. 103
Imagem 23 Visão 1- Mapa Cultural do Graffiti: perspectiva de Siri, 2018_____	p. 106
Imagem 24 Visão 2- Mapa Cultural do Graffiti: perspectiva de Siri, 2018_____	p. 109
Imagem 25 Abandono da estação do Alcântara. 2018_____	p. 111
Imagem 26 Produção da exposição e da dissertação. Galeria de Artes, SESC São Gonçalo. 2019_____	p. 112
Imagem 27 Flyer abertura da exposição <i>Cartografias da Arte Urbana</i> . 2019_____	p. 113
Imagem 28 Escada de acesso à Galeria de Arte. SESC São Gonçalo. 2018_____	p. 117
Imagem 29 Texto institucional SESC, Wellington Vianna. 2019_____	p. 118
Imagem 30 Texto Curatorial. Renata Baz_____	p. 119

Imagem 31 Painel <i>Mutirão de graffiti</i> . Siri, Gal, Aila. 2019_____	p. 120
Imagem 32 Tela Ema. <i>Letra</i> . Spray sobre tela. 2018_____	p. 121
Imagem 33 Tela Aila. <i>Vamos precisar de todo mundo</i> , 2018/2019_____	p. 121
Imagem 34 Tela Gal. <i>Fora do Norte</i> . 2018/ 2019_____	p. 122
Imagem 35 Telas Aila <i>Graffiti, Doce Graffiti; Muro para todxs; Graffashion</i> . 2018/ 2019_____	p. 122
Imagem 36 Telas Aila <i>Misture as tintas, misture os corpos; Cobertura é necessário</i> . 2018/ 2019_____	p. 123
Imagem 37 Tela Siri. <i>O Pequeno Príncipe</i> . 2018/ 2019_____	p. 123
Imagem 38 Arte de Bruno Araújo, programador visual do SESC SG. 2019_____	p. 124
Imagem 39 Mapa da artista Aila e seu <i>Bomb</i> . 2019_____	p. 124
Imagem 40 Mapa do artista Siri e seu <i>Bomb</i> . 2019_____	p. 125
Imagem 41 Mapa do artista Gal e seu <i>Bomb</i> . 2019_____	p. 125
Imagem 42 Imersões Cartográficas e Culturais. Galeria de Arte. 2019_____	p. 126
Imagem 43 Revista Veja Rio. Capa: <i>Telas de Pedra</i> , março de 2000_____	p. 137
Imagem 44 Parede da Estação do Alcântara. 2019_____	p. 138
Imagem 45 Sopa de Letras. Viaduto da Praça Chico Mendes. 1999/ 2000_____	p. 139
Imagem 46 Flyer divulgação Geração Hip Hop. SESC SG. 2012_____	p. 144
Imagem 47 Muros do C.E. Raul Vidal. Niterói. 2019_____	p. 148
Imagem 48 Graffiti Siri. Biblioteca Comunitária Visconde de Sabugosa. SG. 2018_	p. 149
Imagem 49 Flyer divulgação Meeting of Style. Leblon. RJ. 2006_____	p. 150
Imagem 50 Flyer divulgação Turbilhão Hip Hop, SESC SG. 2012_____	p. 152
Imagem 51 Flyer de divulgação São Gonçalo In Rap. s/d_____	p. 153
Imagem 52 Flyer de divulgação SG Cypher. SG. 2017_____	p. 156
Imagem 53 Exposição Grafiteiros de São Gonçalo. Casa das Artes Villa Real. São Gonçalo. 2014_____	p. 157
Imagem 54 Concurso de Graffiti, C.E. José Moura e Silva. Rocha, SG. 1997_____	p. 159

Se meus joelhos não doessem mais
Diante de um bom motivo
Que me traga fé, que me traga fé

Se por alguns segundos eu observar
E só observar
A isca e o anzol, a isca e o anzol
A isca e o anzol, a isca e o anzol
Ainda assim estarei pronto pra comemorar
Se eu me tornar menos faminto
E curioso, curioso
O mar escuro, trará o medo lado a lado
Com os corais mais coloridos

Valeu a pena, ê ê
Valeu a pena, ê ê
Sou pescador de ilusões
Sou pescador de ilusões

Se eu ousar catar
Na superfície de qualquer manhã
As palavras de um livro sem final
Sem final, sem final, sem final, final

Valeu a pena, ê ê
Valeu a pena, ê ê
Sou pescador de ilusões
Sou pescador de ilusões

Valeu a pena, ê ê
Valeu a...

Pescador de Ilusões
O Rappa

O que foi feito, amigo
De tudo que a gente sonhou?
O que foi feito da vida?
O que foi feito do amor?
Quisera encontrar
Aquele verso, menino
Que escrevi há tantos anos atrás

Falo assim sem saudade
Falo assim por saber
Se muito vale o já feito
Mais vale o que será
(Mais vale o que será)

E o que foi feito é preciso conhecer
Para melhor prosseguir
Falo assim sem tristeza
Falo por acreditar
Que é cobrando o que fomos
Que nós iremos crescer
(Nós iremos crescer)

Outros outubros virão
Outras manhãs
Plenas de sol e de luz

Alertem todos alarmas
Que o homem que eu era voltou
A tribo toda reunida
Ração dividida ao sol
(De nossa Vera Cruz)

Quando o descanso era luta pelo pão
E aventura sem par
Quando o cansaço era rio
E rio qualquer dava pé
E a cabeça rolava num gira-girar de amor
E até mesmo a fé
Não era cega nem nada
Era só nuvem no céu e raiz
Hoje essa vida só cabe
Na palma da minha paixão
Devera nunca se acabe
Abelha fazendo o seu mel
No campo que criei
Nem vá dormir como pedra e esquecer
O que foi feito de nós

O que foi feito devera
Milton Nascimento

INTRODUÇÃO

Através dos movimentos recentes provocados pela *virada cultural* na geografia e pela *virada espacial* nas ciências sociais, o PPCULT, como um dos poucos programas de pós-graduações nacional, intercede nesse fervedouro ao fundamentar e afirmar-se na interdisciplinaridade. Com o entendimento da oportunidade de estudar em universidade pública desde a graduação, as pesquisas acadêmicas elaboradas até então, têm como vetor a realidade transformando-se em ciência, visibilidade. Assim, o presente estudo adveio de percepções sobre processos culturais de juventude, em diálogo com ferramentas técnicas e conceituais, em favor da interferência sobre a realidade. O que está intermediado pela “Cartografia Cultural do Graffiti a partir de São Gonçalo: memórias de 1990 aos anos 2010” são representações cartográficas da cultura graffiti rememorada por artistas graffiteiros (a) gonçalenses, de Alcântara e Trindade, articulando lembranças vividas coletivamente com as demarcações das territorialidades, na dimensão do espaço e do tempo. Ou seja, mapas como produtos, com possibilidade de gerar processos. Ao considerar a recentidade da cultura, que se desencadeou expressivamente nos anos 1990 em São Gonçalo, o resgate da memória através da criação da documentação, testemunhada por artistas que atuaram da gênese da cultura na cidade até a atualidade.

Para apresentar o percurso que encaminhou a pesquisa nas suas bases, permito-me compartilhar o contexto de formulação das ideias, que partiram de minha sensibilidade e trajetória, dando o tom à unicidade das análises e métodos. Como branca e filha da classe trabalhadora, em estado de luta permanente pela sobrevivência e acesso à educação, na zona sul do Rio de Janeiro, minha origem familiar é no Morro da Tavares Bastos/ RJ, uma margem em um bairro de sete ruas e duas favelas, que na segunda infância, passou a ser no asfalto, em frente ao morro. No Catete, algumas realidades saltam à memória dos anos 1990: o *gualín teteka*¹, o funk no rádio e na vizinhança, crianças entorpecidas pelas drogas, a pixação, o mural do prédio na Rua Dois de Dezembro, o jornal da Furação 2000, que era vendido somente em favelas e periferias.

¹ Segundo José Manuel Velenzuela Arce, “os pichadores formaram linguagens cifradas que lhes permitem comunicar-se sem que seus discursos sejam compreendidos por quem não participa do circuito graffiteiro. Para isso, recorrem à TTK, forma de pronunciar as palavras invertendo a ordem das letras, “de trás pra a frente”. Originado nas prisões, o estilo TTK teve enorme repercussão no bairro do Catete, de onde provém o nome da língua. Os pichadores falavam TTK, chegando a dominar esta forma de comunicação. Dessa maneira, as pessoas começaram a escutar conversas ininteligíveis nos ônibus e nas escolas. A familiarização dos pichadores com o exercício de “falar de trás pra frente” era uma forma de proteção e de transformação linguística, o que não deixa de representar uma forma de modificar a realidade” (ARCE, 1999, p. 137).

Decerto que o jornal e o funk foram meus acessos simbólicos a outras margens, quando na oportunidade de estudar na UFF e morar em Niterói, São Gonçalo se tornou o novo horizonte.

Sob a luz do alinhamento entre teoria e realidade, após a formação em licenciatura em geografia fui convidada a lecionar no Aliança Pré-Vestibular Comunitário, no Colégio Estadual Adino Xavier, Mutondo, onde tive a oportunidade de pisar nas terras gonçalenses pela primeira vez. De lá pra cá, a cidade se tornou centro de minhas preocupações e encontrei na relação gênero e espaço, a inspiração para o direcionamento profissional ao setor, conquistando a oportunidade de atuar como estagiária no projeto NACA (Núcleo de Atenção à Criança e ao Adolescente) e como articuladora de redes e de mobilizações de sociais, no projeto NEACA (Núcleo Especial de Atendimento à Criança e ao Adolescente), do Movimento de Mulheres em São Gonçalo (2010- 2012). Paralelamente, cursei a pós-graduação *lato sensu* em Gênero e Sexualidade (CLAM/IMS/ UERJ) para adquirir teorias relacionadas, em ambiente interdisciplinar. O projeto de finalização deste curso foi intitulado “Violência de gênero e a trama da rede política de enfrentamento em São Gonçalo” (2011), em que elaborei o georreferenciamento da rede de serviços voltados às mulheres vítimas de violência, gerando a primeira visualização espacial da rede gonçalense.

Guiada pelas orientações da Rede de Enfrentamento à Violência contra as Mulheres (2011), da então Secretaria de Políticas para as Mulheres da Presidência da República, aprimorei a análise com a elaboração do trabalho de conclusão de curso, para título de bacharel em Geografia (UFF), com a pesquisa “As territorialidades do Movimento de Mulheres em São Gonçalo (MMSG)- 1980 à 2013” (2013). Desta pesquisa resultou o Mapa da Rede de Enfrentamento à Violência contra as Mulheres (2013), contendo o aprimoramento das informações espaciais da rede da cidade. Ao compreender como territorialidades institucionais, na materialidade das políticas públicas, localização e distribuição dos serviços, trouxe também, as subjetividades da luta pela garantia dos direitos das mulheres, no recorte temporal contemplado. Com o amadurecimento das interpretações, percebi a ausência de mais organizações de mulheres e feministas, em que me foquei na referência do MMSG, a ausência da abordagem participativa sobre mapas e a imersão nos seus sentidos, significados, usos.

Foi quando tive a oportunidade de atuar no projeto Indicadores da Cidadania (INCID), do Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (IBASE). E como

articuladora de campo, mapeei instituições e ações de mulheres e feministas principalmente de São Gonçalo, como também me dediquei às de natureza cultural. Mediante o objetivo de elaboração dos Mapas da Cidadania (2014-2016), nos 14 municípios do Consórcio Leste Fluminense (CONLESTE) fui convidada a atuar como pesquisadora. As reflexões que se seguiram ao TCC foram a base para criar e materializar um método para as atividades de campo do projeto, cuja apresentação da ideia se deu em papel pardo com a presença de Jasmin, de 5 meses, e a equipe INCID, em setembro de 2014, na antiga sede da instituição na Av. Rio Branco, Rio de Janeiro.

A sugestão do passo a passo do campo se referenciou nas metodologias participativas, visando o diálogo com a sociedade civil, em que propus três movimentos: o primeiro, a elaboração de mapas municipais demarcados com indicadores oficiais relacionados a cada tema, que foram acordados em equipe (educação, IDEB; saúde, PSF; cultura, equipamentos culturais; mulheres, rede de serviços de atendimento às mulheres vítimas de violência; mobilidade urbana e meio ambiente não apresentaram indicador); o segundo, a interação entre sociedade civil, mapas municipais com demarcações e estatísticas sobre direitos (meio identificado em equipe: utilização de recursos didáticos sobre o mapa e gravação do áudio das reuniões); terceiro, a representação das informações espaciais, utilizando técnicas de geoprocessamento. Em função das demandas pessoais e de maternidade, não participei do último movimento, o que estimulou a aplicação do método na cultura graffiti, influenciada por minhas vivências.

Neste caminho, a identificação com o Hip Hop e meu envolvimento na cultura, se deu juntamente com meu companheiro Marcelo Melo, gonçalense, também graffiteiro, no ano de 2010, ao participarmos dos movimentos iniciais da então Roda Cultural de São Gonçalo², no Paraíso, produzida por Diego Diprô. Marcelo, nascido e criado na cidade, me apresentou seu engajamento na juventude produtora das culturas urbanas gonçalenses, e isso ampliou sem igual o horizonte, significativa e subjetivamente. Sua trajetória até chegar à identidade como graffiteiro, que se considera da terceira geração de artistas, foi insumo para a concepção das primeiras ideias da pesquisa, em que justo é trazer a voz de Melo -como conhecido na cultura- ao introduzir sobre este percurso:

Meu nome é Marcelo Melo, 36 anos, e no graffiti, considero que comecei muito antes do que comecei, por ter vivenciado um pouco o início do

² É percebida que a identidade da Roda, se relaciona com os pensamentos de seu produtor. Posteriormente à organização de Diprô, Luã Gordo a considerou como “Roda de São Gonçalo”, e atualmente, é a “Batalha do Tanque”, produzida por Felipe Gaspar.

graffiti, em São Gonçalo. Como vivenciei na minha infância, eu pixava e as influências do Ema e do Cubano, por exemplo, me aproximou dessa galera através de reuniões que eram feitas nas praças (...). Com 25 anos, no caso, comecei realmente a grafitar, como se tivesse alguma coisa incubada dentro de mim, daquela época. Então, vivi transitando por São Gonçalo depois que eu me distanciei um pouco da pixação. O graffiti começou a crescer, mas eu mesmo distante daquele movimento de rua, entendia que o Ema dava aula, entendia que o Ema começou a trabalhar com O Rappa, sabia que o Eco já estava na Tijuca. Então, as ruas me mostravam todo esse desenvolvimento do graffiti (...). E comecei a desenvolver meu graffiti ali, apenas com o desenvolvimento da rua, não tinha contato com ninguém, só com as referências anteriores da pixação, (...). E, através de outras referências, que o foi o desenho e depois eu fui me jogar e comecei trabalhando o graffiti, tentando um graffiti, até começar a criar um corpo, já conhecendo um pouco da cultura (...) (MELO, 07/07/2019).

Sobre a pesquisa, comentou seu entendimento e cumplicidade no processo:

(...) Um crescimento mútuo em uma relação. Um processo muito bom e importante pra cultura, eu de dentro, que vi uma cultura se desenvolver a partir de uma época, né, eu vivi um pouco essa história. E hoje esta história estar instrumentalizada e naturalmente, eu também fazer parte, não só da cultura, mas dessa construção, é entender que muitas coisas realmente, tão nos seus lugares. Porque realmente, a gente conversava muito, mas eu não entendia que esse instrumento geografia poderia fazer isso de uma forma bem clara, vamos dizer assim. A parada instrumentalizou uma história, que de alguma forma foi perdida e isso foi o meio do caminho, é o meio de caminho (...). De alguma forma você conseguiu observar, como o artista observa uma obra. Você viu a coisa pronta, pelas histórias que te contaram. E você vivendo São Gonçalo e fazendo o mapeamento de mulheres, indo pra roda, (...), você interpretou, configurou isso numa arte, sensorial, para um bem humano. Aí, você ouvindo essas histórias de uma cultura que é subversiva realmente, você fez a transferência da coisa ruim pra coisa boa. É o céu, é a vida, é o entendimento através dos instrumentos (MELO, 07/07/2019).

Com a inspiração de nossas trocas de vivências, e com profunda admiração e agradecimento, Melo contribuiu com a escuta e as reflexões conceituais que se sucederam com a interpretação da cultura, do mesmo modo, que durante muito tempo, ouvi as histórias que me geraram o despertar da instrumentalização das ferramentas oferecidas pela geografia. Nas conexões que conduziram à criação da proposta da cartografia cultural, acrescento a visita ao Observatório do Hip Hop, em Monjolos, em que conversei com Dinho K2, b-boy, mestre de cerimônia, militante e um dos percussores da cultura Hip Hop de São Gonçalo, em 2013, em visita de campo ao projeto INCID (IBASE). Após a visita, saí com alguma responsabilidade, absorvida pelos sentidos da militância transmitida por Dinho k2. Sob as influências, elaborei o questionamento: como a geografia pode contribuir com a cultura Hip Hop?

Mediante o contexto apresentado, construí o projeto “Cartografia Cultural do Movimento Hip Hop a partir de São Gonçalo -1980-2015”, no inverno de 2015, paralelo

a minha participação na Universidade das Quebradas (PACC/ UFRJ), em que tive a oportunidade da crítica de Heloisa Buarque de Hollanda sobre o projeto, que por sua vez, me pôs em contato com a Prof^a. Dr^a. Rôssi Alves, em confluência ao meu contato com a Prof^a. Dr^a. Adriana Facina, na busca para orientação nesta jornada. Com a aprovação nas turmas 2016 e 2017 do PPCULT, pude viabilizar a pesquisa nesta última, com a bolsa da FAPERJ. Na interlocução com a orientadora Prof^a. Dr^a. Rôssi Alves e buscando viabilidade temporal de executar o projeto, a proposta foi recortada para a cultura graffiti. Assim, a metodologia de mapear as rodas culturais ativas na cidade de São Gonçalo no ano de 2015, como mote para acionamento da memória, tal como exposto nos projetos de seleção, foram substituídas pela demarcação do mutirão de graffiti, *Festival Cores e Valores*, em São Gonçalo, dos anos 2015 e 2016.

Por sua vez, a “Cartografia Cultural do Graffiti, a partir de São Gonçalo: memórias de 1990 aos anos 2010” teve por objetivo a proposição a artistas graffiteiros (as) históricos (as), para construção de mapas da memória de eventos da cultura graffiti, partindo de São Gonçalo, dos anos 1990 à atualidade. A orientação temporal é uma representação que não buscou abarcar o todo, mas ilustrar pela imagem, perspectivas e fragmentos da história da cultura, considerando a recentidade das ações. Os artistas hoje são adultos, com pouco menos de 40 anos, e por meio dos mapas, a sugestão de um repensar sobre o projeto cultural construído e consolidado. Atribuo e agradeço a definição de trabalhar com a primeira geração de artistas, a uma troca de ideia com Dom Negrone, mestre de cerimônia e produtor cultural gonçalense, a quem em conversa informal no mutirão de graffiti *Plano B*, na Comunidade da Linha, em Rio do Ouro (SG), em 30/07/2017, dividi a proposta da pesquisa. Neste encontro, ele deixou como mensagem que tratar das origens do graffiti, explica como está a realidade da cultura hoje.

Uma vez demarcada a dimensão temporal das territorialidades através da memória dos eventos organizadas por décadas, se faz necessário iluminar os propósitos do uso do termo “a partir”, que correspondem a duas naturezas: a ênfase nas positivities e potencialidades da produção cultural e artística de São Gonçalo, tomando como base as ações e a representatividade de artistas jovens; identificar como um exemplo de *bacia cultural brasileira*, na imaginação da existência de uma *bacia cultural do graffiti no estado do Rio de Janeiro*, partindo das perspectivas de São Gonçalo, para tratar da difusão das territorialidades do graffiti no estado. Para a cultura, a cidade é uma referência, e o diálogo com Gil (2013) permitiu a relação:

Imagine um rio. Um rio de médio ou grande porte. Um rio com suas águas cruzando um, dois, três, quatro, às vezes, dez vilarejos, municípios ou até cidades. Um rio distribuindo águas, trazendo vida e progresso para todos esses municípios e populações. Muitas vezes os interesses dessas cidades são diferentes, (...), assim são as Bacias Culturais. Se imaginarmos o grande rio de cultura que corta Sergipe, Pernambuco, Alagoas, Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte, vamos ter, por exemplo, a festa junina como água corrente que vai passando e formando essa grande Bacia Cultural (GIL, 2013, p. 21).

Para alcançar tal entendimento, a identificação de artistas que pudessem contribuir com a pesquisa se resumiram à Aila, Gal e Siri através do processo de escolhas e de observação sobre suas representatividades, com a consciência de que seleção “exclui grande parte da realidade, de fato a maior parte” (BECKER, 2009, p.21). Ainda, foi possível trazer a trajetória de Fabio Ema, mas não houve tempo hábil para a produção de seu mapa. À sugestão da criação de um mundo, na perspectiva de artistas de Alcântara e Trindade, metodologicamente, as atividades de campo foram compostas por duas visitas individuais à Aila, Gal e Siri, em que a primeira, se realizou com a apresentação do mapa impresso de São Gonçalo, demarcado com duas linhas de diferentes cores, representando o *Festival Cores e Valores*, na Estrada dos Menezes, Alcântara, para estimular a memória. Mediante a assinatura de autorização para gravação do áudio dos depoimentos, as entrevistas foram tecidas como uma conversa e a marcação sobre o mapa respondeu às perguntas orientadas pelas cartografias sociais - onde, quando e como se desenvolveu a cultura ao longo do tempo? -, que geraram legendas individuais dos (a) artistas, contendo as lembranças de eventos vividos coletivamente na cultura.

Com a escuta acurada dos áudios foi possível perceber as especificidades de cada um (a) e acrescentar registros que não foram destacados pelo (a) artista sobre o mapa. No processo de concepção e análise do banco de dados, surgiram dez tipologias de eventos, compreendidas provisoriamente, como *conjuntos de semelhanças nas naturezas das manifestações da cultura graffiti*. Então, diferenciadas por suas naturezas e cores, as legendas pressupuseram a organização ocasional dos dados, destacando que esta pesquisa é processo e, portanto, se caracteriza por seu inacabamento, em estado permanente de reflexões e reconsiderações. E justamente com as tipologias de eventos, que se clareou o porquê da contemplação conceitual *cartografia cultural*, pois com elas foi percebido os sistemas de formação, difusão e manutenção da cultura. Com a apropriação metodológica de campo orientada por questionamentos das cartografias sociais, o sentido artístico e cultural prevaleceu nos desfechos da pesquisa, ao informar sobre o graffiti através da linguagem da convencional cartografia.

Com a reunião das lembranças, o manuseio das informações espaciais foi realizado em um sistema de informação geográfica (SIG) e viabilizado pelo geógrafo Rafael Vieira, da Celladore SIG e Cidadania (MEI). E, desse modo, se seguiu a segunda visita de campo aos (a) artistas, apresentando individualmente o mapa com o resultado e visando ajustes, reconsiderações, etc., até chegar à representação finalmente aprovada por ela e eles, como exposto no capítulo 2. Já a metodologia implementada na elaboração do mapa resultante da cartografia, foi realizada através da soma e da análise das informações espaciais dos mapas dos três artistas. Assim, a legenda contou com a organização por décadas, tipologias de eventos e geometrias, em que estas ilustram o valor cultural das memórias, que coincidiram nas narrativas. Se representado por quadrado significa que a mesma lembrança foi citada por três artistas, se triângulo, por dois, e se somente um lembrou do evento, o círculo, e todas elas acompanhadas de cores correspondentes às tipologias e numerações. Por sua vez, o título da legenda está como *territorialidades da cultura graffiti, na perspectiva de artistas gonçalenses, de Alcântara e Trindade*, no qual trouxe a circularidade conceitual projetada à pesquisa. Os detalhes do método, estão apresentados no capítulo 3.

Uma importante contribuição à reflexão da ação de pintar a rua, reside na relação da ativação e da desativação das territorialidades, apresentada por Robert Sack, em que a dimensão do tempo é crucial para entender como se desenvolveram processos, que neste estudo observa os de natureza artística e cultural. Encampar o passado não é algo simples, então, foi necessário elaborar o primeiro capítulo da dissertação, como guia dos conceitos fundamentais que gravitam a cartografia cultural do graffiti e como preparo para as atividades de campo, de modo, a delimitar as intencionalidades da pesquisa para pô-las sobre a realidade. Assim, o capítulo 1 apresentou o desencadeamento da reflexão que se iniciou com “O que é Filosofia”, de Deleuze e Guattari apresentando os sentidos e significados dos conceitos, orientados por Haesbaert (2014), se seguindo à análise geográfica dos conceitos da obra de Seemann (2001), o “pai” da cartografia cultural, e Bonnemaïson (2002), na proposição da “análise geocultural”. Os dois últimos se situam nas abordagens da geografia cultural, em que o primeiro, dedicou atenção aos mapas, a ciência cartográfica, a paisagem, e o segundo apresentou etnia ou grupo cultural, território, territorialidades, geossímbolos, como orientadores conceituais. Ao identificar as escolhas de cada autor, o entendimento das especificidades necessárias à construção da filosofia da cartografia cultural do graffiti proposta e uma definição provisória, estimulada por Seemann, na ocasião da apresentação da dissertação, que ocorreu em

27/03/2019 (coincidindo com o Dia Nacional do Graffiti, que homenageia o artista Alex Vallauri, considerado precursor na cultura nacional).

O território e as territorialidades, como chaves do estudo, estão compreendidas através do histórico e da sistematização dos conceitos, orientado por Haesbaert (2016). Da estreita relação com a etologia -a relação do comportamento animal transposta ao comportamento humano-, ao uso estratégico como ferramenta do Estado, a síntese sobre como o território foi concebido nos últimos cinco séculos, está expressa por Gottmann (2012). Mediante a associação tradicional da materialidade do território ao Estado, Milton Santos (2005) e Souza (2015) oferecem a perspectiva da potência do território, em favor das coletividades, dos ativismos sociais, que promovem um diálogo fundamental com a cultura graffiti. Em Souza (2015), Sack (2011) e Raffestin (1993) identifica-se as relações de poder como intrínsecas ao território, apresentando a perspectiva relacional do mesmo. Já a compreensão sobre ativação e desativação das territorialidades observadas em Sack, representam o tilintar das percepções da pesquisa.

Ao identificarmos Raffestin (1980) como um dos primeiros trabalhos desenvolvidos sobre territorialidade e traduzido para o português (1993), o autor nos enriqueceu com suas interpretações. Em sua obra cria imagens para representar o território, territorialidades e sistemas territoriais muito afinada à linguagem lógico-matemática, relacionando pontos, números e letras sobre *quadrículas do poder*. Para esta pesquisa, a representação se direciona as análises da cartografia e da fotografia. Na perspectiva cartográfica, a linguagem tradicional desta ciência, ilumina a produção de representações visuais como ferramenta, em que muitas vezes é negligenciada pela geografia, tal como expresso por Seemann (2005). A fotografia, por sua vez, se assume com dois usos: como recurso de pesquisa e com o sentido de falso *congelamento* da imagem – assim como os mapas-, pois estão carregadas de significados, como apreendidas em Martins (2008).

Para encerrar o capítulo 1, a apresentação da discussão sobre juventude, na análise sociológica de Arce (1999), pois, ao considerar a manifestação do graffiti nos anos 1990 em São Gonçalo, estamos lidando com artistas que se desenvolveram desde a infância/adolescência, e hoje são adultos (a). A cultura, por sua vez, possui menos de 30 anos, encontrando-se na caminhada da juventude para a idade adulta. Assim, trabalhar com os sentidos das identidades culturais atribuídos por Hall (2003), enriqueceu o diálogo em campo para observar a consciência que existe sobre elas. Na observação dos fundamentos da cultura, a escuta das *histórias orais, histórias de vida*, orientadas pelas contribuições

metodológicas de Bosi (2003), atentou para as *narrativas dos recordadores*, que traduzidas em cartografia, podem servir como *intermediário cultural*. Pollak (1992) enriqueceu com a identificação dos elementos individuais e coletivos da memória e três caracterizações foram apontadas pelo autor: ela é seletiva, construída e em disputa. Com este capítulo, então, foi realizado o exercício da linguagem interdisciplinar, abrindo-se às possibilidades conceituas que vieram das atividades de campo, e que estão registradas ao longo do texto.

No capítulo 2 se desenvolveu a apresentação da metodologia participativa, referenciada nas cartografias sociais de Silva (2013) e de Acselrad, Coli (2008), que trouxeram o entendimento da formação de *sujeitos cartografantes* à pesquisa. Neste tópico também se justifica a escolha estratégica de elaborar mapas com a linguagem tradicional da cartografia, ou seja, àquela compreendida pelo Estado, e que ainda assim, guarda o sentido de processo, advindo das possibilidades do uso dos mapas como meio de comunicação. Com direcionamento à análise antropológica e sociológica, Damatta (1987) contribuiu com o sentido de processo, tal como são as pesquisas em antropologia social. Bourdieu (1996) iluminou os desafios do entendimento de trajetórias através da análise sobre relatos autobiográficos. E, assim, Ema, Aila, Gal e Siri apresentaram o contato com o desenho, a pixação e o desenvolvimento da cultura graffiti, a partir de Alcântara e Trindade. Ainda, expuseram suas concepções sobre o que é e o que era graffiti, somando-se à visão do grafiteiro Gitahy (1999). Silva (2000) trouxe as relações de poder na formação da identidade e marcação da diferença, e Velho (1977) apresentou os significados das vanguardas artísticas- intelectuais brasileiras. O curta-metragem documental *Multiplicadores* (2006), direção Renato Martins e Lula Carvalho, teve muito a contribuir com a reflexão deste capítulo, ao apresentar as falas sobre a cultura graffiti, do vanguardista Marcelo Yuka e do historiador, Paulo Knauss.

À representatividade, Bobbio (1998) esclareceu seus significados sociológicos e políticos. À despeito do deslocamento simbólico do artista para a representação da cultura, a visibilidade do dado primário junto às informações cartográficas expressas na legenda dos mapas, alinhando teoria-realidade. Para tecer sobre as convenções da tradicional cartografia, Oliveira (2014) apresentou os conhecimentos necessários à construção de um mapa e Castro (2010), explicitou o sentido político das escalas geográficas. Assim, se seguem as análises da representatividade e dos mapas de Aila, Siri e Gal, acrescentando-se os depoimentos da rede de apoio dos (a) artistas, representada por mãe, esposa, amigos. Este ponto teve influência do texto de Re. Fem. “Tem mulher

nessa história” (BUZO, 2009, p. 65), ao tratar da importância da participação das mulheres no fomento à cultura Hip Hop. Para encerrar o capítulo 2, a apresentação da metodologia participativa através da documentação da exposição “Cartografias da Arte Urbana”, no SESC São Gonçalo, em que a pesquisa serviu à curadoria e ao média metragem documental Manifesto Graffiti SG (2019), direção Fernando Dias.

O capítulo 3 apresenta a metodologia de confecção do mapa em A1, resultante da soma das informações dos mapas dos (a) três artistas, em que seu título é o mesmo da pesquisa, como consta no Anexo I. A esta soma está sendo atribuído o conceito da *sobreposição*, de Milton Santos (2008). Com o percurso da reflexão sobre a organização da legenda estabelecida por década, geometria e tipologias, permitiu-se a esta última, a conceituação como evento, que carrega o mesmo significado de ação para o mesmo autor. Assim, as tipologias de eventos que surgiram das narrativas dos recordadores foram: pontos/ encontros históricos; transmissão de conhecimento; mutirão de graffiti; ponto de graffiti; evento de graffiti; evento com graffiti/ Hip Hop; exposição de arte; concurso de graffiti; loja/ comércio; multiplicação. Os tópicos 3.2.1 ao 3.2.10 estão reservados a apresentar as ideias gerais de cada tipologia, relacionando fotos, flyers, como registros documentais e está contextualizado com as significações dos (a) artistas. Para a cartografia cultural do graffiti, os eventos envolvem a dimensão do tempo, expressados pela memória através das décadas, e a dimensão do espaço, por meio das ações nos lugares, orientadas por estratégias de demarcação das territorialidades das artes e da cultura, na disputa pelo uso do espaço urbano. Sobre a temporalidade e as territorialidades, Saquet (2015) contribuiu com suas significações conceituais que dialogam com o graffiti.

Como uma pesquisa que apresenta resultados materiais e subjetivos, as considerações finais apontam para o devir dos processos advindos da leitura, interpretação e visibilidade das informações da cultura, projetadas sobre os mapas. Com o sentido de inacabamento intrínseco a este estudo, a potência aporta nas possibilidades de desdobramentos com a conexão entre passado-presente-futuro.

CAPÍTULO 1

Conceitos orientadores da Cartografia Cultural do Graffiti a partir de São Gonçalo: memórias de 1990 aos anos 2010

Ao reunir pensamentos e forças para superar os desafios acadêmicos interdisciplinares, o que se pretendeu com o primeiro capítulo foi identificar os conceitos que ora gravitam, ora alicerçam a reflexão sobre a cartografia cultural do graffiti, considerando a cidade de São Gonçalo, como centro. Esta etapa representou para a pesquisa, a fundamentação das proposições teóricas para dialogar com a Banca de Qualificação que ocorreu em 29 de junho de 2018, com participação da orientadora Prof.^a Dr.^a Rôssi Alves Gonçalves (PPCULT); do Prof. Dr. Luiz Augusto Fernandes Rodrigues (PPCULT) e da Prof.^a Dr.^a Flávia Elaine Martins (PosGeo/ UFF). E, o que se pretendeu e se alcançou com a teoria foi a criação do discurso de efetivação da pesquisa de campo, um (auto) entendimento profundo do que se propõe esta cartografia.

1.1 Filosofia dos conceitos

Com a permanência do compromisso em realizar pesquisas que estejam consonantes com as demandas apresentadas pela sociedade e, instrumentalizando a potencialidade das ferramentas científicas à serviço da humanidade, que se buscou alcançar nesta primeira parte, a articulação de conceitos de naturezas interdisciplinares. Tendo em vista que há pontuais trabalhos sobre cartografias sociais e culturais, identifiquei em Seemann (2001) a proposição da *cartografia cultural*, e a partir de então, me encontrei em estado permanente de reflexão sobre os conceitos que gravitam a temática do graffiti, partindo de São Gonçalo, como centro da pesquisa. Dessa forma, o caminho percorrido permaneceu na inscrição de questionamentos, tecendo soluções provisórias guiadas pelos desafios impostos a uma abordagem recente e crescente, porém ainda escassa na produção científica, seja se tratando de cartografias culturais, seja se tratando da cultura graffiti. Para delinear a fundamentação teórica, busquei identificar a *constelação de conceitos* – termo deleuziano-, em que vale apresentar em linhas gerais, uma discussão sobre a filosofia dos conceitos.

Enquanto texto fundamental para a orientação espacial de pesquisadores (as), Haesbaert (2014) apresentou que “conceitos sempre são criados em relação com problemas específicos” (p.29). Nesta pesquisa, o problema primeiro é a teorização de uma

cultura que emergiu no seio da urbanização da década de 1970, nos Estados Unidos³, disseminando-se, sobretudo, em periferias e favelas do mundo e manifestada em São Gonçalo expressivamente, na década de 1990. Embora correspondendo a uma prática ancestral e contínua de representação da existência – figuras rupestres brasileiras, cavernas de Ajanta indianas, por exemplo - o graffiti é próprio do desenvolvimento do meio técnico-científico-informacional, dada a tecnologia aerossol voltada à tinta spray. Outro aspecto relevante às relações desta pesquisa é que “a identificação da noção de territorialidade coloca problemas. A história da noção está por ser feita (BAILLY, 1980), principalmente porque ela veio dos naturalistas, que se preocuparam com a territorialidade animal e não com a territorialidade humana” (RAFFESTIN, 1993, p. 159). Embora a produção intelectual do conceito tenha avançado da década de 1980 para cá, há poucas obras traduzidas para o português, mas por outro lado, grupos de estudiosos das universidades brasileiras em conexão com europeias⁴, vêm se debruçando sobre tais estudos, à exemplo. O destaque a este conceito está afinado ao contexto latino-americano que torna as territorialidades ferramentas discursivas e de representação, no entendimento das ações produzidas pela cultura graffiti ao longo do tempo.

Dessa forma, a pesquisa tem no seu âmago o desafio teórico, refletido na ousadia das escolhas, que para situar a discussão visando a superação de ambos os problemas conceituais centrais, cabe o aprofundamento. Na introdução da obra “O Que é Filosofia?” (DELEUZE, GUATTARI, 1996), os autores ambientam que “a filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em *criar* conceitos” (p.13) e através de Nietzsche, reafirmam a necessidade dos filósofos começarem a “fabricá-los, criá-los, afirmá-los, persuadindo os homens a utilizá-lo” (p.13-14). Este pensamento é um orientador para a construção da cartografia cultural proposta, tendo em vista, a consideração dos conceitos como, à expressão de Deleuze, “ferramentas” (p. 49) emancipadoras, úteis às estratégias do discurso e da representação. Com isso avanço ao compreender:

O batismo do conceito solicita um *gosto* propriamente filosófico que procede com violência ou com insinuação, e que constitui na língua, uma

³ “Uma das referências do graffiti, o nascimento da pixação, que é esse nominar enigmático, essa caligrafia, uma das referências de suas raízes é o islamismo. E são os negros americanos com bases islâmicas que fazem. Então, há um deslocamento entre a caligrafia do islamismo, que é uma caligrafia em homenagem a Deus, como tem umas mais arabescas fascinantes, e aquilo se atualiza pela epiderme urbana, como manifesto de uma insígnia, que só uma tribo sabe” Vergara (27/03/2019).

⁴ SAQUET, Marcos Aurélio; SPOSITO, Eliseu Savério (orgs.). *Território e Territorialidades: teorias, processos e conflitos*. Rio de Janeiro: Consequência Editora, 2015, 2ª ed.

língua na filosofia, não somente um vocabulário, mas uma sintaxe que atinge o sublime ou uma grande beleza. Ora, apesar de datados, assinados e batizados, os conceitos têm sua maneira de não morrer, e todavia são submetidos a exigências de renovação, substituição, de mutação, que dão à filosofia uma história e também uma geografia agitadas, das quais cada momento, cada lugar, se conservam, mas no tempo, e passam, mas fora do tempo (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 16).

Esta citação traz a chancela de articular a cartografia cultural de Seemann (2001), em favor da reflexão sobre o graffiti, baseando-se na perspectiva da aplicabilidade, mutabilidade e às “exigências de renovação” sob os quais estão acometidos os conceitos. Em um primeiro momento, compreende-se que estamos diante de um conceito que em seu bojo, reside uma estreita capacidade de dialogar com outros, criando assim sistemas complexos por se apresentarem em dois amplos conjuntos de pensamentos interdisciplinares. A dimensão da “cartografia” e da “cultura” traz a responsabilidade em fundamentar de forma coerente, a elaboração do raciocínio sobre os conceitos orientadores, sendo interessante perceber na discussão sobre “outrem”, apresentado por Deleuze e Guattari (1996), o enriquecimento da reflexão:

(...) cada conceito opera um novo corte, assume novos contornos, deve ser reativado ou recortado. Mas, por outro lado, um conceito possui um devir que concerne desta vez, a sua relação com conceitos situados no mesmo plano. Aqui, os conceitos se acomodam uns aos outros, superpõem-se uns aos outros, coordenam seus contornos, compõem seus respectivos problemas, pertencem a mesma filosofia, mesmo se tem histórias diferentes. Com efeito, todo conceito, tendo um número finito de componentes, bifurcará sobre outros conceitos, compostos de outra maneira, mas que constituem outras regiões do mesmo plano, que respondem a problemas conectáveis, participam de uma co-criação. Um conceito não exige somente um problema sob o qual remaneja ou substitui conceitos precedentes, mas uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos coexistentes (p.29-30).

Ao dialogar com as perspectivas desta citação, em “pertencer a uma mesma filosofia mesmo se tem histórias diferentes” e identificando “uma encruzilhada de problemas”, surgiu a necessidade de construção da *filosofia*, do pensamento guia da cartografia cultural proposta. Dessa maneira, a reflexão sobre seus conceitos estruturantes, àqueles capazes de conversar com a realidade da cultura do graffiti, visam extrair o poder de instrumentalização e efetivação da troca rica e possível entre conhecimento científico e práticas artísticas, culturais, sociais de periferia. Do debate filosófico dos conceitos à realidade, o interessante é buscar alcançar a coerência em favor de transformações da humanidade e da consciência das ferramentas disponíveis. Sendo assim, é de suma importância os cuidados com a formulação de questionamentos e

observação dos conceitos que estruturam ideias e ideais, evitando assim sua *fetichização* (HAESBAERT, 2014, p. 47). E segue o autor:

Toda proposição conceitual, portanto, profundamente mutável, é sempre contextualizada geográfica e historicamente através de sujeitos específicos que as mobilizam e como que “lhes dão vida”. Como indicam Deleuze e Guattari (...), os conceitos devem ser constantemente reavaliados, transformados e, quando utilizados, demarcada claramente sua “paternidade”, reconhecendo-se não apenas o (s) autor (es) que o formulou (aram), mas também o contexto geo-histórico dentro do qual ou para o qual foram elaborados (p. 28).

Esse pensamento remete à “paternidade” da cartografia cultural apresentada em Seemann (2001), em que o autor mencionou o termo, em favor da reflexão sobre mapas e cultura, que mais profundamente será analisado no tópico seguinte. Nas discussões da geografia cultural, a complexidade em analisar a “dimensão espacial da cultura” (SEEMANN, 2001, p. 61), ou seja, “a relação entre espaço e cultura” (ibid.) é inegável, mas não devem ser negligenciados seus desafios, pois o fator cultural compõe o universo da vida humana. Ao compreender a filosofia dos conceitos, me permiti seguir com a liberdade da apropriação ética dos autores, referenciando a pesquisa, para assim expor sua articulação em favor do que venho propor. Tendo em vista que “todo conceito, como bem enfatizamos, advém de um problema”; e que é sempre “situado”; “heterogêneo”; “incorporal” (HAESBAERT, 2014, p. 50), pode-se seguir no propósito de intervir sobre a realidade da cultura graffiti em São Gonçalo, na contribuição positiva à autoestima da cidade, encontrando assim, uma oportunidade de fazer cair por terra, teorias. Neste caminho, encerro esta sessão com uma síntese, destacando que “o conceito é imanente a realidade, brota dela”:

(...) a criação de conceitos é uma forma de transformar o mundo; os conceitos são as ferramentas que permitem ao filósofo criar um mundo a sua maneira. Por outro lado, os conceitos, podem ainda ser armas para a ação de outros, filósofos ou não, que dispõem deles para fazer a crítica do mundo, para instaurar outros mundos (...) Que não se faça uma leitura idealista do conceito: não se trata de afirmar que é uma ideia (conceito) que funda a realidade; num sentido completamente outro, o conceito é imanente à realidade, brota dela e serve justamente para fazê-la compreensível (...) o conceito é sempre uma intervenção no mundo, seja para conservá-lo, seja para muda-lo (GALLO *apud* HAESBAERT, 2014, p. 48-49).

1.1.1 Cartografia Cultural de Seemann (2001) e as Análises Geoculturais de Bonnemaïson (2002)

Após situar a matriz referencial do termo cartografia cultural, vou me debruçar nesta sessão na reflexão sobre a contribuição teórica das obras de Seemann (2001) e Bonnemaïson (2002), identificando a *constelação de conceitos* geográficos, antropológicos, sociológicos, históricos, articulados na estruturação do raciocínio de cada autor. Ambas as referências foram bases fundamentais ao desenvolvimento dessa pesquisa. Seemann (2001) enfatizou que “mapas podem tornar-se um conceito chave na geografia cultural” (p.62) e que sua natureza e historicidade, assim como a ciência cartográfica, fundamentam a cartografia cultural orientada na “relação cultura e mapas em todos os seus sentidos” (ibid.). Com uma compreensão afinada entre cartografia e representação, o autor apresenta:

“Uma imagem simbolizada da realidade geográfica, representando feitos ou características que resultam do esforço criativo da escolha de seu autor e que são desenhados para o uso em que relações espaciais estão de relevância especial” (WOODAPUD ANDREWS, 1996). Neste sentido, focaliza-se a atenção no processo de mapeamento e não o produto concreto, o mapa. Os mapas são representações da realidade, mas não são a própria realidade! (p.62).

Ao considerar o processo mais relevante que o mapa em si, o autor apresentou um apontamento metodológico chave, aliando às metodologias participativas das cartografias sociais propostas por Acselrad, Coli (2008) e Silva (2013), que enriqueceram os trabalhos de campo. A relação dos mapas enquanto processo tem afinidade histórica com as *viradas* nas ciências, dos anos 1990, tendo em vista que a tradicional cartografia, comumente, compreende e se restringe ao sentido material dos mapas. Mas ao que se apresenta, a *virada espacial* nas ciências humanas e sociais, teve impacto semelhante, à *virada cultural* na geografia, no qual seus paradigmas foram reformulados com a inclusão significativa e interdisciplinar de novas matrizes conceituais. Neste movimento reconheceu-se “que posição e contexto têm um papel central em qualquer construção de conhecimento” (SEEMANN, 2001, p. 63) e o sentido da construção sociocultural dos mapas, ganhou sua forma. Dessa maneira, estreitaram-se os laços da perspectiva dos mapas com sentido da *representação*, em duas visões fundamentais: mapas como metáforas da cultura e como construção sociocultural.

Mapas enquanto metáforas estão assentadas na linguagem e na representação. Com influência das ciências sociais, a perspectiva da cultura vista como “teias de significados” – termo cunhado por Clifford Geertz- pode sugerir alguns riscos no processo de representação: da pesquisa transformar-se em uma “obra excessivamente codificada e inacessível” (p.64); pode permanecer “presa em um jogo de linguagem” (p.65); ainda estar muito “‘solto’ para organizar projetos de pesquisa” (PICKLES, 1999, p. 195 *apud* *ibid.*). Esse entendimento trouxe o alerta sobre os limites concretos das metáforas sobre a interpretação de uma dada cultura, ao mesmo tempo, que não desvalida a importância de criar com cautela, a visibilidade de certa realidade cultural.

A perspectiva da construção sociocultural dos mapas remete à seu uso na história, em que se remontam as representações cartográficas orientadas pela visão ocidental positivista, estreitamente relacionada aos interesses do Estado. Decerto que, as limitações estratégicas da cartografia tradicional em abordar fenômenos imateriais e simbólicos, tornaram as cartografias sociais e culturais um campo de estudos escassos. Por isso a necessidade de se afirmarem estudos propositivos em favor de transformações de realidades, por intermédio do envolvimento no processo de mapeamento e também, na materialização de mapas, como uma forma de representação de si e do vivido em coletividade. Sendo assim, o autor apresentou que a discussão sobre a cultura dos mapas na geografia cultural, deve estar fundamentada na teoria social crítica e torna ciente que, “a cartografia nunca é apenas o desenho de mapas – ela é a fabricação de mundos” (HARLEY, 1990, p. 16 *apud* SEEMANN, 2001, p. 67).

Ainda sobre as contribuições da cultura para a geografia, destaca-se a Escola de Berkeley e a Escola de Paisagismo. Em linhas gerais, a primeira, tem como obra fundadora, a referência de Carl Sauer, “A Morfologia da Paisagem”, escrita em 1925, baseando-se nos conceitos de paisagem, na perspectiva de área e região, embora nas suas interpretações, a paisagem tenha recebido pouca atenção e a cartografia se revelado muitas vezes etnocêntrica, no sentido da diferenciação de áreas. Com o desenvolvimento desta escola, o conceito de paisagem foi ganhando espaço e novas interpretações. A Escola de Paisagismo pôs a paisagem em evidência, buscando romper com a primazia dos conceitos e paradigmas positivistas, reproduzidos por geógrafos da década de 1950/60, e que somente após a década de 1970 recebeu maior atenção. Assim, “a paisagem é uma maneira de ver (*way of seeing*), semelhante ao mapa que media entre o observador (quem vê) e o objeto visto, permitindo a visão através da representação” (FREMLIN, ROBINSON, 1998 *apud* SEEMANN, 2001, p. 70).

Essa relação entre paisagem e representação na expressão do campo visual, esclarece sobre a compreensão semiótica da leitura do espaço. Mas para a cartografia cultural que proponho, o sentido fundamental está na relação entre territorialidades e representação, ao mesmo tempo, que se observa a interferência de graffiteiros (as) como agentes - na maioria das vezes, independentes- transformadores (as) de paisagens. O autor ainda destacou uma discussão de suma importância para a pesquisa:

Coosgrove (1985) chama a atenção pela “completa negligência do visual e seu papel na geografia” e a “aparente falta de interesse na imagem gráfica”, e sugere em publicação posterior (COOSGROVE, 2000) o mapeamento das paisagens que todas possuem significados simbólicos que aguardam ‘codificação geográfica’. Os mapas resultantes, sejam concretos ou mentais, são paisagens seletivas conforme a intenção de seus autores (SEEMANN, 2001, p. 71).

Seemann permanece na reflexão e reafirmação do potencial dos mapas para a geografia, apresentando:

(...) a subutilização de linguagens alternativas na geografia. A Geografia utiliza várias linguagens (escrita, gráfica, fotográfica, cartográfica etc.), mas não explora o seu potencial. O 'poder discursivo da palavra parece estar ampliando a sua hegemonia na literatura geográfica, enquanto mapas, fotografias ou música continuam sendo considerados meras técnicas e não práticas geográficas centrais (PERKINS, 2004, p. 385)' (SEEMANN, 2005, p. 13956).

Muito atenta a essa realidade da subutilização na produção de mapas aliados ao tratamento de temas de cunho social e cultural, que venho sendo estimulada a enfatizar o processo e a produção de mapas concretos como ferramentas, que embora propositalmente negligenciadas pelos interesses dominantes, vêm se afirmando como meio de visibilidade de culturas e questões sociais. Assim, na síntese da releitura com acuidade do texto de Seemann (2001), identifiquei sua atenção aos conceitos de mapas, cultura, paisagem e à ciência cartográfica. Ao encerrar com ênfase às semelhanças e diferenças na natureza e nas funções dos mapas, evidenciou que “existem diferentes maneiras de perceber, compreender e representar o espaço (...)” (p. 71-72).

Ao compreender os caminhos escolhidos por Seemann (2001) para tecer sua reflexão, vou identificar as escolhas de Bonnemaïson (2002) extraindo a *constelação de conceitos* que alicerçam suas ideias. O autor de origem francesa direciona suas análises às ilhas tropicais e no texto de referência apresentou as abordagens culturais na geografia, orientando sua visão para a cultura de etnias ou grupos culturais, identidade, paisagem, território e territorialidade. Ao iniciar seu raciocínio, o autor apresentou pesquisas do campo cultural absorvidas pela vertente da geografia cultural, na valorização da dimensão

do “fato cultural” (p.93) e que tem nos geógrafos anglo-saxônicos grande abertura para o desenvolvimento de tais estudos. Sendo assim, o autor se posiciona dentro desta vertente, buscando relacionar o entendimento das ilhas tropicais às sociedades urbanas e industriais. Apresenta também que “para os geógrafos, a cultura é rica de significados porque é tida como um tipo de resposta, no plano ideológico e espiritual, ao problema do existir coletivamente num determinado ambiente natural, num espaço e numa conjuntura histórica e econômica colocada em causa a cada geração” (p. 86). Esse pensamento foi inspirador à cartografia cultural proposta pois a investigação girou em torno de como é esse *existir coletivamente* da cultura graffiti, lembrada por artistas gonçalenses que a construíram e a constroem. Como um de seus propósitos, a elucidação desse processo para as gerações de graffiteiros (as) que se seguiram à primeira.

Ao atribuir os mesmos sentidos à grupos culturais, o autor definiu que “etnia e território são os dois conceitos que comandam a abordagem cultural” (p.92), sendo que a “etnia existe, primeiramente, pela consciência que tem de si mesma e pela cultura que produz” (p.94), e que também “elabora a cultura e, reciprocamente, a existência da cultura funda a identidade da etnia” (ibid.). Nesta perspectiva de formação da identidade, “a territorialidade emana da etnia de que ela é, antes de tudo, a relação culturalmente vivida entre um grupo humano e uma trama de lugares hierarquizados e interdependentes, cujo traçado no solo constituiu um sistema espacial- dito de outra forma, um território” (p. 96-97). Nesta síntese das relações conceituais, o autor demonstrou a contribuição da geografia para a análise da identidade, e se posicionou:

Para me definir desde logo, estaria propenso a pensar que, assim como a ideia de uma cultura caminha par a par com a ideia de etnia, toda cultura se encarna, para além de um discurso, em uma forma de territorialidade. Não existe etnia ou grupo cultural que, de uma maneira ou de outra, não tenha se investido física e culturalmente num território (p. 97).

Mediante a clareza expressa pelo autor em seu posicionamento, o sentido da escolha de trabalhar com o conceito de territorialidades é seu fortalecimento como ferramenta discursiva, dado o “contexto latino americano de formulação de resistências” (HAESBAERT, 2014, p. 51), em favor da (auto) compreensão da identidade da cultura graffiti, para a própria cultura e para a sociedade. Investidas materiais e simbólicas de artistas sobre o território, compõem o arranjo da reflexão sobre as territorialidades. Esse argumento do autor chancela à viabilidade de articular a cartografia cultural na

perspectiva das territorialidades, da ênfase a dimensão do vivido. Dessa forma, Bonnemaïson relacionou as abordagens culturais em geografia como *análise geocultural*, para apresentar a relação entre etnia e território, orientando a compreensão de que:

A ideia de cultura traduzida em termos de espaço, não pode ser separada da ideia de território. É pela existência de uma cultura que se cria um território e é por ele que se fortalece e se exprime a relação simbólica existente entre a cultura e o espaço. A partir daí, podemos chamar de abordagem cultural ou análise geocultural tudo aquilo que consiste em fazer ressurgir as relações que existem no nível espacial entre a etnia e sua cultura (BONNEMAISON, 2002, p. 101-102).

Como cerne da análise geocultural, o autor alerta os (as) pesquisadores (as) a acessar o *coração do grupo* para analisar, sobretudo suas *expressões espaciais* e as *relações de poder e enquadramento* (p.102). O território, por sua vez, se expressa enquanto espaço social e espaço cultural, em que o primeiro é *produzido* e o segundo *vivenciado* (p.104). Dessa forma, o autor apontou que “o projeto de toda análise geocultural é procurar definir esse espaço onde se aloja a cultura. Isso não é simples, pois a cultura não organiza o espaço, mas o penetra” (p.105). Identificou-se nessa fala um diálogo entre autores, tendo em vista que Seemann (2001) compreende a “produção cultural como formadora do espaço” e Bonnemaïson (2002) apresenta que a cultura *penetra* o espaço. Para a pesquisa, os olhares enriquecem com as diferentes formas de exprimir a relação entre espaço e cultura e vêm confirmando a contribuição geográfica aos estudos do campo cultural, tornando esses entendimentos imprescindíveis à argumentação de novos estudos.

Bonnemaïson (2002) buscou ainda, articular o pensamento da análise geocultural com representações, no que ele vai chamar de “geossímbolos”, que “pode ser definido como um lugar, um itinerário, uma extensão que, por razões religiosas, políticas ou culturais, aos olhos de certas pessoas ou grupos étnicos assume uma dimensão simbólica que os fortalece em sua identidade” (p.109). Esse entendimento dialoga com a cultura graffiti e a identificação das territorialidades representadas nos mapas, na sua materialidade e subjetividade. Outro destaque as análises geoculturais é seu diálogo com uma particularidade da pesquisa, em que se articula a dimensão territorial também à sua historicidade, sendo baseada na memória narrada de artistas históricos (as), considerando a participação na primeira geração do graffiti em São Gonçalo e atuantes até a atualidade. Por essa via, “território e cultura não podem ser atingidos senão no interior de uma duração e enquanto realidade móvel e conjuntural” (p.106) e que, por sua vez, “a

paisagem é o primeiro reflexo visual disso, mas toda uma parte permanece invisível, porque ligada ao mundo subjacente da afetividade, das virtudes mentais e das representações culturais” (p.107). Com a orientação da articulação entre territorialidades e cultura em Bonnemaison, destaco a visão do autor sobre a produção de uma proposta de *cartografia nova*.

Desse modo, uma determinada cartografia é consequência da abordagem geocultural. Nós, geógrafos, temos cartografado até o presente, somente estruturas ou dados objetivos: dados físicos, lugares de produção de fluxos econômicos. Resta-nos, talvez, inventar uma cartografia nova que represente o campo cultural vivido pelos grupos humanos e cujo objetivo seria constituído de suas diversas territorialidades (BONNEMAISON, 2002, p. 125).

Após adentrar nas matrizes conceituais que alicerçam a cartografia cultural do graffiti, reconheci a responsabilidade da mediação ética em todo o processo de elaboração dos mapas, até alcançar os propósitos da pesquisa. Ao transformar as narrativas dos (a) artistas em imagem, com as intencionalidades coletivas esclarecidas, os mapas foram ganhando vida, sentidos e significados, que traduziram nas espacialidades e temporalidades distintas, a representação cartográfica da cultura vivida. Como orientação, as inspirações analíticas fundacionais da pesquisa se reportaram à “produção cultural como formadora do espaço” (SEEMANN, 2001) e a “cultura penetrando o espaço” (BONNEMAISON, 2002). Estes sentidos contribuíram para a metodologia de campo se basear na participação, buscando-se trabalhar o empoderamento do (a) artista como “sujeito cartografante” (ACSELRAD, COLI, 2008, p. 17), agentes produtores do espaço material e simbólico.

Nas oportunidades dos trabalhos de campo, os (a) artistas ofereceram suas percepções sobre o desenvolvimento da cultura e pude oferecer reflexões teóricas sobre a filosofia, o saber técnico, processual, instrumental dos mapas, e seu poder enquanto *intermediário cultural* (BOSI, 2003, p. 73). No horizonte da formulação da filosofia dos conceitos próprios à pesquisa, o que se alcançou inicialmente foi a compreensão sobre mapas e ciência cartográfica, tornando-se fundamental para compreender os sentidos e usos atribuídos ao longo do tempo. A criação das territorialidades da cultura graffiti, por meio de diferentes processos e ações de afirmação da identidade nesta cartografia, têm na *memória*, a fonte do resgate dessa geo-história e os conceitos orientadores apresentados no título da pesquisa, atraíram também, os conceitos “satélites” (HAESBAERT, 2014, p. 22), que foram trabalhados ao longo do amadurecimento teórico e prático da dissertação.

Assim, a obra de Seemann (2001) representou para este estudo o desencadear do desenvolvimento das ideias, que mediante a escassez da produção científica de cartografias culturais brasileiras foi necessário analisar em amíúde o texto e os conceitos articulados. Em Bonnemaïson (2002) a identificação da relação entre cultura e territorialidades, fortaleceu as orientações teóricas de construção desta cartografia cultural. Ao buscar estabelecer o diálogo, convidei o professor Seemann à participar da banca de defesa da dissertação e trago alguns fragmentos de sua fala com sua autorização, que clareiam o contexto e a síntese do entendimento de sua proposição sobre cartografia cultural:

O texto (2001) me foi pensando como um ensaio bibliográfico, e quando vocês por acaso os consultam, vão ver 60, 70, 80 bibliografias, em maioria de língua inglesa, não o encontrei no Brasil. Então eu tive que construir a minha ideia sobre essa cartografia cultural (...). Ao mesmo tempo, como mencionei que este texto já tem dezenove anos, é sempre um risco quando a gente usa uma fonte antiga. De fato, nas minhas inspirações eu li textos um pouco mais antigos, dos anos 90, 80. Aí a pergunta também é: paramos no tempo? Será que tem novidades, atualizações, refinamentos, reformulações, críticas, contrapropostas? (SEEMANN, 27/032019).

A riqueza da interlocução com o autor do texto trouxe a confirmação da escassez de trabalhos sobre cartografias culturais, ao mesmo tempo, que enquanto ensaio bibliográfico, carregou em si toda a potência de sua natureza, ao possibilitar a abstração e adaptação à realidade analisada em um estudo novo. Assim, no processo de pesquisa se trabalhou com certa dependência à esta obra, embora conhecendo e instrumentalizando bibliografias das cartografias sociais⁵. E acrescenta sobre a pesquisa de trabalhos sobre cartografias culturais:

Na verdade, não tem muitos livros (em inglês), usando o termo apenas três ou quatro, sendo o mais antigo dos anos 60. Esses trabalhos tem foco em mapas no papel e ao pé da letra. Observei que há muitas publicações usando “cartografia” ou “mapa”, mas no sentido metafórico. Sociólogos, antropólogos usam os termos, mas não há mapa sequer no texto. Além do uso como metáfora, eles frequentemente concebem o mapa como

⁵ Na apresentação da dissertação, o professor Seemann sugeriu trabalhos relacionados as cartografias sociais, citando Henri Acselrad e Renato Emerson dos Santos, por exemplo. Na oportunidade de elaboração do trabalho de conclusão de curso, para bacharelado em geografia/ UFF, utilizei o conceito -chave da tese de doutorado de Santos (2007) – *geografia dos movimentos sociais*. Na atual pesquisa, a cartografia social serviu ao método das atividades de campo, para se alcançar o funcionamento da cultura demarcada pelas tipologias de eventos, nas representações cartográficas. O deslocamento aos devires no campo da cultura e das artes, reafirma o sentido de processo das *cartografias culturais*, pretendidos com este estudo.

“onisciente”, uma posição absoluta que explica tudo (SEEMANN, 27/06/2019⁶).

E reafirma, que “estamos lidando com processos e não como produtos, e estamos lidando com mapeamentos, não com mapas. Então isso vai além de um papel, além de uma tela de computador. Então, vai ver isso como fluxo, como movimento”. (SEEMANN, 27/03/2017). Atualmente, o autor utilizaria o termo “cartografias culturais” no plural. Sobretudo na troca com o geógrafo, compreendi que a materialidade dos mapas não se assume como um componente central para as cartografias culturais influenciadas pelas ciências sociais, mas sim a luz sobre o processo e o entendimento da “onisciência” da cartografia. Quando reporto ao que foi feito com a cartografia cultural do graffiti, observo mais claramente, que os mapas concretos responderam às perguntas das cartografias sociais suscitadas em campo: onde, quando, como se realizou o desenvolvimento da cultura graffiti partindo de São Gonçalo? E, o rigor das convenções cartográficas foi empregado como uma estratégia de reconhecimento da cultura e de suas territorialidades criadas ao longo do tempo, com a linguagem da tradicional cartografia, em que no próximo capítulo, se justificada essa escolha. Sem ter me referenciado em uma cartografia específica para gerar a visualização dos dados, mas observando as demandas que brotaram da realidade e ao realizar escolhas, a cartografia cultural do graffiti partindo de São Gonçalo, ganhou sua personalidade. Assim, Seemann sugeriu na apresentação da dissertação, que fosse elaborada uma definição sobre o que propus com a articulação do conceito. De modo provisório, o que foi feito, aberto ao que será.

Cartografia Cultural do Graffiti a partir de São Gonçalo: memórias de 1990 aos anos 2010, como produtos com possibilidade de gerar processos. Por intermédio de representações cartográficas utilizando a linguagem da tradicional cartografia, a articulação das territorialidades do graffiti, na dimensão do espaço e do tempo, projetou a memória de eventos da cultura, por artistas gonçalenses, de Alcântara e Trindade. Uma visualização primeira de dados primários sobre a formação, difusão e manutenção do graffiti, em favor do reconhecimento da cultura pelas novas gerações de artistas e pela sociedade. Uma proposição de luz à São Gonçalo, como nascente da *Bacia Cultural do Graffiti do estado do Rio de Janeiro*, em um despertar de devires artísticos, culturais, políticos, etc.

⁶ Para incluir na dissertação os conteúdos da fala do professor na ocasião da apresentação, enviei um e-mail solicitando sua anuência para publicação e mais contribuições foram oferecidas em 27/06/2019.

1.2 Concepções de Território e Territorialidades

Com a virada espacial nas ciências humanas e sociais, o conceito de território passou a ser amplamente articulado e no Brasil, tornou-se “uma coqueluche, com várias características de um modismo”; gerando “um momento de ressaca conceitual” (SOUZA, 2015, p. 54). Este alerta foi importante para atentar à coerência das escolhas conceituais, que em parte já foram justificadas nos tópicos anteriores. Como oportunidade de aprofundamento, se optamos por tratar das territorialidades, temos que nos remeter ao entendimento do território e as relações de poder, implicadas em sua natureza. Por sua vez, o poder *definindo* o território a nível de representação, tem como aliado imagético a cartografia, que em sua essência, está carregada de intencionalidades estratégicas projetadas sobre o espaço.

Assim, nesta sessão se pretende situar o debate sobre o conceito de território para contemplar definições que corroborem com a análise das territorialidades da cultura graffiti, representadas através da cartografia cultural proposta. Na história do conceito de território há uma relação forte com o fator biologizante, que de algum modo, influenciou na baixa produtividade de seus estudos em contribuição às análises sociais. Essa dimensão do conceito relaciona-o ao comportamento animal, transpondo suas interpretações para o comportamento humano, que por muito tempo alicerçou seu significado através da etologia. Segundo Haesbaert (2016), as concepções naturalistas ganharam força com a obra de Eliot Howard, escrita em 1920, e que “já nessa ocasião, se discutia dada a amplitude da concepção e as dificuldades de entendê-la, de uma forma padrão, para o mundo animal em seu conjunto. Entretanto, (...) muitas foram as extrapolações para o campo humano ou social” (p.45). Das limitações impostas à complexidade do problema, o território permaneceu e permanece em constante análise. Porém antes da etologia, a perspectiva da política fundou sua instrumentalização fortemente atrelada às ideologias e ações do Estado Nação, sobretudo dos últimos cinco séculos, como apresenta:

Do século XV ao século XX, a importância do território como a base e a estrutura essencial da política emerge gradualmente no mapa-múndi, paralelamente às ideias políticas de soberania nacional e autonomia. O fator geográfico na política é constantemente reforçado, à medida que a compartimentação se desenvolve, que as fronteiras nacionais são chamadas de “fronteiras naturais” e que mais nações aderem à independência por meio da divisão dos velhos impérios. A delimitação territorial adotada é frequentemente relacionada a diferenças culturais e, em muitas partes do mundo é uma herança de fronteiras administrativas desenhadas por Poderes

imperiais anteriores. Isso é evidente na África, nas Américas e em partes da Ásia (GOTTMANN, 2012, p. 528).

Para Gottmann, o território ganhou uso estratégico e legitimidade no contexto de afirmação das políticas em favor do Estado Nação e no século XIV “Joana D’Arc anuncia a tendência, assim como o sistema de partidos políticos em formação nas cidades italianas da Renascença” (p.527). O projeto de compartimentação física do espaço teve o território como fundamento ideológico para imprimir as divisões do colonialismo e, posteriormente, imperialismo. Assim, com os anseios da unificação do estilo de vida urbano-industrial e a hostilidade da relação ser humano/ natureza, este projeto cartesiano se delineou com a hegemonia das perspectivas europeias do além-mares e terras, para assim coagir o Outro de suas verdades universalistas. O território, por sua vez, projetado no mapa *mundi*, se conformou através das delimitações de “fronteiras naturais” e “diferenças culturais”, envolvido por tensões dos anseios hegemônicos e dos anseios coletivos da subalternidade, em seu projeto de respeito às diferenças e preservação da raça humana. Essa visão política do território prevalece nas ações do Estado e na produção científica acerca do conceito, mas é interessante alargar esse entendimento, sobretudo, ao que se refere às análises promovidas no século XX. Na perspectiva de Milton Santos, o autor compreende que:

Vivemos com uma noção de território herdada da Modernidade incompleta e do seu legado de conceitos puros, tantas vezes atravessando os séculos praticamente intocados. É o uso do território, e não o território em si mesmo, que faz dele objeto da análise social. Trata-se de uma forma impura, um híbrido, uma noção que, por isso mesmo, carece de constante revisão histórica. O que ele tem de permanente é ser nosso quadro de vida. Seu entendimento é, pois, fundamental para afastar o risco de alienação, o risco da perda do sentido da existência individual e coletiva, o risco de renúncia ao futuro (SANTOS, 2005, p. 255).

A noção de território apresentada por Santos (2005) iluminou a essência do conceito advindo da Modernidade e a necessidade de alargar sua compreensão e operacionalização, afirmando seu sentido e importância para as análises sociais. Sendo assim, o autor ao enfatizar o valor do uso, tanto material como simbólico, contribuiu também para análises culturais, embora o que venha prevalecendo com o capitalismo, seja seu valor de troca. O conceito tradicional do território baseando-se nas concepções hegemônicas do Estado Nação, sofreu reformulações mediante a globalização, ao transitar de um “Estado Territorial para a noção pós moderna de transnacionalização do território” (ibid.), desdobrando-se aí, um verdadeiro “conflito que

se agrava entre um espaço local, espaço vivido por todos os vizinhos, e um espaço global” (p. 259). Se sobre o conceito imperam, de um lado, as forças hegemônicas, de outro, existe a força dos sujeitos e das ações coletivas, formando a arena de tensões, sendo o que o território tem de permanente, é ser *nosso quadro de vida*, como alertou o geógrafo.

Ao apresentar esta perspectiva, que considero emancipadora e contribui para os propósitos desta pesquisa, a importância do entendimento do conceito serve para afastar *os riscos da perda do sentido da existência individual e coletiva*, reforçando o território como uma ferramenta em favor da (auto) compreensão do ser e do estar no mundo, da afirmação de uma dada identidade. Com esta passagem, levei o compromisso de apresentar aos (a) artistas durante as atividades de campo, o esclarecimento deste conceito relacionando suas práticas e ações como processos de criação de territorialidades, tendo em vista o vivido e a experimentação estratégica do espaço, como forma de atuação de artistas graffiteiros (as) nas cidades. Neste diálogo de intencionalidades emancipadoras, Souza (2015) buscou em sua obra se aproximar da potência dos ativismos sociais, e promoveu o alinhamento de pensamentos e interesses:

A mim tem interessado, em primeiro lugar as ações coletivas que se traduzem em ativismos sociais, e mais ainda, em verdadeiros movimentos sociais emancipatórios, ambiciosos e dotados de um poderoso horizonte crítico. Se examinarmos suas práticas, veremos que muitas vezes ou quase todas, são em sentido forte práticas espaciais; se examinarmos suas ações de resistência, verificaremos que elas são, quase sempre, também ações de territorialização. (...) Esses territórios dissidentes, expressões de práticas espaciais insurgentes, são como territórios moveis, de Robert Sack (1986, p. 20) e aquilo que eu chamei de “territorialidade cíclica” (Souza, 1995, p. 88-89), estímulos para nos desvencilharmos de vez da representação do território como uma coisa, como um “território coisa” (SOUZA, 2015, p. 7).

Na perspectiva da esperança, tão bem demarcada na obra de Milton Santos e de Marcelo Lopes de Souza, refletimos que a generosidade teórica dos autores permite aos (as) leitores (as) uma aproximação clara com a realidade. Dessa forma, é possível a relação do graffiti como uma cultura *emancipatória*, independente e de potencialidades artísticas individuais e coletivas em favor da transformação de si mesmo e de realidades. Também é possível perceber que os (as) artistas agem através de práticas espaciais, uma vez que atuam com estratégias de visibilidade da arte no cenário urbano, realizando assim, suas *ações de territorialização*. Tendo em vista que, o surgimento do graffiti nos Estados Unidos nos anos 1970 semeou a cultura inicialmente pelas periferias do mundo, na sua gênese há o caráter de resistência e no Brasil, isto está comprovado pela

descriminalização da grafiteagem, através da Lei Federal nº 12.408/ 2011. O sentido de contestação das artes ao sistema é uma marca pois “quem realmente, desfigura nossos bairros são as empresas que rabiscam slogan gigantes em prédios e ônibus tentando fazer com que nos sintamos inadequados se não comprarmos seus produtos” (BANKSY, 2012, p. 8). Nesse quadro de disputas, há de se considerar a recentidade da cultura e sua comumente incompreensão pela sociedade, ao mesmo tempo, que as artes sempre são muito visíveis e impactantes no espaço urbano.

Com a relação das práticas dos (as) artistas como *ações de territorialização*, intentei compreender como se desenvolveu a cultura graffiti partindo de São Gonçalo, na perspectiva do processo de criação das territorialidades dos anos 1990 em diante. Sendo assim, o ponto de partida analítico da cartografia cultural foi observar através do vivido registrado na memória, a ênfase à dimensão espacial e temporal do território e das territorialidades da cultura graffiti, no contexto de periferia. Ao buscar situar o conceito de território, Haesbaert (2016) ofereceu uma sistematização das definições apresentando em síntese, as perspectivas materialistas (concepções naturalistas, de base econômica e da tradição jurídico-política), idealistas, integradoras e relacionais na visão de Robert Sack e Claude Raffestin. Pela inclusão da dimensão cultural, interessa o “território construído a partir de uma perspectiva relacional do espaço (é) visto completamente inserido dentro de relações social- históricas, ou, de modo mais estrito, para muitos autores, de relações de poder” (p.80), que tão logo apresenta sua “dimensão política” (p.83), sem desconsiderar a dimensão econômica e cultural.

Na obra de Robert David Sack (2011), o autor se referenciou em territorialidade, “de forma muito mais frequente do que território” (HAESBAERRT, 2016, p. 86) e a considerou como “uma poderosa estratégia para controlar pessoas e coisas através do controle de áreas” (SACK, 2011, p. 63), definindo-a como a “tentativa, por um indivíduo ou grupo, de afetar, influenciar, ou controlar pessoas, fenômenos e relações, ao delimitar e assegurar seu controle sobre certa área geográfica. Esta área será chamada de território” (SACK, 2011, p. 76). A estratégia e o controle de áreas atribuídos à territorialidade pelo autor, traz consigo o componente do poder e o caráter de fluidez e movimento, em que é compreendido o território na perspectiva relacional. Ao pensar no graffiti, a territorialidade está relacionada à influência da atuação do (a) artista, que opera no projeto de cultura em favor do respeito às diferenças, da expressão livre da arte, da manifestação da identidade, do posicionamento contra mecanismos de opressão, etc., e assim vai emanando suas subjetividades. O controle, por sua vez, se materializa sobre o muro de

demarcação da arte e segue as regras da rua de não pintar sobre muro já demarcado. Na interpretação de Haesbaert (2016) sobre Sack está presente uma abordagem pertinente, que trouxe um sentido chave à cartografia cultural:

Ao afirmar que a territorialidade pode ser ativada e desativada, Sack nos mostra a mobilidade inerente aos territórios, sua relativa flexibilidade. Ou seja, cai por terra a concepção tradicionalmente difundida de território como algo estático, ou dotado de uma grande estabilidade no tempo. Tal como ocorre com as identidades territoriais, a territorialidade vinculada às relações de poder em Sack, é uma estratégia, ou melhor, um recurso estratégico que pode ser mobilizado de acordo com o grupo social e seu contexto histórico e geográfico (HAESBAERT, 2016, p. 87).

A territorialidade enquanto *recurso, mobilidade e estratégia* iluminou os intentos da cartografia pois a proposição da reflexão sobre a *ativação e desativação* das territorialidades do graffiti, enriqueceu a visão sobre a autonomia da cultura, sua independência de partidos, gestões políticas, etc. Então, a cultura ensina que são os (as) próprios (as) artistas, os (as) “reguladores (as)” da ativação ou desativação das territorialidades, tendo a ver com presença, movimento e a ação de pintar nas ruas das cidades. Daí um propósito da pesquisa: luz ao sentido das ações e o resgate da memória representada cartograficamente, como acesso e conexão entre passado, presente e futuro. Esta análise remeteu a realização de um “do-in antropológico” em São Gonçalo, termo apropriado em referência ao Programa Cultura Viva, na gestão do Ministro da Cultura, Gilberto Gil (2003- 2008), em que traço um paralelo:

Segundo a visão proposta pelo gestor: não, não era papel do Estado produzir cultura, não em sentido estrito. No entanto, era dever dele fomentar processos e garantir que grupos e indivíduos tivessem condições de produção no campo. Daí surgiu a noção de que o Estado deveria fazer uma espécie de DO-IN antropológico, um esforço alegórico para massagear “pontos” vitais da sociedade civil e liberar energias represadas. O papel do governo era, portanto, o de atuar como uma espécie de mediador de processos, garantindo a centralidade da produção para a sociedade civil. A noção de partilha e de colaboração entre governo e sociedade civil ganhava força no discurso (CALABRE, LIMA, 2014, p. 11).

Nesta associação, considero que a cartografia cultural pode representar um *do-in antropológico*, uma vez que o graffiti se apresenta como um ponto vital de fruição e produção cultural da juventude gonçalense. Nesse sentido, encampou-se a sugestão sobre o repensar nos processos de ativação, desativação, reativação da cultura, atribuindo os (a) artistas históricos (a) como testemunhas e estimulando-os (a) a este repensar. A

representação da cultura através da cartografia como ferramenta de visibilidade da história e da geografia, tem a potência de abrir um diálogo entre gerações de artistas, assumindo o papel de intermediário cultural, tanto para o interior da cultura, como para a sociedade. Esse ponto será mais adiante observado no tópico 2.3, sobre a exposição “Cartografias da Arte Urbana”, no SESC São Gonçalo, na qual foram apresentados os resultados parciais da pesquisa junto às obras de artes dos (a) artistas, através de um convite inesperado e intermediado pela graffiteira Aila.

Na perspectiva da política e da representação através da cartografia, cabe esboçar uma relação da visão relacional do território expresso por Raffestin (1993), na análise sobre as territorialidades como representação.

1.2.1 Territorialidades e Representação

Na obra de Claude Raffestin, “A Geografia do Poder” (1993) o autor apresentou uma densa análise sobre o componente do poder manifestado nas diferentes linguagens da perspectiva espacial. Assim, contextualizou o surgimento da geografia política- de onde parte a instrumentalização teórica sobre território e poder-, relacionando à Ratzel, sobretudo através das obras *Antropogeografia* e *Geografia Política*, escritas no final do século XIX. Naquele contexto, Ratzel afirmava a relação entre solo e Estado, fazendo “eco ao pensamento do século XIX que racionaliza o Estado” (p.13) e que tem no território a projeção do poder sobre o espaço. Na tradição racionalizadora a dimensão do vivido está comumente negligenciada, como apresenta:

Essa geografia do Estado foi um fator de ordem ao privilegiar o concebido, em detrimento do vivido. Só a análise relacional pode ultrapassar essa dicotomia concebido-vivido (Lefebvre, 1976, p. 7). A geografia foi construída a partir de uma linguagem, de um sistema de sinais, de um código que procede do Estado. Quais são esses sinais? Qual é a linguagem que foi empregada para descrever geograficamente o fato estatal? (RAFFESTIN, 1993, p. 22).

Decerto que o autor apresentou como resposta à linguagem da lógica matemática das “quadrículas do poder” desenhadas pelo Estado, questionamentos em que a reflexão sobre representação está subentendida. Neste sentido, para exemplificar uma fonte de poder, o autor apresentou seu pensamento sobre território como aquele que “se forma a partir do espaço, [é] o resultado de uma ação conduzida por um ator sintagmático (ator

que realiza um programa)” (p.143), que “revela relações marcadas pelo campo do poder” (p.144). Enquanto gênese, pode-se compreender que “toda relação é o ponto de surgimento do poder, e isso fundamenta a sua multidimensionalidade. A intencionalidade revela a importância das finalidades, e a resistência exprime o caráter dissimétrico que quase sempre caracteriza as relações” (p. 53). Acrescentou ainda que “qualquer projeto no espaço que é expresso por uma representação, revela a imagem desejada de um território, de um local de relações” (p.144).

Como fundamento, o componente do poder do e no território, faz com que este esteja sempre tensionado através das relações dessimétricas, influenciando nas ações do ator sintagmático. Ao traçarmos um paralelo com a cartografia proposta, os (as) graffiteiros (as) são como atores (atrizes) sintagmáticos (as), intervindo diretamente na paisagem e na criação de territorialidades, ao transmitir artisticamente pelo uso do spray, o mundo em que acreditam. Assim, ao relacionar território e representação, há de se compreender que:

Os territórios constituem o mundo material percebido e se tornam a “matéria prima” oferecida à imaginação, para ser “trabalhada” e produzir imagens ou representações que podem ser manifestadas através de diversos tipos de linguagem: a língua natural para uma representação literária, a linguagem gráfica para o desenho e a pintura. A linguagem plástica para a escultura, a linguagem sonora para uma representação musical, as diversas linguagens, simbólicas, lógico-formais e/ ou matemática (RAFFESTIN, 2015, p. 33).

Ao observar o trabalho do autor, percebi que em mais uma oportunidade não está expressa sua compreensão sobre a linguagem cartográfica propriamente dita. Na obra escrita em 1980, traduzida para o português em 1993, apresentou símbolos matemáticos para traduzir em imagens, os sistemas territoriais ou as territorialidades, por exemplo, e na obra de 2015 o autor apresentou estreiteza nas análises das territorialidades e da paisagem. Ainda refletindo sobre a obra de Raffestin (1993), é passível a compreensão de que o uso da linguagem lógico-matemática através de esquemas explicativos, parece se apresentar como uma estratégia de diálogo sobre a dimensão do vivido com os contemporâneos quantitativos do autor⁷. Não obstante, a cartografia cultural do graffiti propôs com as convenções da tradicional cartografia, servir como meio de comunicação

⁷ Sobre esta análise, referencio o diálogo com o geógrafo Rafael Vieira, sobre poder e territorialidade em Claude Raffestin e sua escola, lembrando o aprendizado da graduação em geografia na UFF. A reflexão sobre o contexto da geografia da década de 80 foi fundamental à formulação desse pensamento. E, ao transpor para a reflexão da escolha da produção de mapas convencionais desta pesquisa, o entendimento da oportunidade primeira de reunir e apresentar dados primários sobre a cultura graffiti, na perspectiva de artistas gonçalenses.

estratégico, evidenciando o “‘essencial visível’ das práticas espaciais” (RAFFESTIN, 1993, p.150) de ações coletivas grafadas nas cidades e na memória, no reconhecimento documentado de uma história. Como Raffestin buscou caminhos próprios à abordagem da representação das territorialidades, me motivou à compreensão da representação cartográfica a partir da imagem, sendo favorável acessar as ciências sociais para compreender esta perspectiva.

Ao orientar o pensamento para a fotografia, identifiquei-a tanto como um recurso de pesquisa, registro da memória, como dialogando com a cartografia cultural do graffiti na sua materialidade da representação da imagem e seus significados. Na perspectiva de Martins (2008) é possível relacionar mapas com fotos pelo sentido da imagem estática, paralisada e porque ambos representam uma das “formas de expressão visual da realidade social” (p. 33). Nessa relação, “deve-se abandonar a ideia de que existiria uma imagem em si” (SHAEFER, 1996, p. 13 *apud* RAFFESTIN, 1993, p. 33), capaz de representar a totalidade da realidade, tendo em vista que qualquer imagem está mediada por um recorte e pela intencionalidade de quem a produz. Fotografias e mapas sugerem aos espectadores uma diversidade de interpretações animadas por percepções individuais e coletivas, memórias, vivências, sugerindo movimento na sua subjetividade.

Dada a complexidade do real, a fotografia enquanto documento busca legitimidade nas ciências sociais e com efeito, “introduz alterações nos processos interativos, na pluralidade de sentidos que há tanto no lado do fotógrafo quanto no lado do fotografado e do espectador da fotografia” (MARTINS, 2008, p. 36). Tendo em vista o poder de despertar o imaginário social, a captura da imagem “revela uma rede de relações sociais” (p.39). Na dimensão do vivido e do cotidiano em contribuição à ciência, a fotografia abre uma extensa discussão de sua validade “enquanto recurso objetivo de pesquisa” (p. 34), uma disputa simbólica mediante o positivismo nas ciências sociais e humanas. Assim podemos compreender que mapas e fotografias têm a semelhança de aparentarem congelamento, enquanto representam sínteses de realidades enunciadas, “um conjunto narrativo de histórias, não como mero fragmento imagético” (p. 46).

Em oposição a ideia da fotografia como “congelamento” de um momento do processo social, a fotografia se revela aí, justamente, um fator de introdução de um tempo prospectivo em vidas vividas como se estivessem aquém desse além fragmentariamente do real e episódico do vivido, o excepcional, o domingueiro, o anticotidiano contraponto do solene e rebuscado. A fotografia da cotidianidade, é uma das mediações materiais e simbólicas do vivido. (...) mesmo no intencional caráter documental da

fotografia na sociedade atual, o que o fotógrafo documenta é o que não se esconde nos bastidores (MARTINS, 2008, p. 51).

As reflexões sobre fotografia a partir do cotidiano delineadas por Martins remete às territorialidades que se dão pela “ênfase ao caráter simbólico” (HAESBAERT, 2016, p. 74), em meio à carga política da dimensão do vivido. Ao orientar para a reflexão do graffiti, como exemplo de ações de artistas criando suas territorialidades, pode-se citar tanto as pinturas realizadas espontaneamente em algum muro da cidade, quanto em mutirões de graffiti, envolvendo a coletividade da cultura. Nas atividades de campo foi apresentado sobre o mapa impresso de São Gonçalo, a demarcação de duas linhas em cores distintas, representando o muro do Condomínio João Forte, na Estrada do Menezes (Alcântara), em que foi realizado o *Festival Cores e Valores*, edições 2015 e 2016, como mote para a reflexão da cultura e acionamento da memória. À estas linhas, foram atribuídas o sentido das territorialidades, apresentando duas temporalidades, pois “enquanto relação social, uma das características mais importantes do território é sua historicidade” (HAESBAERT, 2016, p. 82).

Assim, a cartografia cultural proposta tem as fotografias também como recurso de pesquisa, enquanto “técnica capaz de documentar e reter a dimensão propriamente ontológica do social” (MARTINS, 2008, p. 33). Através desse recurso, os capítulos 2 e 3 vão trazer algumas imagens para acompanhar as reflexões correspondentes. Uma observação se faz relevante a despeito da mediação, pois ao pensar que a cartografia visa representar eventos rememorados da cultura por artistas gonçalenses, então, da mesma forma que o geógrafo é protagonista da produção cartográfica, “o fotógrafo é também protagonista da fotografia, mesmo da fotografia documental” (MARTINS, 2008, p. 51). Para tanto, a fotografia vem para somar na ilustração dos processos realizados por ações que formaram a cultura ao longo do tempo. Um recurso de pesquisa para horizontalizar a história projetada na verticalidade da cartografia⁸. Sobre a imagem do mapa e seu poder, destaca-se que há:

(...) a subutilização de linguagens alternativas na geografia. A Geografia utiliza várias linguagens (escrita, gráfica, fotográfica, cartográfica etc.), mas não explora o seu potencial. O “poder discursivo da palavra” parece estar ampliando a sua hegemonia na literatura geográfica, enquanto mapas, fotografias ou música continuam sendo considerados meras técnicas e não práticas geográficas centrais (PERKINS, 2004, p. 385)” (SEEMANN, 2005, p. 13956).

⁸ Sobre este pensamento, referencio a fala do geógrafo Rafael Vieira, no Manifesto Graffiti SG (2019).

Na perspectiva relacional de Raffestin (1993), o autor definiu as territorialidades “como um conjunto de relações que se originam num sistema tridimensional sociedade- espaço-tempo em vias de distinguir a maior autonomia possível, compatível com os recursos do sistema” (p.160). Na cartografia cultural do graffiti, por sua vez, a articulação das territorialidades na dimensão do espaço e do tempo, estão representadas não por datas mas pelas décadas de 1990, 2000 e 2010, se apresentando como uma particularidade da pesquisa, nas bases conceituais do tempo. A isso se deve, a compreensão de que “o olhar histórico enfatizaria o caráter consecutivo ou sequencial dos fenômenos (a condição de estar “um depois do outro)” (HAESBAERT, 2014, p. 36). Na análise espacial, a identificação da relação entre territorialidades e graffiti pode ser observada na visão de Tartaglia (2014) sobre como se realiza a ação dos artistas na cidade do Rio de Janeiro

As territorialidades dos grafiteiros não pode ser inteiramente compreendida apenas pelo seu sistema territorial, ou seja, compreender a ação do grafiteiro e de seu grupo somente dentro dos limites municipais da cidade do Rio de Janeiro, ou pelos fatos que ocorrem apenas em um bairro ou localidade, seria uma análise muito limitada. O que de fato passa a ser identificado é que a territorialidade do grafiteiro não pode ser concebida de forma restrita, limitada a um território (do Estado ou institucional). Mais do que isso, ela engloba o próprio espaço urbano: praticamente toda a extensão da cidade passa a ser o seu território. A territorialidade se torna, a expressão do comportamento vivido- no caso dos grafiteiros, um comportamento vivido no espaço urbano (TARTAGLIA, 2014, p. 183).

A desconstrução da ideia das ações de grafiteiros (as) dentro de um sistema territorial limitado é uma justificativa pertinente ao sentido do “a partir de São Gonçalo” e da “bacia cultural do graffiti”, que estou imaginando existir no estado do Rio de Janeiro, inspirada em Gil (2013). O olhar se volta às ações nas *urbs* como um fluxo da cultura, sem restrição aos limites político-administrativos. Ainda é interessante destacar que, o “graffiti é a expressão plástica da territorialidade dos grafiteiros (...), uma forma de caracterizar essa territorialidade que se afirma através da ação de grafar a paisagem urbana” (p.185-186). A perspectiva do vivido é rica em significados, pois à uma ação é atribuída inúmeras interpretações, uma pluralidade de intenções em jogo, e ainda, o legado da arte interagindo com a paisagem do cotidiano das pessoas. Para a cartografia cultural do graffiti é possível que parte das artes estejam registradas nos muros da memória, em fotografias, vídeos, dado o dinamismo do espaço urbano.

Destaca-se ainda, que o autor apresentou formas de apropriação simbólica da cidade pelo (a) grafiteiro (a), sendo que a “‘rua’ destaca-se pelo seu significado particular de espaço público que dispõe de estruturas edificadas e urbanizadas, utilizadas como

suporte das intervenções” (p.189). Neste caminho, Tartaglia (2014) apresentou outras formas de ação e apropriação do graffiti: “bombardeios: o graffiti selvagem”; “mutirões: o graffiti comunitário”; “exposições: o graffiti domesticado”; “oficinas: o graffiti pedagógico”. Tais formas contempladas pelo autor, que também é graffiteiro, foram identificadas no campo da cartografia cultural com expressões próprias, que por sua vez, se somaram a outras tipologias que brotaram das narrativas dos(a) artistas, como descritas no capítulo 3. Com vistas ao aprofundamento teórico sobre identidade, para compreensão dos processos culturais, o que se segue é a análise da relação entre juventude e a memória, sendo esta, conceito fundamental às especificidades metodológicas da pesquisa.

1.3 Juventude, Identidade e Memória

Ao permanecer na trilha dos alicerces conceituais da cartografia cultural com o que foi conferido até aqui, torna-se pertinente adentrar na reflexão teórica sobre juventude, identidade e memória, acrescentando-se aos conceitos orientadores da pesquisa. Ao analisar a cultura graffiti temos que levar em consideração, em primeiro lugar, sua recentidade, pois “o Hip Hop nasceu do encontro das culturas dos imigrantes e dos negros que estavam no gueto do Bronx (Nova Iorque) entre os anos 1960/1970” (OLIVEIRA, 2009/ 2010, p. 75). Embora o graffiti seja um dos elementos do Hip Hop, ele surgiu na paisagem através da pintura nos trens de Nova Iorque, como está registrado na literatura, em vídeos, fotografias e passou a identificar-se com a cultura Hip Hop nas suas bases ideológicas, ao mesmo tempo, que também possui um caminho independente. Nas palavras do graffiteiro paulista Bonga Mac: “o grafite sempre trilhou o seu caminho sozinho, buscou seus próprios conceitos, porque de todos os elementos ele nunca pode esquecer da rua, pois se isso acontecer ele não existe, não tem porque existir” (BUZO, 2010, p. 244- 245).

As discussões sobre graffiti são bastante amplas, pois perpassam questões socioculturais, artísticas, econômicas, políticas e também geracionais. Se trata de uma cultura que surgiu nos Estados Unidos em 1960-70, e em São Gonçalo nos anos 1990, com predominância da participação da juventude, compreendida dos 15 aos 29 anos, conforme o Estatuto da Juventude, Lei nº 12.852, de 5/ 08/ 2013. Sendo assim, a idade dos (a) artistas hoje, gira em torno de 35, 40 anos. Este fator iluminou que o desenvolvimento da habilidade artística e a inserção identitária se desencadearam na infância, se desenvolvendo na adolescência e juventude, e que atualmente, se encontra na

idade adulta. Para a sociologia, a “condição juvenil é representada” (ARCE, 1999, p. 75), e isso fez a classe dominante compreender o jovem de alta classe de forma estratégica, enquanto mercado consumidor, o que posteriormente moveu a juventude pobre a começar a protagonizar seu próprio discurso. Dessa maneira, é uma categoria que está em permanente disputa pelos seus sentidos e significados. Para contextualizar sociologicamente o debate sobre a juventude, compartilho os seguintes destaques do autor sobre os anos 70 e 80:

Durante as décadas de 70 e 80, apareceu um novo ator social juvenil: o jovem das favelas, das zonas e dos bairros populares. Eles haviam estado aí por muito tempo, mas agora conseguiram maiores âmbitos de expressão e de resistência cultural, novos umbrais de adscrição da identidade. A resposta social dominante tratou de reduzi-los a margem ameaçadora de delinquência e crime, mas suas redes socioculturais resultaram mais fortes do que o imaginado. Seus campos de definição de identidade mostraram enorme capacidade convocatória. Sua perseguição, seu acossamento e sua proscricção permitiram-lhes desenvolver novos umbrais de adscrição, definidos por referentes simbólicos de classe e geracionais (ARCE, 1999, p. 79).

Sobre os anos 80 e 90, o autor apresenta:

As décadas de 80 e 90 agravaram a ausência de projetos nacionais com propostas confiáveis para seus jovens, que foram reintegrados a seus espaços sem respostas viáveis para suas reivindicações. Novamente, o jovem dos setores populares ficou condenado à invisibilidade ou a proscricção ou então ficou sujeito à identificação social mediante formas unilaterais, estereotipadas e condenatórias, mas sem respostas ou propostas que resolvessem suas inquietudes. Ao que parece, deixou-se para as indústrias culturais a definição das características adequadas do ser jovem. Formam-se modelos juvenis adequados aos modelos de consumo dos Estados Unidos e sataniza-se a grande maioria dos jovens latino-americanos excluídos dessas opções (ARCE, 1999, p. 84).

No contexto das manifestações culturais da juventude dos setores populares, que foram impulsionados pelo contexto de urbanização acelerada na América Latina, a partir dos anos 1970, Arce em sua obra identificou alguns exemplos de expressões juvenis, à saber: pachuquismo, funk, rap, reggae, soul, rock, tatuagem, pichação, graffiti, entre outros. Decerto que, o Hip Hop e seus elementos se impõem como respostas ao sistema de desigualdades através de *expressões e resistências culturais*, favorecidas pela fortaleza das *redes socioculturais* de identidade, que se contrapõem às categorizações dominantes. Assim, a juventude dos setores populares guarda em si, um alto poder de resiliência

mediante a violência, criminalização de raça, gênero, classe, e ainda assim são capazes de buscar na criatividade, meios de expressar-se, promover-se, sobreviver. No Hip Hop são frequentes as falas sobre a perseverança no caminho da arte, se o horizonte de escassez de possibilidades está posto em favelas e periferias. Na essência das manifestações culturais juvenis, o poder das expressões estéticas, musicais, discursivas, comportamentais, etc., cooptam os (as) jovens àquela subjetividade, que a transformam em identidade e vida. Assim, ao compreender a identidade como relação, reconhece-se o componente do poder e as práticas espaciais, como componentes de sua dimensão.

Por isso, toda relação de poder espacialmente mediada é também produtora de identidade, pois controla, distingue, separa e, ao separar, de alguma forma nomeia e classifica os indivíduos e os grupos sociais. E vice-versa: todo processo de identificação social é também uma relação política, acionada como estratégia em momentos de conflito e negociação (HAESBAERT, 2016, p. 89).

O sentido político da identidade também está demarcado na obra elementar de Stuart Hall (2003), escrita para analisar a diáspora negra no mundo globalizado. Para nos ambientar nesta discussão, Hall apresentou três concepções de sujeito: do iluminismo, “centrado, unificado, dotado das características de razão, de consciência e de ação” (p.10); o sociológico, “formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele habitava” (p.11); o pós-moderno “não tendo uma identidade fixa, essencial, permanente” (p.12). Sobre este último, ao caracterizar como modernidade tardia, o autor apresenta o impacto da globalização sobre as identidades culturais, e coloca a refletir que “‘à medida em que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra’(GIDDENS, 1990, p. 6) – e a natureza das instituições modernas” (HALL, 2003, p. 15).

Ao apresentar a visão de Giddens, Harvey e Laclau sobre o sujeito pós-moderno, o autor traçou uma linha em comum, com “ênfase na descontinuidade, na fragmentação, na ruptura e no deslocamento” (p.18). Giddens permitiu a relação com a difusão da cultura Hip Hop como uma onda, um sopro, uma semente potente lançada sobre a terra, fazendo brotar e se propagar através da manifestação das diferentes formas de expressões artísticas da juventude de periferia, a criação de alternativas próprias de sobrevivência. Para apresentar as “consequências políticas da fragmentação ou ‘pluralização’ de identidades”, o autor apresentou como se desenvolveu “o jogo das identidades”. Ao exemplificar a

escolha de Bush à Suprema Corte Americana, o apoio à Clarence Thomaz, juiz negro com visão conservadora, indicou a estratégia de receber apoio de conservadores e eleitores negros. Ao refletir sobre as consequências políticas implicadas nesse jogo, duas considerações vou destacar em favor da reflexão sobre o graffiti, à saber: “a erosão da ‘identidade mestra’ da classe e da emergência de novas identidades, pertencentes a nova base política definida pelos movimentos sociais” (p.20), em que aí dialogam com movimentos culturais e a outra:

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela se tornou politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença (HALL, 2003, p. 21).

Estes destaques situam o debate da identidade no campo da política, um componente importante para refletir sobre o (a) artista e a coletividade vivida, percebida e concebida por aqueles e aquelas que compõe a cultura. Isso corrobora com o sentido político intrínseco aos mapas, tanto na representação como no *uso*, em que suas legendas, apresentam memórias das manifestações da cultura, como estímulo ao diálogo entre gerações de artistas e com a sociedade. Então, por intermédio da cartografia o reconhecimento da cultura, com a consciência de que a identidade “(...) está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada” (HALL, 2003, p. 38). A identidade como construção e a recentidade da cultura graffiti como um fato, a pesquisa abre possibilidades de novas reflexões sobre processos artísticos, culturais, sociais, etc.

As *histórias de vida, histórias orais* (BOSI, 2003; POLLAK, 1992) apoiadas na memória foram os meios de compreender o desenvolvimento e a manutenção da identidade da cultura graffiti. Pois, ao considerar que a cultura está transitando da juventude para a idade adulta, a pesquisa se propôs a representar algumas lembranças do que foi vivido de 1990 aos anos 2010, como registro da memória que ilumina as presenças do graffiti, referenciando São Gonçalo, como centro. Em termos metodológicos, o processo de mapeamento se deu pela escuta atenta e cuidadosa das “narrativas dos recordadores” (BOSI, 2003, p. 56), através do resgate da *memória*, “um traço de união entre o que foi e o que será” (p.52). A obra de Ecléa Bosi está situada na contribuição aos estudos de Psicologia Social ao apresentar sua reflexão sobre os idosos, embora contribua também para a análise sobre a juventude engajada na cultura graffiti. Para tanto, a autora apresenta:

Mas a memória rema contra a maré; o meio urbano afasta as pessoas que já não se visitam, faltam os companheiros que sustentavam as lembranças e já se dispersaram. Daí a importância da coletividade no suporte da memória. Quando as vozes das testemunhas se dispersam, se apagam, nós ficamos sem guia para percorrer os caminhos da nossa história mais recente: quem nos conduzirá em suas bifurcações e atalhos? Fica-nos a história oficial: em vez da envolvente trama tecida a nossa frente só nos resta virar a página de um livro, unívoco *testemunho* do passado (BOSI, 2003, p. 70).

Nesta passagem, a autora expôs que o afastamento dos (as) idosos (as), se deve às dificuldades de locomoção no meio urbano. E quando se refere à dispersão das *vozes das testemunhas* identifico um diálogo com o propósito da cartografia cultural, em resgatar uma história perdida. Importante salientar que, a atenção no campo residuiu no processo de desenvolvimento da cultura e sua manutenção, no movimento em favor da tomada de consciência desse percurso. Como o graffiti é algo relativamente novo, assim como a cultura Hip Hop, identifica-se que a personalidade mais expressiva é o líder da Zulu Nation, Afrika Bambaataa, com idade que gira em torno de 60 anos. Então, para o Hip Hop e para o graffiti, o sentido da cultura como processo é certo, pois suas bases estão em permanente construção e a cartografia buscou iluminar a dimensão processual da criação da cultura, a partir das memórias de referências artísticas. Neste sentido, a sugestão de trazer as ações vividas coletivamente, rememoradas pelos (a) próprios (a) artistas fundadores (a) e propagadores (a) da cultura, apresenta-se como a potência da pesquisa, pois a “memória oral é fecunda, quando exerce a função de intermediário cultural entre gerações” (p.73). A cartografia cultural, por sua vez, sugere o papel de *intermediário cultural* tanto pela proposição da reflexão, como pelo processo de mediação em si, para a elaboração imagética das representações das territorialidades da cultura, fortalecendo as perspectivas de gonçalenses, de Alcântara e Trindade.

Bosi (2003) ofereceu contribuições metodológicas importantes dada a natureza cultural e social da pesquisa, acrescentando-se aos ganchos reflexivos sobre a memória sugeridos pela obra de Pollak (1992), contextualizada na análise da Europa, pós II Guerra Mundial. Para situar o debate, o autor referenciou a obra de Maurice Halbwachs, escrita nos anos 1920, em que diz: “memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1992, p. 201). Ao mesmo tempo que Halbwachs apresentava o dinamismo da memória, Pollak destacou que há “pontos relativamente invariantes, imutáveis” (ibid.), o que vai chamar mais

adiante, de *elementos irredutíveis*. Essa perspectiva enriqueceu o capítulo 3, que preza pela análise da soma das informações espaciais oferecidas pelos (a) artistas (a), que ao resultar na cartografia da cultura, foram percebidos elementos irredutíveis, pontos geográficos bem demarcados nas memórias coletivas. Esse caminho cruza com os elementos constitutivos da memória, sendo aqueles *acontecimentos vividos individualmente* e aqueles *vividos pelo grupo ou coletividade* (ibid.).

Além dos acontecimentos, o autor também apresentou que a memória é constituída por *pessoas, personagens* e também de *lugares*. A memória dos lugares e os acontecimentos na cartografia cultural do graffiti compõem o sentido das territorialidades, em que as ações dos (as) graffiteiros (as) manifestadas nos lugares, projetam o olhar sobre o uso e as apropriações simbólicas e políticas possíveis no território. Outro ponto em que Pollak contribuiu, é que a memória também sofre com os *fenômenos da projeção e transferência*. A isso deve-se a organização particular dos fatos pelo indivíduo e pela coletividade, em que muitas vezes sofrem atravessamentos de relacionar com outros acontecimentos, construindo assim, uma realidade diferenciada para si e para o outro. É neste sentido, que o autor apresenta três características fundamentais da memória. Ela é *seletiva* pois “sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória” (POLLAK, 1992, p. 204). *A memória é um fenômeno construído*, pois “em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (p. 204-205). Na sua relação com a identidade:

Podemos, portanto, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (POLLAK, 1992, p. 205).

Neste sentido, o autor apresenta que a memória e a identidade individual e coletiva estão em permanente disputa, esclarecendo sua compreensão sobre identidade coletiva, “aludindo a todos os investimentos que um grupo deve fazer ao longo do tempo, todo o trabalho necessário para dar a cada membro do grupo - quer se trate de família ou de nação - o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência” (p.207). Nas suas características fundamentais, a memória como sendo *seletiva, construída* e em *disputa*, tem ocupado principalmente historiadores no processo de organização do vivido, com o *trabalho de enquadramento da memória*, e que sobressai como “verdade” são os registros interessados à história oficial, sem dar voz e visibilidade aos acontecimentos das histórias de vida dos setores populares. Neste aspecto, o autor atribuiu a crítica à representação na história ao afirmar que “se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é” (p. 208), ao mesmo tempo, que:

Agora, é óbvio que a coleta de representações por meio da história oral, que é também história de vida, tornou-se claramente um instrumento privilegiado para abrir novos campos de pesquisa. (...) Por outro lado, a multiplicação dos objetos que podem interessar à história, produzida pela história oral, implica indiretamente aquilo que eu chamaria de uma sensibilidade epistemológica específica, aguçada. Por isso mesmo acredito que a história oral nos obriga a levar ainda mais a sério a crítica das fontes. E na medida em que, através da história oral, a crítica das fontes torna-se imperiosa e aumenta a exigência técnica e metodológica, acredito que somos levados a perder, além da ingenuidade positivista, a ambição e as condições de possibilidade de uma história vista como ciência de síntese para todas as outras ciências humanas e sociais. Há uma perspectiva que considera a história como sendo a reconstrução, para um período determinado, de todos os materiais que as outras ciências nos fornecem. Mas na medida em que os objetos da história se diversificam, se multiplicam, eu pessoalmente vejo, nessa pluralização, uma grande dificuldade em manter a ambição da história como ciência de síntese. Penso que, pela força das coisas, a história virá a ser uma disciplina particularizada -sem se tornar parcial, pois é isso que se critica hoje na história oral, a sua alegada parcialidade (POLLAK, 1992, p. 208).

Ao considerar a história oral como meio de representação da realidade e não como reconstituição do real, envolve-se com o diálogo dos sentidos da fotografia e da representação cartográfica, já mencionados anteriormente. Do mesmo modo, se procederam os cuidados na mediação para a construção da representação da história da cultura na perspectiva territorial, cultural, artística. As interpretações sobre memória em Pollak (1992) me ambientaram nos desafios que identifiquei em campo. Como propus trabalhar com a *história oral* de vidas na relação com a identidade da cultura graffiti, a proposta esteve situada nesses *novos campos de pesquisa*, e isso exigiu uma *sensibilidade epistemológica aguçada*. Ao atribuir as interpretações do vivido à representação

cartográfica da memória da cultura graffiti por artistas gonçalenses, compreendi que “parece que uma etnia [grupo cultural, *grifo nosso*] só se mantém se sua territorialidade estiver preservada” (BONNEMAISON, 2002, p. 107), e acrescento ao pensar na cidade de São Gonçalo, ativada.

CAPÍTULO 2

Método Participativo

Com a elaboração do capítulo 1 busquei me preparar teoricamente para encampar a pesquisa, analisando em amíúde autores, autoras e suas proposições conceituais, dimensionando aos poucos a delicadeza daquilo que estava propondo. Como a ideia veio em 2015 e se transformou na análise sobre a cultura graffiti em 2016, cresci junto com ela identificando suas necessidades e a metodologia aplicada foi processualmente elaborada: emergiu do entendimento da importância de se pensar em rede na luta das mulheres em 2013 e se transformou neste estudo posteriormente. Para a escolha dos (a) participantes utilizei o critério da representação e da representatividade, observando a atuação, as artes dos (a) artistas na atualidade e buscando a relação com a gênese da cultura graffiti, estando ciente de que a seleção “exclui grande parte da realidade, de fato a maior parte” (BECKER, 2009, p. 21). Assim, identifiquei quatro artistas representativos para o graffiti por suas atividades nas ruas, em contribuição a cultura dos anos 1990 pra cá, sendo a memória das ações oferecidas por ela e eles, a representação de uma complexa história de uma cultura, visibilizando as perspectivas de Alcântara e Trindade (SG). Assim, o capítulo 2 está sendo inaugurado com a descrição da implementação metodológica, para basear o encaminhamento dos sentidos atribuídos aos artistas na pesquisa.

Na orientação do processo, três momentos foram cruciais para o aprimoramento do método: o primeiro, apresentar a pesquisa à graffiteira Aila, em novembro de 2017, sem gravação de áudio e efetivamente elaborar o mapa da artista; o segundo, realizar a atividade com o graffiteiro Gal, em maio de 2018; terceiro, elaborar a síntese da pesquisa pós Qualificação, para convidar os graffiteiros Siri, Akuma, Eco, Ema e o hip hopper Diego Diprô. Siri aceitou a participação e, em contato com o produtor de Ema, Flávio Bugão, tecemos o diálogo sobre a pesquisa mas em função da agenda do artista e da necessidade de encerrar a produção de mapas, não houve oportunidade de elaboração cartográfica sob a memória de Ema. Mas, como um feixe de luz, intermediado por Aila, a síntese da pesquisa que estava em suas mãos foi transmitida à Wellington Vianna,

produtor cultural do SESC São Gonçalo, que se reuniu com a artista para tratar de uma exposição. No encadeamento das ideias fui convidada à curadoria e sessão de mapas à exposição “Cartografias da Arte Urbana”, intitulada pelo produtor. Participaram Aila, Gal, Siri e suas respectivas artes e mapas, e Ema com suas artes. Assim, a pesquisa foi enriquecida pela oportunidade de gravar o áudio de 53 minutos do depoimento de Ema para o média metragem documental Manifesto Graffiti SG (2019), como produto institucional da exposição e assim, acrescentei o olhar do artista na dissertação. O tópico 2.3 está reservado a apresentar como se delineou este processo de produção coletiva.

A confluência positiva da exposição com a pesquisa favoreceu as bases participativas nas atividades de campo e antecipou a publicização da cartografia cultural, como uma glória. Efetivamente, os mapas foram construídos através de uma visita individual à Aila, Gal e Siri, realizadas em suas respectivas residências. Mediante a assinatura de Autorização de Uso de Informações e Gravação de Áudio pelos (a) artistas, apresentei o mapa de São Gonçalo demarcado com duas linhas de cores diferentes, representando a 4ª e a 5ª edição do *Festival Cores e Valores* (2015/ 2016), como mote para acionamento da memória da cultura graffiti. Esta visita foi guiada pela conversa aberta, sem um roteiro estabelecido de perguntas, mas explorando suas trajetórias individuais e reflexões que os (a) conduzissem às ações coletivas. As orientações sobre onde, quando e como se desenvolveu a cultura foi o pensamento que guiou o revisitar do tempo, trazendo a reflexão da cartografia social, proposta por Silva (2013):

Compreender a cartografia como um processo social é uma busca metodológica complexa, mas necessária aprender a fazer. Nele a confecção do mapa não é o centro, é o sentido das ações. O processo se inicia com as indagações dos sujeitos sociais e/ou institucionais – por que e para que fazer um mapa? Quais as intenções e intencionalidade? Por que espacializar processos, coisas e ações? Ao compreender os sentidos, deve problematizar o seu uso. Afinal quem vai ter acesso? Por que divulgar e como divulgar? (SILVA, 2013, p. 8).

Os questionamentos sugeridos por Silva contribuiram ao campo por enfatizar os mapas como *sentido das ações*, em que se buscou envolver os (a) artistas na ideia propriamente do desencadeamento de processos a partir da representação, tanto de si mesmo (a), como da cultura para a cultura, como da cultura para a sociedade. No resgate da memória, questionamentos específicos: como surgiu, se difundiu, se realizou e realiza a manutenção da cultura? Com a relação que criei com a cultura como apreciadora, observadora e estar como companheira de graffiteiro, estabeleceu-se o dialoguismo, pois

enquanto os artistas traziam as memórias, eu mediava com percepções e reflexões sobre a potência da cultura e o olhar sobre as territorialidades, em uma rica interlocução. O “cuidado como método” (VERGARA, 27/03/2019) foi uma orientação intuída fundamental, dado o valor da história do graffiti para São Gonçalo e meu contexto como pesquisadora.

Assim, os artistas e a artista apresentaram vivências e mediante o mapa impresso de São Gonçalo, a disponibilidade do uso de recursos didáticos (canetas e adesivos de cores variadas, post its, etc.) sugeriu a apropriação e cada um (a) estabeleceu à sua maneira a relação com o mapa. A intervenção sobre ele foi acompanhada da criação da legenda de cada artista e abordei que, mediante os áudios, mais pontos seriam acrescentados. Ao situar a cidade como centro da pesquisa, mas aberta à inclusão de outros municípios e estados, nos mapas os pontos geográficos, linhas, manchas e diferentes escalas espaciais começaram a surgir com as demarcações das lembranças vividas. Tendo em vista que no interior da cultura existem inúmeros conflitos que apareceram com seu desenvolvimento, do mesmo modo que, “a história da humanidade parte de um mundo de coisas em conflito para um mundo de ações em conflito” (SANTOS, 2008, p. 147), busquei tangenciar os conflitos. Na condução das atividades de campo apresentei a necessidade de neutralizar três questões para a representação cartográfica: suprimir memórias da participação individual, deslocando para a memória coletiva vivida ou não pelo (a) artista; ausência de nomes de pessoas, para evitar os riscos de lembrar de uns e umas, esquecer de outras e outros; precisão de data, organizadas através das décadas de 1990, 2000 e 2010.

Com o fim da visita, o passo seguinte foi fotografar a resultante das intervenções sobre o mapa e a legenda, e compartilhar os áudios pelo google drive ou pendrive com cada artista, posicionando a transparência de meu trabalho. As gravações com os quatro participantes tiveram o total de 13’ 11’’13 e as transcrições das narrativas permitiram o aprofundamento sobre a cultura, a trajetória de cada um (a) e também, acrescentar pontos que não foram demarcados sobre o mapa. Na apresentação individual do primeiro resultado, os ajustes, retirando ou colocando informações. Com esse procedimento foi gerada a planilha no Excel contendo dados sobre o evento, década e localização. Todo o tratamento das informações espaciais utilizando um sistema de informação espacial (SIG) foram viabilizadas pelo geógrafo Rafael Vieira, a partir de nossas densas reflexões. Eventos, projetos, trajetos, pontos de encontro, etc., foram representados por pontos, linhas e manchas com correspondes números e cores na legenda.

Na análise das informações, a percepção de um ponto chave da pesquisa: a identificação das tipologias de eventos. Mediante a felicidade de vê-las brotarem do banco de dados através das semelhanças das naturezas das ações da cultura, essa organização das informações não pressupôs o “enquadramento da memória”, como supracitado por Pollak, mas perceber as manifestações da cultura apreendidas nas narrativas da memória sobre o graffiti, referenciando Alcântara e Trindade (SG). Ao mesmo tempo que o tratamento das informações exigiu cautela, as tipologias saltaram das falas dos (a) participantes e houve pouco esforço para identificá-las, compreendendo-se genuinamente, o processo de formação e difusão cultural. Dessa maneira, foram organizadas 10 (dez) tipologias distinguidas por cores na sua representação. São elas: pontos/ encontros históricos; transmissão de conhecimento; mutirão de graffiti; ponto de graffiti; evento de graffiti; evento com graffiti/ Hip Hop; exposição de arte; concurso de graffiti; loja/ comércio; multiplicação.

Após avançar na definição das tipologias, o que facilitou a conformação das informações na legenda dos mapas, os layouts de cada artista foram gerados em formato A4 e A1, em dezembro de 2018. Ao seguir com a participação, apresentei o mapa a cada um (a) para observação e feedback. Essa etapa foi muito importante para eles e ela visualizarem a materialidade da proposta e imergirem mais na cartografia, no processo de formação de “sujeitos cartografantes”, como sugerido por Acselrad e Coli (2008). Com isso, novas escolhas foram feitas pela retirada, inclusão e ajustes de informações. Após a aprovação de cada artista sobre seu mapa, estivemos, Vieira e eu, prontos a somar as informações espaciais oferecidas pelas atividades de campo, inaugurando uma nova etapa de análise da cultura e da representação. Ao formarmos uma nova planilha, com um banco de dados mais robusto contendo 118 informações, percebemos que houveram locais que se repetiram nas falas de dois ou três artistas e simbologias diferenciadas foram necessárias para a representação. A metodologia desta soma, que tem o significado conceitual da *sobreposição* (SANTOS, 2008), está apresentada no capítulo 3 nos seus detalhes. Com esse encaminhamento, chegamos ao título da legenda, que considerando os pontos geográficos como eventos, demarcam as “Territorialidades da Cultura Graffiti, na perspectiva de artistas gonçalenses, de Alcântara e Trindade”.

Mediante o exposto, a participação na pesquisa ocorreu através da clareza das intencionalidades e do compartilhamento do passo a passo do método, com apresentação dos resultados. Assim, encerro este tópico com a percepção do Prof. Dr. Vergara, na ocasião da apresentação da dissertação:

(...) mas o fato do meio copo cheio, é de como você cuidou eticamente do processo e isso é uma contribuição para o campo da arte e dos pesquisadores. A todo momento você colocou essa transparência, esse zelo, esse cuidado, de dar cada passo construído, foi cuidado com os outros. Isso pra mim é muito raro, porque os pesquisadores da academia transformam os outros em objetos e você cuidou para ter nesse documento, as vozes. Então as vozes dos outros estão muito bem colocadas aqui, então você pode dizer que você não foi apenas uma pesquisadora, não foi apenas uma mediadora passiva, mas você ativou pelas suas entrevistas, um autoconhecimento que foi enunciado pela provocação do trabalho (VERGARA, 27/03/2019).

2.1 Deslocamento simbólico do (a) artista para a representação cartográfica da cultura

Esta sessão se propõe a descrever a linguagem convencional da cartografia empregada nos mapas da pesquisa, apresentando as justificativas dessa escolha. Ao criar mapas com rigor às convenções cartográficas para impressão em papel, ressignificaram-se as cartografias culturais abordadas por cientistas sociais, como nas supracitadas considerações de Seemann. Essa ressignificação veio da percepção sobre as necessidades da cultura, em relação a afirmativa de São Gonçalo na história do graffiti no estado do Rio de Janeiro e como organização primeira de dados primários oferecidos pelo campo. Embora a imagem dos mapas mostrem informações estáticas, têm-se a mesma relação com a fotografia apresentando o *falso congelamento*, pois em se tratando de eventos como territorialidades, caracterizam-se por consumações de movimentos estratégicos, emprego de energia, etc.

Com o levantamento dos dados primários, partiu-se da linguagem das representações cartográficas tradicionais, em que essa escolha revela o “quanto a gente ainda é refém de uma forma clássica de cartografia, mas o quanto ela é importante na ativação da memória dos sujeitos que estão contanto aquele processo, mostrando as trajetórias daquelas cartografias. O que eu vejo, é que você consolidou um momento que era obrigatório, não tinha como não passar por isso aqui” (MARTINS, 27/03/2019⁹). Na subjetividade das interpretações dos mapas, a possibilidade de seu uso como *intermediário cultural*, gerador processos, em que na sugestão de um *do-in* antropológico da cultura, possivelmente muitos dos graffiti's rememorados podem ter sido apagados e eventos podem não ser mais produzidos, mas uma fração deles podem estar referenciados na

⁹ Argumentação da coorientadora Prof^a. Dr^a. Flavia Elaine Martins, na defesa da dissertação.

cartografia cultural proposta. Por este caminho que, a reunião das informações advindas de artistas, carregam em si a potência de devires.

O entendimento da coorientadora, despertou a reflexão sobre as escolhas pregressas na elaboração de mapas que teci na trajetória como geógrafa, em que me permito o compartilhamento. Na formação em geografia engendrei a atenção ao campo da geografia humana, nessa desconfortável cisão do interior desta ciência, partindo profissionalmente para a licenciatura e atuação com cidadania através de instituições sociais. Na articulação entre realidade e teorias, identifiquei mapas como poderosos instrumentos de interesses diversos e nesta oportunidade um meio de reconhecimento da cultura graffiti. No percurso, a percepção sobre a escassez de referências da produção de mapas abordando questões culturais somaram-se à inabilidade no manuseio nos sistemas de informações geográficas, que ainda assim, mantive compreensão de sua instrumentalização em favor da interferência sobre realidades.

No sentido da cartografia tradicional, o primeiro que considerei como “mapa” foi elaborado para visualização do projeto de conclusão de curso, da pós-graduação *lato sensu* em Gênero e Sexualidade (CLAM/ IMS/ UERJ), intitulado como “Mapa da Rede Política de Enfrentamento à Violência contra a Mulher - São Gonçalo/ RJ” (2011) e foi gerado pelo amigo Felipe Villela, desenhista e arquiteto, no qual tenho profundo agradecimento por me estimular à visão tecnológica do processamento de dados espaciais. Os 26 pontos localizando os serviços e instituições que atuam/ atuavam na defesa da cidadania das mulheres de São Gonçalo, não o tornavam um mapa, mas o georreferenciamento da rede localizando os serviços de acolhimento às mulheres vítimas de violência de São Gonçalo, na base do Google Earth. O primeiro mapa guiado pelas convenções cartográficas foi gerado para o trabalho de conclusão de curso, para título de bacharelado em geografia, que contém 39 pontos da rede de serviços à mulher vítima de violência, em São Gonçalo, e foi elaborado pelo amigo Rafael Vieira, geógrafo, que me acompanha também nesta cartografia cultural, e é responsável pela Celladore- SIG e Cidadania (MEI).

A cartografia vêm sendo cada vez mais instrumentalizada para atender aos diferentes propósitos que surgem com os novos tempos. Ela tanto pode ser elaborada no sentido material, como simbólico, sem a referência de uma imagem ou do uso de convenções da ciência cartográfica, propondo-se até mesmo a questionar e desconstruir as normas, tal como se apresentam as perspectivas da geografia cultural. Ciente desse universo, a cartografia cultural do graffiti se propõe a ser produto, com possibilidade de

gerar processos. Com caráter subversivo dentro da escolha pelo tradicional, a uma imagem que segue convenções aborda em seu conteúdo uma cultura criminalizada até pouco tempo atrás. Como meio de iluminar e afirmar seus sistemas, o respeito ao investimento realizado por jovens de periferia, ao longo do tempo podem ser instrumentalizados para diferentes fins. Mediante a justificativa da escolha como estratégia, o que se segue são as convenções que “legitimam” um mapa e as questões políticas implicadas nas escalas, para assim, guiar a análise da representatividade e dos mapas na perspectiva de cada artista.

Na construção técnica da cartografia, Vieira e eu trocamos muito estimulados pela exposição “Cartografias de Arte Urbana”, a partir de outubro de 2018, tecendo reflexões profundas sobre representação e operacionalizações no SIG, via Skype. Ao tratarmos do banco de dados de informações espaciais oferecidos pela memória dos (a) artistas sobre a cultura, com agradecimento a Vieira e ao seu profissionalismo, conseguimos alcançar os objetivos imagéticos deste projeto. A compreensão de que “o mapa temático deve permitir a mesma compreensão por diferentes pessoas que venham a utilizá-lo” (OLIVEIRA, 2004, p.2), também se soma à importância da produção de mapas temáticos por profissionais de diferentes áreas:

Embora a construção de um mapa base (com as delimitações e localizações precisas de rios, estradas, limites político-administrativos etc.), a partir do levantamento em campo ou da interpretação de imagens (fotografias aéreas ou imagens orbitais), seja tarefa para especialistas, já que depende de conhecimentos técnicos sobre os instrumentos necessários, a concepção de mapas temáticos, utilizando esses mapas básicos como referência, não é necessariamente uma atividade restrita a geógrafos ou cartógrafos (OLIVEIRA, 2004, p. 1).

E complementa, que “pretende-se permitir que a comunicação cartográfica seja mais amplamente compreendida e corretamente elaborada” (ibid.). Com uma transmissão didática, o autor apresenta mapas como meios de comunicação, destacando alguns “conhecimentos necessários” (ibid.) para sua construção: o título, referenciais de orientação, referenciais de localização, legenda e escala. Por esse caminho, o título da pesquisa “Cartografia Cultural do Graffiti a partir de São Gonçalo: memória de 1990 aos anos 2010”, equivale ao título do mapa com a soma das informações dos três artistas, com identificação do tema, localização e data. Também carrega um sentido político bem demarcado através do “a partir”, ao colocar São Gonçalo como centro, um ponto poderoso de partida. Com a extensão do tempo dos anos 1990 aos anos 2010, não se pretendeu abarcar todos os eventos que aconteceram, mas assumir como representação de quando,

onde e como começou o desenvolvimento da cultura graffiti, no estado do Rio de Janeiro, na perspectiva de artistas gonçalenses. E como a pesquisa se propõe a desencadear processos tangíveis com o tempo, corresponde a uma linha fina, ao mesmo tempo que consistente.

Outro conhecimento específico à elaboração de um mapa são os referenciais de orientação que contam com a “presença de uma rosa dos ventos, que indica a posição dos pontos cardeais e colaterais (e, às vezes, também os subcolaterais)” (p.8) e o sentido do norte para cima, é uma “convenção” (é) atribuída ao poderio europeu, tanto militar quanto político, econômico e, sobretudo, cultural (...)” (ibid.). No canto direito inferior dos mapas, na caixa em que está situada a rosa dos ventos, apresentamos o contexto de produção da pesquisa (PPCULT, orientação, coorientação, pesquisa, produção cartográfica, financiamento FAPERJ), em que se destaca a visibilidade dos dados primários, advindos dos “artistas graffiteirxs” Aila, Gal e Siri, acompanhados dos seus contatos do Instagram. Nas reflexões cartográficas, compreendi a importância desta informação estar alinhada com àquelas de construções técnicas, teóricas e institucionais, pois os (a) artistas que são a essência do mapa. Nesse ponto se justifica o título desta sessão e reside o deslocamento simbólico do artista para a representação cartográfica da cultura, sob a luz de suas memórias. Para adentrar no pensamento sobre representatividades, interessante observar as possibilidades de diálogo com os sentidos da *representação política* de Norberto Bobbio, uma vez que os mapas são carregados de poder em sua natureza. Na ordem semântica, o autor apresenta que:

Na prática, podem dividir-se em: a) significados que se referem a uma dimensão da ação,— o representar é uma ação segundo determinados cânones de comportamento; b) significados que levam a uma dimensão de reprodução de prioridades ou peculiaridades existenciais; representar é possuir certas características que espelham ou evocam as dos sujeitos ou objetos representados (BOBBIO, 1998, p. 1101).

O autor também traz a reflexão sobre os modelos da representação política:

No que tange ao conteúdo da função representativa e ao papel dos representantes na bibliografia política foram longamente discutidos três modelos interpretativos alternativos. Vejamo-los: 1) a representação como relação de delegação; 2) a representação como relação de confiança; 3) a representação como "espelho" ou representatividade sociológica. (...) O terceiro modelo — o da representação como espelho — diferentemente dos dois primeiros é centrado mais sobre o efeito de conjunto do que sobre o papel de cada representante. Ele concebe o organismo representativo como um microcosmos que fielmente reproduz as características do corpo político. Segundo uma outra imagem corrente poderia ser comparado a uma carta geográfica (BOBBIO, 1998, p. 1102).

Embora o autor esteja se referenciando à natureza estritamente política, os significados de *ação* e de *espelho* fazem parte das representatividades de artistas no interior de uma cultura, uma vez que esta é feita da atuação de inúmeros (as) graffiteiros (as) inseridos (as) na totalidade criada. Sendo assim, quando refiro à representatividade, estou trazendo o sentido sociológico da ação para o debate, ao identifica-los (as) por seus poderes manifestados ao pintarem as artes nas ruas, em que nas atividades de campo se estimulou a formação enquanto *sujeito cartografante*, ao compreender as intencionalidades, sentidos, significados e usos da representação da cultura no espaço e no tempo. Dessa forma, na análise da representatividade de cada artista o foco residiu no “efeito do conjunto”, na diversidade técnica da cultura e na percepção sobre suas formas de atuação. Após o processo de escolha dos (a) participantes, as representatividades foram montadas através das informações concedidas em campo e das publicizações nas redes sociais de cada um (a). O esclarecimento sobre os sentidos da representação e da representatividade, completa a sugestão da ideia do deslocamento simbólico dos (a) artistas para a representação cartográfica da cultura.

Ainda seguindo com as convenções cartográficas que expressam a “representação como espelho”, o referencial de localização das “coordenadas geográficas indicando os valores em graus, minutos e segundos (e demais subdivisões), oriundos de um cruzamento de um paralelo e um meridiano, tendo como referências (para início da contagem dos valores) a linha do equador (paralelo zero) e a linha de Greenwich (meridiano zero)” (OLIVEIRA, 2004, p.2), que geram as latitudes, referenciados nos paralelos, e as longitudes, referenciadas no meridianos. Na cartografia cultural do graffiti, as informações coletadas estão situadas no quadrante de latitude 22°42'00'' S à 23°0'00'' S e longitude 42°36'00'' W à 43°27'00'' W. Fora deste quadrante, também inclui São João da Barra, representando a tipologia multiplicação, na latitude 22°35'35'' S e longitude 41°59'28'' W (citado por Siri), e a loja Pixaim, em São Paulo, situado na latitude 23°32'39'' S e longitude 46°38'17'' W (citado por Gal).

Para a elaboração da legenda, a organização das tipologias dos eventos, a enumeração das ações, projetos, etc., e a identificação das escalas foram processos que exigiram atenção às *narrativas dos recordadores* para serem representadas. E, o que a legenda apresenta conceitualmente é a “codificação expressa no mapa, indicando os signos que compõem a imagem e a relação entre os diferentes significantes (cores, formas, texturas etc.) e seus respectivos significados (o que eles representam)” (p.3). Na visão do

mapa como meio de comunicação, a legenda é a essência, a “alma do mapa” (ibid.), a reunião das informações oferecidas em campo. A simbologia que utilizamos nos mapas de cada artista para situar as territorialidades rememoradas sobre a cultura foram pontos coloridos, linhas e manchas, relacionados à números e no mapa resultante da cartografia, incluiu-se as geometrias, que remetem ao valor cultural das memórias coincidentes. Detivemo-nos às representações elementares do SIG para tanger a reflexão da simbologia neste primeiro momento, tendo em vista que a iconografia possui um alto valor de mercado e a discussão sobre os símbolos exige, tempo de escuta e mediação, inviável à ligeireza do mestrado.

Por fim, outro conhecimento fundamental aos mapas são as escalas que representam “uma fração que indica a relação entre as medidas do real e aquelas da sua representação gráfica” (CASTRO, 2010, p. 117). Embora seja uma métrica, ela carrega em si as escolhas de visibilidade do fenômeno enunciado e dadas as relações de poder implicadas nestes processos, o tema tem sido pauta, sobretudo, na geografia política. Tecnicamente, para a construção dos mapas de cada artista utilizamos um sistema de informação geográfica (SIG), em que se trabalhou com a base cartográfica dos limites municipais, escala 1:25.000, da Fundação CEPERJ; a base do limite distrital de São Gonçalo, escala 1:100.00, do IBGE; a base de hidrografia- massa d’água, escala 1:25.000, da Fundação CEPERJ, e de hidrografia, escala 1:450.000, do IBGE; a base das vias, escala 1:450.000, do IBGE e escala 1:25.000, do IPP/RJ.

A escala de visualização dos layouts de Aila e Gal é de 1: 150.000, mais focada em São Gonçalo, Niterói e Rio de Janeiro. No caso de Siri, foram necessários dois layouts para agregar todas as informações espaciais projetadas pelo artista. Assim, a “Visão 1- Geral”, tem o layout com escala de visualização de 1:175.000, e a “Visão 2- Detalhes do município de São Gonçalo”, tem escala de visualização de 1:135.000. Mediante as narrativas dos (a) recordadores (a) diferentes escalas foram utilizadas, assim como as diferentes escalas de visualização também, pois o que está sendo visto em cada mapa, adveio da representação própria das memórias de cada artista, gerando, portanto, a necessidade de análises individuais, tecidas nos tópicos seguintes. Ao apresentar os dados de cartografia básica empregadas na produção das imagens da pesquisa, sigo com o entendimento de escala na perspectiva da geografia política:

Em síntese podemos partir da suposição de que a escala possui quatro campos fundadores; o referente, a percepção, a concepção e a representação. Estes campos definem, pois, uma figuração do espaço que

não é somente uma caracterização de um espaço em relação a um referencial, mas uma figuração de um espaço mais amplo do que aquele que pode ser apreendido em sua globalidade, ou seja, é a imagem que substitui o território que ela representa. Neste sentido, a escala é a escolha de uma forma de dividir o espaço, definindo uma realidade percebida/concebida, é uma forma de dar-lhe uma figuração, uma representação, um ponto de vista que modifica a percepção mesma da natureza deste espaço, e, finalmente, um conjunto de representações coerentes e lógicas que substituem o espaço observado. As escalas, portanto, definem modelos espaciais de totalidades sucessivas e classificadoras e não uma progressão linear de medidas de aproximação sucessivas (CASTRO, 2010, p. 135-136).

No exercício da reflexão sugerida pela clareza de Castro, o referencial da cartografia cultural é o graffiti. A partir das artes e das ações coletivas, se construiu uma cultura por inúmeras mãos e três grafiteiros (a) gonçalenses apresentaram os caminhos da cultura, dos anos 1990 aos anos 2010, através de mapas. Sob a percepção da memória de cada um (a), formas específicas de conceber e representar a cultura, se destacando diferentes escalas, no qual foram enfatizados os bairros do Alcântara e adjacências, que tiveram muitos pontos, sendo parte deles referenciados pelos três. Aí revelou-se a necessidade de representar este zoom nos três mapas, pois ali está um ponto crucial para a cultura graffiti: a estação do trem de Alcântara, seguido das migrações espaciais no seu entorno. Através da percepção da importância dessa territorialidade bem definida, que concebemos trabalhar o zoom com a ortofoto do IBGE, escala 1: 25.000, familiarizando pontos, linhas e manchas, como sendo “a imagem que substitui o território que ela representa” (ibid.). Ao mesmo tempo, esse exercício de percepção e concepção trouxe para o mapa resultante da Cartografia Cultural do Graffiti a partir de São Gonçalo, a riqueza espacial que corrobora com o sentido do “a partir”, da cultura ter surgido nesta cidade e se disseminado para os demais municípios do estado do Rio de Janeiro, sendo então, representadas com escalas próprias, tal como apresenta o mapa em A1 resultante da pesquisa. Por esse caminho, Vieira ofereceu seu depoimento para o documentário Manifesto Graffiti SG (2019), apresentando seu olhar sobre a exposição “Cartografias da Arte Urbana” e a produção cartográfica dos mapas:

A partir do momento que a gente teve a possibilidade de trazer a cartografia para uma exposição de arte, a gente fez algumas releituras na linguagem cartográfica que a gente tava propondo a se fazer, até mesmo para tornar mais palatável pro público. E muito legal trabalhar também essa questão da educação cartográfica, porque enquanto geógrafo eu percebo que nem todo mundo tem uma facilidade na leitura do mapa. Sobretudo pelas transposições dos olhares, assim. Quando você se vê como integrante do território ou do espaço, você está vendo as coisas de uma perspectiva

horizontal, você tá vendo a fachada de uma casa, a fachada das estruturas que você tá olhando. Quando você olha um mapa, você tá olhando uma imagem vertical, você tá olhando de cima, você tá vendo um telhado, uma telha. E nem todo mundo tem essa facilidade de transpor essa visão horizontal para a visão vertical, né. E eu acho que a cartografia dentro dessa exposição, traz um pouco essa coisa da linguagem cartográfica, para fazer com que as pessoas reflitam um pouco, que a territorialidade delas no espaço vivido delas, também é uma territorialidade que pode ser representada sob diversas perspectivas e escalas também (MANIFESTO, 2019).

A partir das diferentes escalas, Castro (2010) apresentou o mesmo sentido do que está percebido nos mapas produzidos:

As diversas escalas supõem, portanto, campos de representação a partir dos quais é estabelecida a pertinência do objeto, mas cada escala apenas indica o espaço de referência no qual se pensa a pertinência, mais geralmente a pertinência do sentido atribuído ao objeto definido pelo campo de representação, ou o “tableau visuel” de Merleau-Ponty (CASTRO, 2010, p. 132).

Como a apresentação dos conhecimentos necessários à elaboração dos mapas da tradicional cartografia e ciente do que há por trás das escolhas das escalas, nesta pesquisa foi extraído das narrativas a representação dos mapas, em que se buscou respeitar as informações que o campo ofereceu, contemplando com coerência as escalas. Neste processo, com esta sessão foi construído o pensamento do deslocamento simbólico do artista para a representação da cultura, tendo em vista, a representatividade e a importância sociocultural da atuação dos (as) artistas urbanos (as) que participaram desse estudo. Ao projetar sobre o mapa as trilhas da cultura, construindo o mundo que eles e ela querem pra si, vou expor como observaram e absorveram a concepção da cartografia individualmente, mas antes, a apresentação do desenvolvimento de suas trajetórias.

2.2 Trajetórias artísticas de Ema, Aila, Gal, Siri e o encontro com a cultura graffiti

A intencionalidade dessa sessão é tecer a reflexão sobre os (a) artistas e suas trajetórias, para propor o deslocamento simbólico para a representação cartográfica da cultura, observando também suas representatividades. Ao tratar de artistas, a antropologia e a sociologia tiveram muito a contribuir com esta reflexão, sendo o entendimento de processo e de inacabamento, uma característica desta pesquisa. Por esse caminho, o prefácio de Damatta (1987) apresenta a compreensão da “Antropologia como uma

verdadeira ‘leitura’ do mundo social: como um conjunto de normas que visam aprofundar o conhecimento do homem pelo homem; e nunca como certezas ou axiomas indiscutíveis e definitivamente assentados” (p.11-12), seguindo com a proposição de que “o uso das teorias deve ser realizado quando ele serve como um instrumento para desvendar o mundo, no caso, o mundo social” (p.12). Na referência, o autor analisou tribos indígenas brasileiras e pôde atentar o olhar para a *leitura* e o *desvendar do mundo social*, remetendo a reflexão sobre o artista, sua trajetória e atuação na cultura. Nas oportunidades das atividades de campo, principalmente após a transcrição dos áudios foi possível o aprofundamento do entendimento da história e da geografia da cultura, com a observação de que os (a) participantes não seguiram necessariamente uma ordem cronológica dos fatos, mas que ao adentrar em suas narrativas foi possível estabelecer conexões. Neste sentido, Bourdieu (1996) apresenta que:

Essa vida organizada como uma história transcorre, segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo. O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que "se entrega" a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica (quem já coligiu histórias de vida sabe que os investigados perdem constantemente o fio da estrita sucessão do calendário), tendem ou pretendem organizar-se em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis. (...) Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito a causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (E é provável que esse ganho de coerência e de necessidade esteja na origem do interesse, variável segundo a posição e a trajetória, que os investigados têm pelo empreendimento biográfico) (BOURDIEU, 1996, p.184).

Para a condução das atividades de campo, busquei clarear a visão proposta do deslocamento simbólico do artista para a representação cartográfica e representatividade. Isso permitiu o foco na cultura, compreendendo que a trajetória de cada um (a) compõe com a complementaridade, o complexo conjunto cultural. Neste sentido, destaco em forma de diálogo, a apresentação de como transcorreram suas trajetórias de contato com a arte. Assim, a atividade de campo com Aila se realizou em 6 de outubro de 2018, em sua residência, no porto da Pedra, São Gonçalo, e os detalhes estão registrados no tópico 2.2.1. A artista compartilhou que:

Eu já conhecia o graffiti, já tinha visto o graffiti rolando. Minha mãe via no jornal uma coisa, ela guardava pra mim, porque eu era fã de desenho. Não existia graffiti no Rio de Janeiro, e era criança que desenhava e não tinha parado de desenhar. Quando vi o graffiti foi uma coisa assim, muito maneira (...). Aí, me imaginava pintando muro de colégio, porque eu via o patinho dourado, patinho lindo desenhado, Mickey, não sei o quê da Disney. Pra você ver, eu criei uma atração. Porque eu acho que foi uma ideia que eu tinha (...). Então o graffiti foi assim, era um estilo de vida que eu via. (...) eu começava a visualizar isso. Meu pai sentia que eu queria fazer coisa grande. Eu nunca pinte em tela, eu queria era pintar na frente da escola, desenho e tal. Mas que legal, e foi o que rolou porque hoje eu faço graffiti na escola. Então tipo assim, pode ser que muita gente pensou e não rolou, mas pra mim, rolou no meu subconsciente. Aí já veio o Fábio que começou a fazer graffiti (...) (AILA, 6/10/2018).

A atividade de campo com o graffiteiro Gal se realizou em 5 de maio de 2018, na sua casa, na Trindade, São Gonçalo, e o tópico 2.2.2 irá detalhar algumas reflexões. O artista compartilhou sua vivência:

Eu não vim do xarpi. Eu já desenhava, comecei a desenhar por volta de 9 anos de idade e é lá por volta de 14 anos que eu entrei no graffiti. Sendo que esse mesmo período que eu entrei no graffiti, foi o mesmo período que eu passei a admirar a pichação (...). E é também na década de 90 que tem início o graffiti. Ao mesmo tempo, que tem este boom de grandes nomes da pichação, tem início o graffiti (Gal, 11/05/2018).

Já com o graffiteiro Siri, realizamos a atividade de campo em 10 de novembro de 2018, na casa de sua mãe, no Alcântara, São Gonçalo, e o tópico 2.2.3 trará os destaques. O artista dividiu que:

Com 9 anos de idade, aqui neste apartamento, eu conheci Diego. Eu moro no 505, e Diego morava no 503. A gente brincou aqui no corredor e viramos coleguinhas, e o Ema era tio do Diego, e ele ficava aqui também às vezes, não era sempre não, jogava videogame. E o próprio Ema naquela época, Fabio, fazia concurso de desenho com a gente. Estimulava muito. (...) com uns 13 anos eu comecei a pixar. E aqui em Alcântara já tinha uma sigla da pichação que era RCA- Rebeldes do Centro de Alcântara (...). Quando eu fiz minha primeira pichação de Rick, que eu fazia a letra abaloada, letra desenhada, a primeira letra desenhada que eu já fiz, já me chamaram para entrar na RCA. Eu desenhava, pô. Aí me chamaram pra RCA, aí eu entrei. Mas assim, eu sinceramente, mal pixava, dificilmente eu saía pra pixar (...) Parei de pixar (SIRI, 10/11/2018).

Nos recortes extraídos observamos que o desenho representa a interseção das vivências, fator fundacional para a formação enquanto artistas-pintores (a), demarcada na

infância este grande encontro. Cada artista movido por suas necessidades e vontades pessoais, e o desenho como parte integrante da vida deles e dela. Outro ponto mencionado pelos três ao relatar suas trajetórias foi a presença da pixação no contexto de formação enquanto grafiteiros (a). Aila e Siri tiveram uma experimentação rápida de colocar poucas escritas de seus nomes nas ruas. Ela era muito nova e o fato de ser menina inibia mais sua atuação, ao mesmo tempo, que observava o movimento do xarpi em seu bairro, chegando a escrever três nomes com spray na rua. Embora Siri tenha tido o engajamento com a galera do xarpi, tinha receios de sair para pixar por conta de perseguição policial, o que o fez pixar poucas vezes e uma delas, foi pego pela polícia. Ele parou de pixar. Gal, por sua vez, não pixava, mas observava e apreciava a estética das letras, e como ele cita, houve uma concomitância do desenvolvimento da pixação e do graffiti, e estes movimentos favoreceram sua identificação enquanto grafiteiro. Importante destacar que o recorte que fizemos de Gal, sobre a pixação e o graffiti é um ponto de abordagem do livro que ele está pesquisando e escrevendo sobre a história do graffiti em São Gonçalo.

A reflexão sobre a pixação tem suas especificidades práticas e teóricas, mas com as oportunidades do processo cartográfico, compreendi uma dimensão prática: embora a pixação não seja uma prática permanente entre os (a) grafiteiros (as) entrevistados (a), ela esteve presente nos processos de experimentação urbana, seja por rápida atuação, apreciação, influência estética. No interior da cultura graffiti este é um fator que está presente nas histórias de vida de muitos (as) artistas. No curta-metragem documental *Multiplicadores* (2006), o historiador Paulo Knauss, observou a formação de um (a) grafiteiro (a) apresentando que: “(...) ‘eu comecei a desenhar. Em geral quando eu era garoto eu comecei a fazer uns rabiscos e tal, ou então eu tinha um amigo que me deu uma lata na mão, aí eu fiz a minha primeira inscrição’” (MULTIPLICADORES, 2006). Por esses meandros genuínos do desvelar da cultura através da observação das trajetórias, que o curta tem muito a contribuir com a cartografia. E Knauss enriqueceu ao compartilhar sua reflexão:

O graffiti saiu de Nova York e se espalhou pelo mundo, a única divulgação que tiveram era a imprensa falando mal deles. Não teve ninguém pra dizer assim: *jovens no mundo uni-vos, graffitem*. Não teve. Foram os jovens que saíram de boca em boca, conhecendo-se um aos outros, poucos e poucos e mais poucos que construíram uma imensa rede no mundo. O que mostra que esse desejo, esse ato de transformação estética do mundo, ele é muito poderoso. Ele não precisa de indústria cultural, ele não precisa do capitalismo por trás dele para ele ser promovido. (...). As letras angulares, a letra abaulada, aquele brilhinho branco no canto da letra. Onde começou isso? Ninguém vai te dizer exatamente onde começou, quando

com que autor, mas isso é uma informação que circula entre eles (MULTIPLICADORES, 2006).

O processo de desterritorialização da cultura e seu poder de capilaridade nos lugares foi acompanhado do desenvolvimento estético das letras que marcou a identidade do graffiti nos primórdios da cultura, como expresso por Knauss. A geometria, os efeitos 3D, letras angulares e abauladas foram e são ferramentas técnicas e influências apropriadas pelos (as) artistas para a elaboração de suas artes. Ainda na reflexão sobre a fala do historiador, ele comentou que no interior da cultura se sabe quem foi o precursor. Com isso foi possível estabelecer um diálogo com o longa-metragem *Style Wars* (1983), do diretor Tony Silver, que documentou o processo de surgimento das pinturas nos trens de Nova York, na década de 1970, com tradução para o português de Tak Sakaguchi e Etiko. Um artista graffiteiro não identificado no documentário, apresentou sua visão:

Em 1970, a ideia de ter o nome em destaque, não só nos bairros, mas em todos os sítios foi inventada por um miúdo chamado Taki, que morava na Rua 183, no Washington Heights, “Taki 183”. Assim que todos perceberam que isso era um nome, entenderam que Taki era famoso (STYLE, 1983).

Outro artista comentou que:

Taki 183 foi o primeiro. Mesmo que digam que o Julio 204 começou antes que ele. Mas foi ele o primeiro que tornou as “tags” famosas. E depois dele, na mesma altura, apareceu o “Papo 184”. Depois veio o “Junior 161”. “Cay 161”, que também estavam a “bombardear”. O “Stitch” apareceu por volta de 1971, e era também um “all-city”. “Barbara”, “Eva 62”, eram mulheres. Toda a gente estava a escrever. Era aquilo o que toda gente falava nessa altura (STYLE, 1983).



Imagem 1. Letra Taki 183, Nova York. s/d. Fonte: Blog Matthew Goulet ¹⁰.

¹⁰ Disponível em <https://matthewgoulet.blog/tag/taki-183>. Acesso em jan. 2019.

Tais destaques do filme compactuam com a reflexão de Knauss. Por meio de relatos do interior da cultura, no caso do estado do Rio de Janeiro, temos a referência de São Gonçalo e da atuação do graffiteiro Fabio Ema, como precursor. No universo da cartografia, os três artistas confirmaram este dado pois tiveram influência direta de Ema, por morarem em Alcântara e Trindade. Na representação dos mapas dos (a) artistas, a ortofoto do IBGE, escala 1:25.000, que compreende o bairro de Alcântara e adjacências, apresenta que ali, estiveram localizados os pontos e encontros históricos cruciais da cultura graffiti na essência gonçalense. Desse modo, eles e ela se influenciaram diretamente pela prática, estética e pelos preceitos transmitidos sobre a cultura através de Ema. Como Aila e Siri apresentaram a influência de Ema nos recortes acima, destaco a fala de Gal:

Para a cultura do graffiti, pra cultura Hip Hop carioca, o Fabio Ema é o precursor do graffiti carioca, que tem São Gonçalo como berço, porque até então ele era morador de São Gonçalo, mais propriamente do Alcântara. Então, São Gonçalo já teve esse impacto muito forte de ter o primeiro graffiteiro do estado do Rio de Janeiro. Existe para um autor de um livro de Hip Hop, que existia na origem do Hip Hop duas personalidades que eu não sei o nome, que faziam graffiti. Porém quando se trata de história, acontece o que você tá fazendo: uma pesquisa para fazer uma comprovação se aquilo é um fato ou não. Pode ser que essas duas personalidades tenham existido de fato, porém não existia um cenário. Então essas personalidades não foram contextualizadas no cenário nem do Hip Hop, nem do graffiti. Eu considero que eles não foram contextualizados porque eles não fizeram uma sequência dentro da cena. Porque senão eles seriam. Esse é um dos motivos pelo qual, não considero o Profeta Gentileza um graffiteiro. Você só é algo se você quiser que aquilo que você está fazendo, seja. Então, você usar spray na parede e escrever, e as pessoas dizerem que você é graffiteiro não quer dizer que você é graffiteiro, porque para ser graffiteiro tem todo um conceito cultural que o próprio graffiti foi instaurando, não foi ninguém que criou uma regra ou uma lei. Foram coisas que foram acontecendo, e o cenário não foi uma coisa que alguém falou: “eu vou criar um cenário”. O Fabio Ema começou a pintar, e vieram outras pessoas após ele. Todos os graffiteiros da primeira escola tiveram Fabio Ema como influência. Independente, de ter contato pessoalmente com ele como eu tive, ou só vendo seu trabalho. Então, Fabio Ema é inevitavelmente por todos da cultura do graffiti, como percussor (GAL, 11/05/2018).

Na reflexão de Gal, ele observou como se desenvolveu a construção do protagonismo de Ema na formação da cultura, percebendo de perto, no bairro da Trindade a atuação do artista. Na ocasião da filmagem do média metragem documental Manifesto Graffiti SG (2019), - exibido diariamente na exposição Cartografias da Arte Urbana e

posteriormente, disponível no acervo audiovisual do SESC Rio- , no dia 28 de dezembro de 2018, acompanhei a equipe da Guapoz Produções Artísticas ao ateliê de Ema, na Fundação Progresso, na Lapa (RJ). Paraara contribuir com a proposta da exposição e gravar o áudio para a pesquisa, na dissertação transcrevi somente os depoimentos do documentário. Motivado pela condução do diretor Fernando Dias, Ema apresentou sua trajetória, a relação com o desenho e contextualizou que na década de 90, não era muito favorável o acesso à informação. Por isso “(...) foi muito natural, não teve muita referência não. E aí, quando eu vi que eu podia desenhar com giz de cera, eu imediatamente peguei o spray e comecei a pixar muro” (MANIFESTO, 2019). O artista apresentou a pixação como influência anterior ao graffiti e comentou que: “foi minha maior escola, foi onde eu entendi o lado social humano, né. A pixação ela é muito isso. E até hoje eu tenho uma identidade com a pixação, então essa é minha maior influência” (ibid.). Ema comentou sobre a cidade e a distinção do graffiti da pixação:

São Gonçalo sempre teve uma força perante o estado do Rio de Janeiro, por ser um local urbano, muito urbano, sempre teve a força do skate, do punk, do funk, da pixação. A música também, só que a música na minha geração era representada pelo funk. Os maiores, os números 1 e os caras mais feras, eles saíram de São Gonçalo, depois eles foram disseminando pro Rio, e com a fama e a boa localização de alguns lugares, como a Tijuca, lançou Mc's, funkeiros, skatistas, etc., mais famosos que os de São Gonçalo, mas geralmente nascia lá. E com a pixação não foi diferente. Tinha esses pixadores que eram muito famosos e lendários no estado, e eles eram de lá. Então assim nasce o graffiti, da pixação. E aí, nessa década de 90, começo da década de 90, eu conheço um jovem chamado Francis. Ele trabalhava numa locadora de videogames, que eu tinha um videogame, lá em Niterói, e eu alugava lá, e ele morava em São Gonçalo. E ele queria saber sobre pixação, ele era bem mais novo que eu. E aí, eu apresentei a pixação pra ele, de uma maneira menos destrutiva e mais poética, né. E aí ele entendeu bem, e ele se tornou o maior pixador de São Gonçalo, que é o Cubano. E eu não pixava com ninguém, só pixava com ele. E aí foi o meu primeiro laboratório, porque enquanto ele pixava as letras, eu comecei a desenhar. E aí, a minha pixação que era uma letra embolada, começou a virar um anjo, que era uma coisa redonda com asas, tinha um sol, tinha umas nuvens, era uma metamorfose de um nascimento do graffiti, só que sem saber o que era. Até então, ainda não tinha internet e eu ainda não tinha o contato com livros de graffiti. E aí, fiquei repetindo isso, e virou um carimbo, vi que muitos gostavam e muitos odiavam, que depredava, sujava. Geralmente, eu pegava muros em muito destaque, de esquinas assim muito novas, sabe. Eu nunca fui de pegar monumentos, estátuas. Minha coisa era mais midiática, era mais programação visual, do que devastar um muro de pedra da igreja. Nunca fui por esse lado não. Minha coisa era mais publicitária. E aí, por incrível que pareça, tudo nasce numa linha de trem em São Gonçalo (...) (MANIFESTO, 2019).



Imagem 2. Graffiti Fabio Ema ao centro. Alcântara, São Gonçalo. s/d. Fonte: acervo pessoal de Siri.

Na explanação de Ema, o artista apresentou o contexto do surgimento da cultura graffiti, referenciando a pixação como precedente, na década de 90, em São Gonçalo. Ele considera o Profeta Gentileza como o primeiro graffiteiro do estado do Rio de Janeiro, argumentando que “quando eu falo graffiteiro, eu falo desenho colorido. Porque antes de todo mundo, já tinha o Profeta Gentileza que eu considero o primeiro graffiteiro estético. (...) ele criou uma programação visual, então aquilo já é um estudo de simetria, com degradê, com tom, com tipografia” (MANIFESTO, 2019). Na percepção dos movimentos da vida de cada artista participante da cartografia e da exposição, observei a vírgula na afirmação da identidade, o percurso que ligou o despertar do desenho à cultura graffiti. De um ponto ao outro, inúmeros processos de autoconhecimento e observação sobre a realidade, e uma localização geográfica privilegiada pelo contexto estimulante do desenvolvimento das práticas culturais urbanas, logo, do graffiti. Neste sentido, Gal comentou acima que “você só é algo, se você quiser que aquilo que você está fazendo, seja”, em que dialoga com a reflexão de Silva (2000) sobre à educação:

A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir. Como vimos, dizer "o que somos" significa também dizer "o que não somos". A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre "nós" e "eles". Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder. "Nós" e "eles" não são, neste caso, simples distinções gramaticais. Os pronomes "nós" e "eles" não são, aqui, simples categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder (SILVA, 2000, p. 76).

Sob as relações de poder, a pixação e o graffiti tem demarcações distintas nos processos políticos-jurídicos, sendo a primeira, criminalizada pela Lei de crimes ambientais, nº 9.605/ 1998, em que o Artigo 65 foi atualizado com a descriminalização da prática do graffiti, segundo a Lei nº 12.408/ 2011. Em essência, cada prática tem suas especificidades e semelhanças, mas em termos dos (as) construtores (as) dessas culturas, interpreto-os (as) como sujeitos pós modernos, como na leitura de Hall (2003), “sem uma identidade fixa, permanente” e provenientes de distintas origens sociais, econômicas, culturais... Em São Gonçalo, as culturas urbanas se revelam como alternativa de sobrevivência da juventude de escassez de oportunidades de desenvolvimento humano, e que ainda assim angariam forças para produzir artes e culturas. Embora representem uma pequena parcela de adolescentes e jovens que trilham este caminho, é justamente por essa luz que compreendo que a representação do graffiti para São Gonçalo, se torna fundamental à vida social, por carregar consigo vontades e práticas culturais transformadoras. Dentre elas, destaco a transmissão do conhecimento, como um meio de difusão e manutenção da cultura historicamente desenvolvida.

Nos processos de produção e reprodução de vida, o graffiti representa um meio de auto compreensão e compreensão sobre a cultura, em estado permanente de identificação de perguntas. “O que é graffiti?”, “quem é grafiteiro (a)?” são exemplos de questionamentos que recebem respostas híbridas, tendo em vista a diversidade de origens dos (as) artistas. Na ambiguidade da recentidade da cultura, que antes era marginalizada e atualmente compõe estratégias de interesse em diferentes setores da sociedade, o “para que serve o graffiti”, também passou a ser recorrente. Na reflexão sobre autonomia, há autores que partem da relação desta expressão artística às origens no comportamento humano, por meio das pinturas rupestres que registravam com tintas orgânicas em rochas, os modos de vida das populações ancestrais. O grafiteiro de São Paulo Celso Gitahy, em seu livro *O que é Graffiti?* (GITAHY, 1999), nos apresenta o traçado histórico da prática, desde as pinturas rupestres, passando pelos murais da antiguidade até o muralismo contemporâneo, seguindo sua análise para a pixação.

Se é uma prática, uma ação livre e espontânea de manifestação da arte que rememora nossos ancestrais visando retratar os modos de vida, o graffiti, com o uso da tinta spray, da tecnologia aerossol, só pode ser próprio do nosso tempo e espaço, contextualizado à industrialização e à urbanização, do meio-técnico-científico-informacional. No sentido do uso do spray, a pixação que precede o graffiti também se encontra neste contexto de análise. Por esses caminhos, é interessante trazer para a

reflexão a concepção do que é graffiti e para que ele serve, na perspectiva dos (a) artistas gonçalenses. E Siri apresentou sua visão:

Eu estudava no Henrique Lage, no Barreto, e eu já comecei a ver. Pra mim eu não vejo diferença. Mas naquela época rolava essa parada. Tipo assim, quem faz com aerógrafo, falavam que não é graffiti. Quem faz com spray é graffiti. Hoje minha visão é a seguinte: independente do que você usa, tá na rua, é graffiti. (...) Quando comecei na época a questão era assim, ó: graffiti é o que? É spray na parede na rua. Lambe-lambe é outra parada. Lambe-lambe é você imprimir uma coisa e colar na rua, mesmo que seja sua letra. Spray na parede na rua, pode ser só látex também (...). Hoje eu vejo que sei lá, seu fosse dar um conceito pra graffiti, se eu fosse dar, eu daria um conceito tipo assim, ó: é você fazer uma expressão artística qualquer que seja, na rua, seja numa parede, seja num poste, seja numa placa, seja num viaduto, seja no chão, em alguma coisa urbana, assim na rua, num ônibus, num carro (...). E eu considero lambe-lambe como graffiti também, mas naquela época rolava uma separação disso (SIRI, 10/11/2018).

Gal também apresentou suas perspectivas:

Na época, as pessoas pintavam um graffiti inteiro só com tinta látex, só com tinta de parede. Existia esse desafio de você fazer o graffiti só no látex, de forma tão perfeita quanto era feita com spray. E aí o que faziam com que os artistas pintassem, com esse estímulo? Era uma coisa nova, era novidade. O graffiti em si era uma novidade. O fato de você tá descobrindo a utilização daquele material pra tal fim, era uma novidade, porque até então era só utilizado para pixação e no caso do látex, para pintura de fachadas de casa e você conseguir fazer uma letra completamente recortada (...). Para tu ter uma ideia, na época ao qual eu era bem mais imaturo, eu não considerava graffiti como arte, então nesta fase, também se tinha o conceito de que o graffiti era só feito com spray. Nesta mesma época houve o boom da aerografia, que era um tipo de atividade feita com aerógrafo. Porém, a gente não pode também dizer que tudo que é feito na parede é graffiti. Mesmo dentro do conceito de que o graffiti, o termo graffiti é a escrita, criou-se uma cultura. Criou-se conceitos. Isso eu falo a nível do Rio. Mas o conceito que foi criado a nível do Rio, ele foi pego de São Paulo, mas o de São Paulo foi pego dos Estados Unidos, que tem a origem do graffiti. O que acontece é que o graffiti se adapta geograficamente em cada local. Então você não pode discutir o graffiti por exemplo, de São Gonçalo, da mesma forma como você discute o graffiti em São Paulo. Em São Gonçalo é diferente de São Paulo, o de São Gonçalo é diferente do município do Rio de Janeiro (GAL, 11/05/2018).

Na vivência de Siri, o “corredor de graffitis” compreendido do Alcântara ao Barreto, formava a paisagem do seu deslocamento cotidiano para o colégio, sendo um estímulo à sua inserção no campo das artes, mesmo que nos momentos primeiros tivessem

sendo apresentadas as diferenças do uso do aerógrafo e do spray para responder ao que era considerado graffiti. Do mesmo modo, Gal apresentou o uso da tinta látex com rolinho para elaboração dos desenhos com o mesmo efeito da tinta spray, e ambos nos mostraram quais eram as concepções da época, do que era aceito e entendido como graffiti. É enriquecedora a compreensão de que o “graffiti se adapta geograficamente” (GAL, 11/05/2018) e por isso, tenho o cuidado de situar que a pesquisa, parte do entendimento do graffiti na perspectiva da escola gonçalense, de Alcântara e Trindade. Com o desenvolvimento da cultura percebido através das tipologias dos eventos, a compreensão do “para que o graffiti serve”, tem muito a ver com *como* e em *quais territorialidades* ele foi construído ao longo do tempo. Então, “para que serve o graffiti? Serve para indoor, serve para fachada, serve para muitas coisas. Serve para eventos (...)” (AILA, 6/10/2018). Através da observação da cultura e da prática dos (as) artistas, percebo que tenho muito a aprender, pois o graffiti me ensina algo novo todos os dias, por ser uma dimensão grandiosa de representação da humanidade.

Diante do exposto, compreendi a cultura pela complementaridade de trajetórias artísticas individuais, - que aqui exemplifiquei quatro delas-, encontrando-se com o graffiti, na transição da adolescência para a juventude, na sintonia de ideias e ideais exercitados nas *urbs*, através de cores e estilos. Com esta pesquisa, identifiquei que São Gonçalo tem, em sua essência, o desenvolvimento da cultura atrelado às práticas de transmissão do conhecimento. Conhecimento este que está mudando a cada dia com os interesses estratégicos que recaem sobre o graffiti, mediante a aceitação pela sociedade. Os (as) grafiteiros (as), sobretudo de periferias e favelas têm que se reinventar permanentemente, e estes fatos corroboram com o universo em movimento das vanguardas artísticas- intelectuais brasileiras, quando ao tratar de *desvios*, também se fala em graffiti. O sentido de vanguarda atribuído na análise sociológica de Gilberto Velho (1977), interessa à divulgação no interior das culturas urbanas gonçalenses:

“Vanguarda é a preocupação de se renovar, de não ficar parado, estático. É um estado de espírito revolucionário”; “A arte brasileira de vanguarda é aquela preocupada em rever-se sempre, criar formas novas, estar sempre se fazendo, sem sacralizar nada. É a negação da arte acadêmica, convencional, presa a regras e normas”; “Ser vanguarda é não estar preso a nenhum esquema definitivo, é duvidar das coisas” (VELHO, 1977, p.27).

E, para encerrar esta sessão, Marcelo Yuka, um grande exemplo de artista vanguardista, que partiu precocemente deixando um enorme legado para a cultura nacional, também teve muita importância e protagonismo na formação da cultura graffiti

em São Gonçalo, ao intermediar a formação da ASAC (Associação Sobrado de Arte e Cultura) como ONG, considerada por Fabio Ema como a primeira do Brasil dessa natureza. Através do curta-metragem Multiplicadores (2006), Marcelo Yuka deixou sua visão arrematando o sentido do *desvio* e da *vanguarda*, característico da cultura graffiti na sua essência:

Trabalhando assim, com criança em comunidade, você coloca um tambor pra tocar, eles logo vêm. Bola, esporte, isso tudo atrai. Tá diminuindo os espaços de lazer. Agora ao mesmo tempo que aumenta a violência aumenta a necessidade de proteção. E se tem grande engano de que muros são objetos de proteção. Facilmente a gente percebe nas notícias do dia a dia que...não segura. Se o bicho quiser entrar numa casa ele vai e invade. Mas os muros são telas se proliferando pela cidade. Quer dizer então, quando a cidade mostra o lado mais amargo dela que é o medo, as pessoas vêm e subvertem isso e transforma em ponto de expressão e arte, aí é foda (MULTIPLICADORES, 2006).

2.2.1 Representatividade e Mapa Cultural da graffiteira Aila

Em movimento constante de interpretações e conexões guiadas pelo compromisso do que considere importante apresentar para dialogar com os (as) artistas e a cultura, aqui se abre mais um recomeço em que está situada a essência da cartografia, a parte fundacional, a mais delicada e que exigiu sensibilidade no trato das informações.

O projeto acompanhado do mapa de São Gonçalo foi apresentado pela primeira vez à Aila, em novembro de 2017, no campus do Gragoatá, na UFF. Naquela ocasião conversamos extensamente, sem a preocupação de gravar áudio e interferir no mapa. Esse momento foi muito importante para a pesquisa. Ali percebi que precisava me aprofundar na proposta, embora ela tivesse compreendido e criado seu mapa mentalmente. O tempo de amadurecimento intelectual da pesquisa se sucedeu e em 6 de outubro de 2018, realizamos a atividade de campo em sua residência, no Porto da Pedra, São Gonçalo. A escolha por iniciar a pesquisa com Aila veio de sua atividade e representatividade na cultura, pela identificação como graffiteira ativa dos momentos iniciais à atualidade, e por ser mulher. No início de sua adolescência, percebeu em seu bairro a pixação como um “metiê social” (AILA, 6/10/2018), aos 16 anos pintou seu primeiro graffiti em tecido, e em 1998 já estava envolvida com a cultura. Manteve por algum tempo relação com Fabio Ema, gerando Pedro de Jesus. Não chegou a participar como inscrita da ASAC, ao mesmo tempo que, era ouvinte e se inspirava em muitas meninas que pixavam e

graffitavam naquela época, comentando que “eu nunca quero desconsiderar essas meninas. Porque foi vendo essas meninas irem encontrar com o Fábio, foi ver essas meninas nas classes de graffiti, que me estimulou” (AILA, 6/10/2018). E ela compartilhou de sua trajetória:

Hoje eu tô com 36 anos, eu acho que eu sou tímida. Eu fico pensando assim: como eu tive coragem de pintar no palco? Mas foi muita luta de incorporar este personagem, entendeu. E tipo assim, eu tô nessa história. Porque eu não sou a primeira graffiteira do Rio, eu sei que eu não sou. Eu até me considero a pioneira da resistência. Porque teve a primeira escola, as meninas que andavam com os meninos da primeira escola. Eu não andava com eles, mas já conhecia. Inclusive quando conheci Fabio pessoalmente, ele falou: “eu já sabia de você”. Porque eu era conhecida do condomínio, da capoeira, eu era toda serelepe mesmo, toda, toda. Eu entendo hoje que é a lei da atração, sei que não tem nada a ver com o assunto. Mas só pode ser, viramos amigos. Eu lembro que eu fui a menina que minha mãe sempre me apoiou. E ela sempre foi mente aberta, pode vir menino aqui em casa, pode vir dois, pode vir vinte. Então lá em casa, era “pô galera, vamos pintar domingo”. A gente nem tinha muito acesso pela internet, mensagem, SMS, era uma coisa bem tosca, porque geralmente a maioria não tinha grana daqui. (...) porque minha mãe me apoiava, a mãe deles tinha medo de apoiar (...). Foi quando eu me vejo como a primeira resistente, porque desde que eu comecei a pintar, eu não parei (AILA, 6/10/2018).

No decorrer de sua adolescência à idade adulta, Aila apresentou elementos enriquecedores ao entendimento da inserção das mulheres na cultura graffiti. Ciente de que estudar as questões de gênero implicadas no interior da cultura é uma pesquisa inteira, na filosofia da cartografia cultural a escolheu por trazer a voz de uma artista graffiteira resistente, que desenvolve sua arte e a cultura dos movimentos iniciais à atualidade, faz parte da coerência social e de minha trajetória profissional e acadêmica. É perceptível que a participação feminina no graffiti é recente, escassa, porém crescente. E Aila, por sua representatividade, inspira por onde passa e influencia crianças, adolescentes, jovens no envolvimento no mundo da arte e da cultura, potencializado pela prática do muralismo e decoração nas creches municipais de Niterói, vinculada à Fundação Municipal de Educação da cidade, do ano de 2012 à atualidade.

Esse estímulo por pintar também é focado nas mulheres e meninas, sendo uma prática sua, dar o spray na mão e apresentar noções mínimas de manuseio e preenchimento do desenho. Já fez isso comigo, já vi fazendo com outras mulheres e essa promoção da integração e inserção de mulheres no graffiti também faz parte de sua representatividade. Com estes sentidos, é semeadora da cultura graffiti, que busca pela maior participação feminina. As imagens que seguem foram extraídas de suas redes sociais.



Imagem 3. Aila em oficina com crianças. Niterói. 2018. Fonte: Instagram Aila Ailita¹¹.

Além de revelar a projeção do que ela estabeleceu para sua vida desde sua infância, como apresentado na sessão anterior, o *persona* da artista também revela sua representatividade na cultura. E como comenta: “eu não sou nenhum Mauricio de Souza, mas eu tenho um personagem que é amiguinha da Mônica, uma referência” (AILA, 6/10/2018), complementando que “eu nem sabia que tinha tanta bonequinha assim. Chamava atenção porque era uma mulher que fazia” (AILA, 6/10/2018). Na ação de pintar a bonequinha nas suas variações estéticas, sempre muito coloridas e sorridentes, o fato de ser uma mulher atrai os olhares da sociedade e, por outro lado, o legado da sua personagem nas ruas comunica principalmente às crianças ao mundo do graffiti¹². Além da diversidade de bonecas que Aila articula na produção de suas artes, enquanto mensagem para a sociedade, representar a infância e estampar sorrisos pelas cidades é algo muito simbólico para nosso mundo.

¹¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bo1UdTIhsaC/>. Acesso em jan. 2019.

¹² Essa percepção vem da maternidade. Quando levo minha filha ao mutirão, ela escolhe fotografar ao lado de personagens que se comunicam ao mundo dela.



Imagem 4. Graffiti Aila, SESC Duque de Caxias. 2001. Fonte: Flickr Ailita¹³.



Imagem 5. Mutirão de Graffiti. Conexão Favela e Arte. Aila, Mutant e Ratimblu. Niterói, 2016. Fonte: Instagram Aila Ailita¹⁴.

¹³ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/ailita/3480260495>. Acesso em jan. 2019.

¹⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BEI-GZNwizY/>. Acesso em jan. /2019.

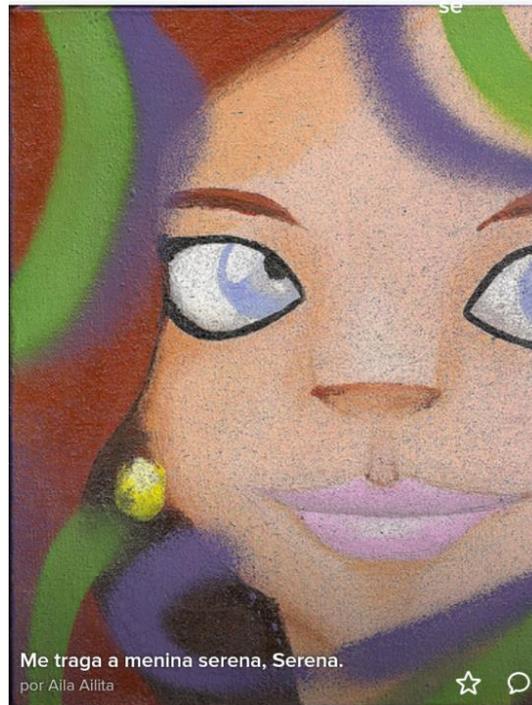


Imagem 6. Primeira Tela. Spray e tinta acrílica, 18 x 14cm. 2006. Fonte: Flickr Ailita ¹⁵.



Imagem 7. Graffiti Aila, participação no filme “Jurandir Lima- O caçador de Brasís’. Projeto para o CineBrasil TV, composta de uma série de 13 episódios. A série ‘Brasil do Grafite’, focará as grafiteiras de 4 capitais brasileiras: Recife, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Eu, AP Stelling e Juliana Fervo tivemos o prazer de representar o estado do RJ. (Mto obrigada ao Bobi e a tds os envolvidos, pela confiança)”. 2016. Fonte: Instagram Aila Ailita¹⁶.

¹⁵ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/ailita/3773538912/>. Acesso em jan. 2019.

¹⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BC5UKVVwi1X/>. Acesso em jan. 2019.



Imagem 8. Painel Aila e Cristina Pacheco. UMEI Maria Luiza da Cunha Sampaio, São Francisco, Niterói, 2016. Fonte: Instagram Aila Ailita¹⁷.

Nesta última imagem postada no instagram, em 3/09/2016, destaco um comentário de mcchicao: “O jeito dos desenhos da @aila_ailita é que geral tá sempre feliz!!! Todos os personagens sorrindo...”. Mediante o exposto sobre a criação de sua personagem, além da arte da artista e a importância da mensagem estética que ela transmite ao ambiente urbano, outro ponto relevante sobre Aila na cultura, está no apoio de sua mãe, Sr^a. Marilsa Souza de Jesus, ao desenvolvimento da filha como grafiteira. No contexto da adolescência e início da juventude, era permitido a circulação dos (as) artistas na sua casa, sendo considerado seu lar, um ponto de encontro antes de sair para pintar. Como Aila comentou, este fato foi fundamental para ela, tendo em vista que muitas mães não ofereciam tal apoio. Na gravação do depoimento da Sr^a. Marilsa, em 29/12/2018, no SESC São Gonçalo, para o documentário Manifesto Graffiti SG (2019), ela expressou:

Então, agora é tranquilo. Mas quando ela falava: “mamãe, vou pro Pavão”. Nossa senhora! Eu ficava em casa rezando. “Ah eu vou com o Fábio”. Aí já me dava uma tranquilidade, porque ele já era mais experiente. Ele já tava bem na fita. Então, qualquer lugar que ela se metia, isso começou lá no namoro, lá atrás, ela muito novinha. Isso tudo, poxa, não era isso que a gente queria. Mas depois eu fui vendo que o negócio foi dando certo. E aí comecei a deixar, despreocupar e deixar seguir em frente. E é o que ela quer, estamos aí para ajudar (MANIFESTO, 2019).

¹⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BJ5rVLYjw07/>. Acesso em jan. 2019.

As palavras de Sr^a. Marilsa apresentam o receio inicial que tinha sobre a circulação urbana da filha e com o passar do tempo, foi adquirindo confiança e entendendo mais sobre o universo da cultura graffiti. Assim, ela representa uma mãe de artista apoiadora da cultura e a sensibilidade em trazer seu depoimento, veio da inspiração do texto da rapper, produtora cultural e publicitária Re.Fem., intitulado “Tem Mulher Nesta História” (2009), como segue a citação a seguir:

Tem mulher nessa história

Re.fem (REvolta FEMinina)

No Hip Hop a visibilidade e a predominância masculina é realmente incontestável. Poucas foram as mulheres atuantes dentro desta cultura que se visibilizaram a ponto de merecer citação na história. Imagina as que estavam só nos bastidores?

É sabido que em nosso país o artista há muito era ou ainda é, em alguns casos, marginalizado, se for artista de uma cultura onde a predominância é de jovens, periféricos, negros/as e pobres...aff...

É difícil viver só de cultura, imagine viver de Hip Hop nos anos 80, início dos anos 90? Sem considerar que os poucos que tinham seus trabalhos formais ou não, muitos contavam com a ajuda das mulheres de sua família que acreditavam em seus potenciais e investiram nisso financeiramente, como hoje certamente ainda acontece.

Mesmo os que trabalhavam e sustentavam suas casas, tiveram mulheres que abriram mão do dinheiro que seria para dentro de casa ou lazer da família para a viabilização da história de uma cultura.

Mas quem são essas mulheres? Onde estão na história? Digo Das mulheres artistas e ativistas desta cultura, mas das mães, esposas, namoradas e amigas que certamente ajudaram a fomentar a permanência da cultura Hip Hop no Brasil. Das que acompanhavam nos eventos e na madrugada eram as que ajudavam a parar o coletivo para o motorista ver que não se tratava de um grupo de baderneiros. Quem foram ou são elas? Por que seus nomes não estão registrados na história?

Por isso digo: Nós mulheres somos as grandes fomentadoras da cultura Hip Hop no Brasil.

Se hoje podemos comemorar mais de 20 anos de história da Cultura Hip Hop no Brasil, nós mulheres temos grande participação nisso. E ainda hoje, além de fomentar a continuação desta cultura, estamos nos organizando, botando a cara, pois se até pouco tempo éramos invisíveis, hoje não somos mais, queremos a equidade de gênero dentro do Hip Hop e escreveremos com as nossas próprias mãos a participação das mulheres nesta história.

Vamos que vamos, pois a história não para (BUZO, 2009, p.65).

Durante os anos de pesquisa, este texto me representou e por esse caminho sugeri trazer a voz de mulheres que estão envolvidas no processo de formação dos (a) artistas. A princípio seria um depoimento transcrito para a dissertação, mas a ideia entrou no documentário. Nas questões relacionadas a gênero nesta pesquisa, além de visibilizar a representação de uma graffiteira, a cartografia também iluminou as mulheres no graffiti, transpondo o olhar ao âmbito das relações de apoio aos (a) artistas, sendo elas importantes fomentadoras da cultura Hip Hop. Embora o graffiti tenha sua autonomia em relação a

esta cultura - sendo os momentos iniciais referenciado ao movimento funk, em São Gonçalo-, está posto que é permanentemente potencializado pelo Hip Hop. As mulheres descritas por Re.fem. integram, a meu ver, “uma força invisível das culturas urbanas. Mulheres enquanto apoiadoras da construção dos sonhos de artistas e construtoras de uma sociedade mais justa” (trecho do texto curatorial da exposição).

Seguindo com a percepção sobre como está construída a representatividade de Aila na cultura, destaco sua fala quando lembrou do Geração na Trilha, projeto que visava transmitir conhecimento e que será detalhado no capítulo 3:

(...) eu não fui escola de nenhum deles, mas já tava graffitando. Já era graffiteira feminina. “Aila presente no graffiti”. “Salve Aila”. O pessoal pensava: “ih, a Aila é importante, sempre saúda a maioria”. Mas desde quando eu comecei, também porque eu era graffiteira indo no evento, indo com minha tinta ou “nós temos verde, amarelo”, “vai, demorô”. Eu sempre fui referenciada por causa disso também. Se eu chegar é porque eu chego somando (...) (AILA, 6/10/2018).

No discorrer de nossa conversa, perguntei por onde ela atua e respondeu que “minha área é todas! Porque eu fui uma graffiteira, que eu fui, porque eu entendi qual era a parada. De ir, vamos. Andar São Gonçalo total, a gente tava no Alcântara, fizemos um graffiti aqui, a gente ia para o Porto da Pedra, fácil. Andando” (AILA, 6/10/2018). Este ponto dialoga com o entendimento de quando um (a) artista e/ ou “quando um grupo de pessoas ocupa frequentemente determinadas ruas, há, aí, apropriação simbólica e concreta sem titulação, mas com marcação, intencionalidade e interferência com sua presença naquele espaço constituindo seu território de atuação” (SAQUET, 2015, p. 110). A fluidez na circulação de Aila, como marca de sua presença na cultura, se revela na participação em eventos, não só de São Gonçalo e Niterói, mas se desloca com facilidade para o Rio de Janeiro, Duque de Caxias, Chile, onde houver evento e for possível estar, valorizando aqueles de cunho social, de transformação de realidades, tais como os mutirões, por exemplo. Em seu mapa, Aila se focou principalmente na cidade de São Gonçalo, compreendendo a importância de iluminar a cidade através do graffiti, mas abrangeu também o leste fluminense. Com a legenda conformada, vou apresentar o que a artista lembrou, como um facilitador da leitura de seu mapa.

Aila trouxe para a cartografia, as memórias dos anos 1990, representadas por pontos coloridos correspondentes a cada tipologia dos eventos, lembrando de pontos/encontros históricos, rememorados pela estação do Alcântara, qualificado como *Primeiros encontros de graffiteiras/ os* (1) e a Estrada dos Menezes, como *Projetos*,

eventos e ações de crews (2); a Transmissão do Conhecimento, representada pela ASAC Alcântara (3); uma geometria com duas tipologias, correspondendo a concurso de graffiti e como evento de graffiti, qualificado pela artista como *Primeiro evento de graffiti em escola* (4); lembrou de Loja/ Comércio representada pela *Casa da Dona Lili- primeiros trabalhos comerciais* (5) e a *Loja Graffiti Urbano, Alcântara* (6).

Nos anos 2000, a artista rememorou como ponto/ encontro histórico, a Praça Zé Garoto, centro de São Gonçalo, como *Ponto de encontro antes de pintar* (7). Em seu mapa, o que mais rememorou foram os projetos de transmissão de conhecimento. São eles: *Geração na Trilha, Alcântara* (8) e *Colubandê* (9), ASAC Alcântara (10), que teve continuidade até o início dos anos 2000; o projeto *Geração Hip Hop, SESC São Gonçalo* (11), *Tijuca* (12) e *Madureira* (13); ASACC Jardim Catarina (Associação Solidária para Arte e Cultura- 14); *Hip Hop na Estrada* produzido pelo SESC São Gonçalo, incidindo em *Tanguá* (15) e *Rio Bonito* (16). Aos eventos de graffiti, lembrou do *Relançamento da Revista Graffiti, Lona Cultural Lídia Maria da Silva- Jardim Catarina* (17), os produzidos pela *Comunidade S8, Marambaia* (18) e a *Comunidade Ajuntamento das Tribos, Alcântara* (19). Sobre os eventos com graffiti/ Hip Hop, Aila trouxe o *Maricanazinho- eventos de Hip Hop, Colubandê* (20), o clube recebe este nome por estar localizado na Avenida Maricá e por ter quatro quadras de futebol; o *CEP 24000, no SESC São Gonçalo* (21) e no *Bar do Blues* (22). Recordou que foi umas das organizadoras do evento *Hip Hop Nit, Espaço Convés* (23), Niterói, e ainda nos anos 2000 na cidade, trouxe o *Mercado Cantareira* (24), como Loja/ Comércio. Nos anos 2010, Aila confirmou a importância de representar como mutirão de graffiti, as sete edições do *Festival Cores e Valores*, que aconteceram na *Praça da Trindade* (25 e 27), *Lona Cultural do Jardim Catarina* (26), *Estrada dos Menezes* (28 e 29), *Colégio Estadual Pandiá Calógeras* (30), *Escola Municipal Hernani Farias* (31), *Praça Chico Mendes* (32). Por fim, como recordou como exemplo de evento com graffiti/ Hip Hop, o *Ocupasound* (33), evento que tem ela e o graffiteiro Tex, como residentes.

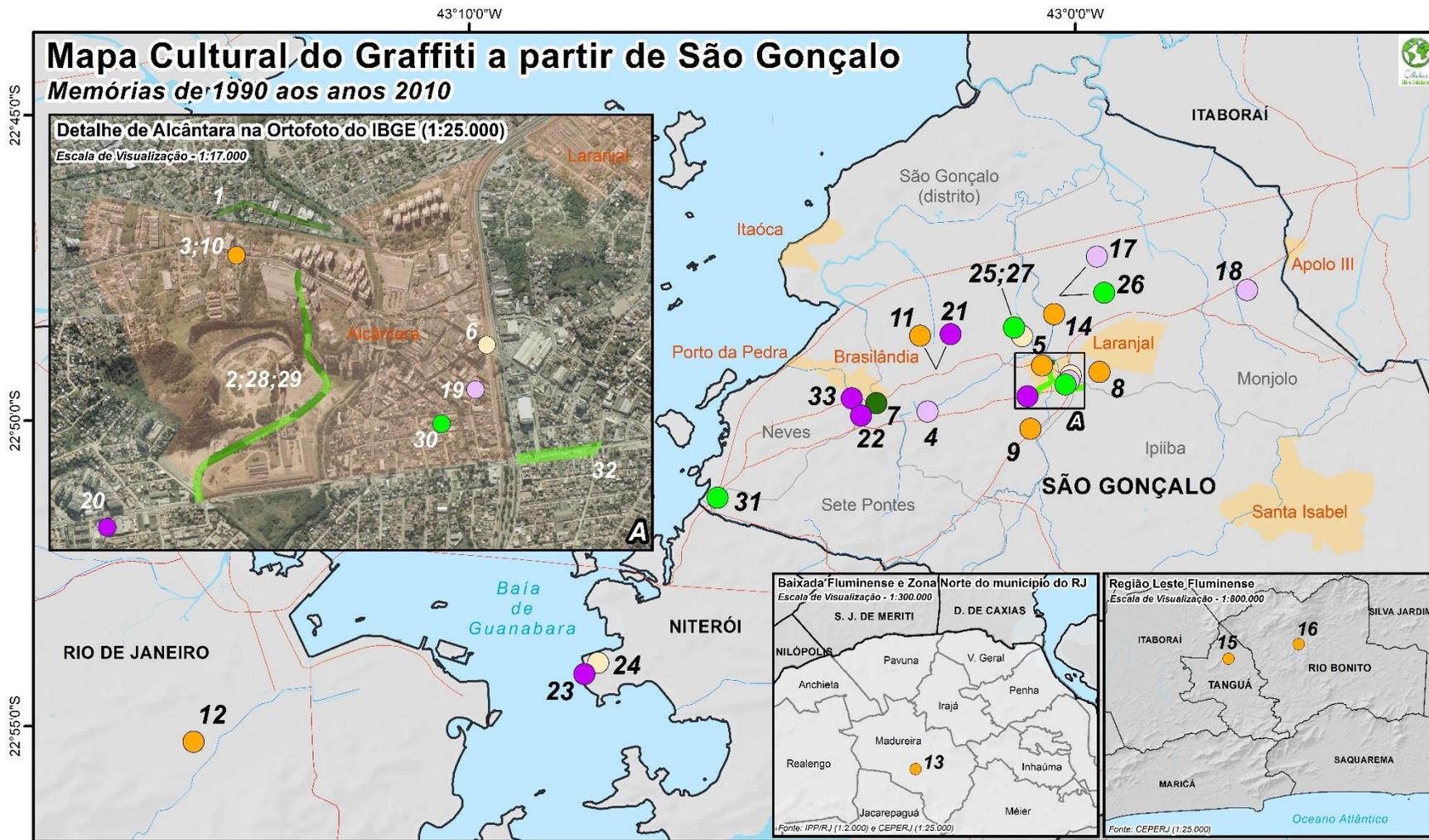
Estamos tratando os pontos, linhas e manchas como territorialidades, e assim Aila representou manchas em seu mapa, como *exemplos de bairros produtores de graffiteirxs*, como uma especificidade, em que recordou a relação da moradia dos (as) artistas com a produção das artes e a reprodução da cultura. Em São Gonçalo estão exemplificados por *Santa Isabel, Brasilândia, Laranjal, Apolo III, Itaoca*, afirmando que há muitos outros bairros, mas que vale a representação de alguns deles. Mediante os apontamentos identificados nos três artistas, foi visibilizado o zoom do bairro do Alcântara e adjacências

e na análise do mapa de Aila, 11 (onze) dos 33(trinta e três) pontos se concentram na ortofoto do IBGE, escala 1:25.000, com escala de visualização de seu mapa de 1: 6.000, como mostra o destaque do zoom:



Imagem 9. Aila. Detalhe de Alcântara, Ortofoto IBGE, escala 1: 25.000.

No layout geral do mapa de Aila, a escala de visualização da ortofoto do IBGE, é de 1:17.000. Ao referenciar o *Hip Hop na Estrada*, evento itinerante produzido pelo SESC São Gonçalo, permitiu o destaque parcial da Região Leste Fluminense, com escala 1:25.000, da Fundação CEPERJ, e de visualização de 1:800.000, localizando os eventos que ocorrem em *Tanguá* (15) e *Rio Bonito* (16). O *Geração Hip Hop*, evento também produzido pelo SESC e que teve edições nas unidades de *Madureira* (13), trouxe a visibilidade parcial da Baixada Fluminense e de bairros da Zona Norte do Rio de Janeiro, dos limites entre bairros da zona norte, de escala 1:2.000, do IPP/ RJ e escala 1:25.000, da Fundação CEPERJ, e escala de visualização 1: 300.000. Estes dois zoons estão dispostos no mapa da artista, como segue o layout do mapa de Aila, com escala de visualização de 1:150.000.



Artista Graffiteira: Aila

[@aila_aillita](#)

- Anos 1990**
- Pontos/Encontros Históricos
 - 1. Primeiros encontros de Grêmios - estação de Alcântara
 - 2. Projetos, eventos e ações de Crews - Estrada dos Menezes
 - Transmissão de Conhecimento
 - 3. ASAC Alcântara - Ass. Sobrado de Arte e Cultura
 - Evento de Graffiti/Concurso de Graffiti
 - 4. C.E. Min. José do Moura e Silva - 1º evento do Graffiti
 - Loja/Comércio
 - 5. Dona Lilá na Trindade - primeiras trabalhos comerciais
 - 6. Loja Graffiti Urbana

- Transmissão de Conhecimento
- 8. Geração na Trilha em Alcântara
- 9. Geração na Trilha no Colubândi
- 10. ASAC Alcântara - Ass. Sobrado de Arte e Cultura
- 11. Geração Hip Hop - SESC SG
- 12. Geração Hip Hop - SESC Tijuca
- 13. Geração Hip Hop - SESC Madureira
- 14. ASACC Jd. Catarina - Ass. Solidária p/ Arte, Cultura e Cidadania
- 15. Hip Hop na Estrada - Escola em Tanguá
- 16. Hip Hop na Estrada - Escola em Rio Bonito

Anos 2000

- Pontos/Encontros Históricos
- 7. Ponto de encontro antes de pintar - Pça. Zé Garoto
- Evento de Graffiti
- 17. Relançamento da Revista Graffiti - L. Cult. do Jd. Catarina
- 18. Comunidade SG
- 19. Comunidade Ajuntamento das Tribos

- Evento com Graffiti/Hip Hop
- 20. Maricanazinho - Eventos de Hip Hop
- 21. CEP 24000 - SESC SG
- 22. CEP 24000 - Bar do Blues
- 23. Hip Hop Nit - Espaço Convés
- Loja/Comércio
- 24. Mercado Cantareira

- Multidão de Graffiti
- 25. 1ª Cora e Valores - Praça da Trindade
- 26. 2ª Cora e Valores - L. Cult. Jd. Catarina
- 27. 3ª Cora e Valores - Praça da Trindade
- 28. 4ª Cora e Valores - Estrada dos Menezes
- 29. 5ª Cora e Valores - Estrada dos Menezes
- 30. 6ª Cora e Valores - C.E. Pandiá Calógeras
- 31. 7ª Cora e Valores - E.M. Hamari Farias
- 32. 7ª Cora e Valores - Pça. Chico Mendes
- Evento com Graffiti/Hip Hop
- 33. Ocupasound

Dados de Cartografia Básica
 Fonte: Fund. CEPERJ, IBGE, IPPRJ e Prad. do SG

- Limite Municipal - 1:25.000
- Limite Distrital de SG - 1:100.000
- Regiões Administrativas do RJ - 1:2.000
- Hidrografia - Massa d'Água - 1:25.000
- Hidrografia - 1:450.000
- Vias - 1:500.000 e 1:25.000

Sistema Geodésico: SIRGAS 2000
 Projeção: Geográfica
 Escala: 1:150.000
 Data de Produção: Fevereiro de 2019

Produção Cartográfica: **Rafael Vieira**
 rafael.vieira@ceperrj.com.br

Resposta: **Renata Bazilio**
 renata.bazilio@ceperrj.com.br

Data: Primária:
 Artista Graffiteiro: **Aila**

Imagem 10. Mapa Cultural do Graffiti: perspectiva de Aila, 2018.

No processo de produção cartográfica, o movimento de apresentar o primeiro resultado do mapa à artista como proposto na metodologia, foi muito enriquecedor. Com o mapa em mãos, ela pôde visualizar a materialidade da ideia, retirando algumas informações que não considerou pertinente, alertou sobre erros nas décadas, nas localidades e isso permitiu uma maior integração dela, minha e de Vieira, na elaboração da cultura graffiti, representada na perspectiva de Aila. Enquanto estávamos envolvidas nas deliberações do mapa através da troca de áudios via WhatsApp, a artista, no dia 20 de novembro de 2018, ponderou que:

Eu falei, vou até parar de lembrar, porque se eu parar para lembrar, vou lembrar de muita coisa, porque eu estava em todas, né. Sempre me chamavam, porque eu era menina e pra ter uma menina fazendo alguma coisa, ia eu toda empoderadinha, lá no meio da galera. (...) (AILA, 20/11/2018).

Sobre atuação constante de Aila na cultura, acrescento que durante as atividades de campo a artista lembrou com frequência de seu fotolog em favor da pesquisa, pois alimentou com fotos até 2004, mas a senha se perdeu e ela não consegue recuperar o acesso. Sobre a importância desse meio de documentação, ela compartilhou:

Era uma época, que tinha aquilo tudo pra gente botar uma foto por dia. E eu tinha que botar foto de todo mundo Por que? Nem todo mundo tinha fotolog, ninguém tinha câmera, então, tipo assim, se você ver meu fotolog. (...) eu botava o nome de todo mundo, esse aqui do Rio de Janeiro, esse aqui de São Paulo, Olaria. Isso é espírito de uma pessoa que vem pra fazer história (AILA, 6/10/2018).

Através do auto entendimento de suas ações, Aila se apresenta como uma artista ativa na difusão, manutenção e valorização da cultura, sendo constantemente convidada para eventos, tendo em vista sua intensa atividade. Neste sentido, pode-se observar que no mapa da memória da artista estão recordados diversos projetos relacionados à transmissão do conhecimento, em que ela participou em muitos deles como professora e em outros como aprendiz, no aprimoramento técnico de suas artes e profissionalização enquanto grafiteira. Outro ponto que vale ser destacado em sua representatividade, é que a casa de Aila se mantém na atualidade como um ponto de referência importante para artistas. Por São Gonçalo estar demarcado enquanto representação histórica na cultura graffiti nacional, há diversos (as) artistas que querem pintar na cidade e é na casa de Aila que muitos e muitas artistas nacionais e internacionais encontram acolhimento para

poderem atuar na cidade. Este ponto revela que é a própria cultura que cria o suporte para sua manutenção.

Por estes caminhos, apresentei algumas características da representatividade de Aila na cultura graffiti para esta escrita, observando em sua representação cartográfica a projeção do mundo que ela quer para si: uma São Gonçalo próspera em projetos e ações de diferentes naturezas, ativando mulheres na participação na cultura graffiti, tendo em vista que:

A importância do graffiti na minha vida foi realmente eu descobrir quem eu sou, o que eu quero, o que eu vou fazer, o que eu tenho que fazer com minha missão. Porque eu comecei a estudar educação pedagógica, para começar a pensar em educação infantil. Eu gosto muito da parte de educação, de arte, mas foi o graffiti que me deu um sentido na minha vida (MANIFESTO, 2019).

E seu filho, Pedro de Jesus, compreende que:

O graffiti está se tornando mais que um, como que pode dizer, um meio de artes, de expressar arte, tá se transformando numa forma humanitária de ajudar as pessoas (MANIFESTO, 2019).

2.2.2 Representatividade e Mapa Cultural do Graffiteiro Gal

A primeira vez que conversei com Gal sobre a pesquisa foi na 6ª edição do *Festival Cores e Valores* (setembro de 2017), realizado no C.E. Pandiá Calógeras, Alcântara, São Gonçalo. Ele estava pintando no evento e o propósito do contato foi apresentar os objetivos gerais da pesquisa, para fazer-lhe o convite à participação. Mediante o aceite, retornamos à atividade de campo, no dia 11 de maio de 2018, em sua residência na Trindade, São Gonçalo, junto à sua esposa Tatiana Ribeiro, seu filho Miguel e sua filha Larissa. O convite de participação de Gal na cartografia, veio do fato dele fazer parte dos momentos iniciais do desenvolvimento da cultura, permanecendo em atividade até a atualidade. E, através da publicização de textos autorais no seu facebook, compartilhando reflexões sobre o graffiti advindas da percepção da vivência enquanto graffiteiro atuante, está em curso o processo de pesquisa e escrita de seu livro sobre a história do graffiti em São Gonçalo. Sob estes pontos, Gal apresentou aspectos da sua trajetória:

Eu comecei no graffiti. E quando eu estava muito ativo no graffiti, eu não tinha essa questão, assim, de me auto promover. Eu não tinha redes sociais, eu não tinha máquina fotográfica. Eu passei muitos anos graffitando sem uma máquina fotográfica. Então eu tinha que ir no dia seguinte com

máquina fotográfica emprestada, perdi muita coisa, pra poder fotografar, pegar a máquina fotográfica levar no dia. Na verdade, eu comecei com a idade novo, mas eles já eram mais velhos em idade e também eram mais velhos em atividades urbanas, como a pixação. Isso é uma coisa que eu não posso negar. Essa experiência de marcação territorial, eles já tinham muito mais experiência do que eu. Você me perguntou, “você veio da pixação?” Não, não vim da pixação diretamente, mas todo esse cenário da pixação da década de 90, eu vivenciei porque eu comecei a ter um interesse visual e também um interesse de pixar. Só que como eu desenhava e conhecia o graffiti, quando ainda não era graffiti, que eram os desenhos do Fabio Ema em São Gonçalo, eu passei a ter um interesse de fazer aquilo também. Eu achei aquilo ali interessante. E foi onde eu comecei a graffitar. E de tanto eu falar que eu não lembrava o ano, eu acabei realmente deletando de alguma maneira, mas foi lá do meado pro final da década de 90 (GAL, 11/05/2018).

Na sua explanação, Gal situou a pixação no seu desenvolvimento, mas como observador das estéticas e da atuação dos pixadores de seu bairro. Neste contexto, “foi onde comecei a conhecer a rua, porque a rua tem suas próprias regras” (MANIFESTO, 2019). Como um artista que atribui sentidos e significados à cultura atento à história, Gal destacou no seu mapa uma especificidade: a cor amarela sobre a cidade de São Gonçalo, caracterizando como *pré-História do Graffiti- evolução da pichação para o graffiti*. Como um ponto de reflexão de seu livro e visando transformar a conceituação em representação cartográfica, Gal teceu a seguinte análise:

Vou te dar um lance muito interessante pra sua pesquisa. Porque o graffiti ele não começa com o intuito de ser graffiti. Então, resumindo, um pichador na verdade, não pode dizer que ele era ex pixador na época, um pichador que já tinha uma letra parecida com o graffiti, que até então ele não sabia, ele começa a fazer desenhos pela cidade com outros pichadores. Essa personalidade é o Fabio Ema. E ali ele não tinha aquilo como graffiti, são palavras dele para minha pessoa. Então, por isso eu digo, o graffiti passa a ser graffiti ou qualquer coisa, é algo quando você diz que aquilo é, que você vai fazer aquilo ali. Então a partir do momento que ele se identificou com o graffiti paulista, aí sim ele começou a trabalhar com cores, com formas diferentes do que eu tenho de registro muito antigos dele (GAL, 11/05/2018).

Para o sentido da pré-história, ele comentou mediante uma fotografia dos desenhos da época que: “aqui eles ainda só tinham como desenho utilizado com spray, não por ex pichadores, mas por pichadores ainda na ativa. Por isso eu considero como a pré-história do graffiti” (GAL, 11/05/2018). No destaque à sua narrativa, ele apresentou a influência do graffiti de São Paulo sobre São Gonçalo. Esse fato é relevante pois São Paulo se referenciou nos Estados Unidos, reproduzindo assim as territorialidades da cultura, nas suas formas de implementação, consolidação e manutenção específicas a cada lugar. Neste contexto de influências globais, um ponto importante no desenvolvimento

da cultura em São Gonçalo é a Trindade, como um exemplo de bairro cujos muros revelaram a transição da pixação para o graffiti e onde se observou a estética das letras, caminhando para a criação de novas formas e desenhos coloridos. Sob este contexto, Gal expôs que sua identidade está nas produções de estéticas de letras e isso vem de busca de se afirmar a partir de uma técnica, ao mesmo tempo que também desenvolve outras influências em seus desenhos. Sobre identidade, Gal argumenta que “uma das coisas que ainda está engatinhando a nível de Brasil é que nós temos poucos artistas. Quando eu digo artistas (...) é você ser contratado pra você fazer sua identidade visual, aquilo que você faz na rua, aquilo que você se identifica”. As imagens abaixo foram extraídas de suas redes sociais.



Imagem 11. Graffiti Gal. Samba Rap Festival. Fundação Progresso. 10/01/ 2019. Foto: King Ouro. Fonte: Instagram Glauber Gal¹⁸.

¹⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BtMaxRCnQPX/>. Acesso em jan. 2019.



Imagem 12. Mutirão de Graffiti. Riudades. Niterói, 2018. Fonte: Instagram Glauber Gal¹⁹.



Imagem 13. Gal. Letras 3D. 100% spray sobre papel canson. 2017. Fonte: Instagram Glauber Gal²⁰.

¹⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bj3YBB1B67E/>. Acesso em jan.2019.

²⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BXYZO2oBiq9/>. Acesso em jan. 2019.



Imagem 14. Painel Gal. Casa da Dona Lili. Trindade, São Gonçalo, 2016. Fonte: Instagram Glauber Gal²¹.



Imagem 15. Graffiti Gal. Niterói. 2006. Fonte: Instagram Glauber Gal²².

Gal também trouxe como foi o processo de reconhecimento de si enquanto artista e na cultura:

²¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/8mptY-o0C9/>. Acesso em jan. 2019.

²² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BiwpGVlhgfy>. Acesso em jan. 2019.

Uma das coisas que aumentou muito o respeito do Gal dentro do cenário do graffiti gonçalense, primeiro foi o fato de nunca ter saído daqui, segundo foi o fato de nunca ter deixado de pintar aqui e nunca ter deixado de pintar com artistas iniciantes, da segunda ou da terceira geração, entendeu. Então, muito difícil você falar, porque você é humilde, mas essa humildade de ser considerado um dos primeiros graffiteiros e ainda assim interagir com as gerações que tão em andamento, fez com que eu fosse muito respeitado pelos artistas até hoje, tanto os antigos quanto os novos. E aí eu acho que isso é o grande alicerce do Gal, entendeu. Aí eu rodo os eventos locais, “pô, quem é o Gal?”, “pô, Tio Gal”. Mas não é tio Gal por idade, é tio Gal por experiência passada e tudo mais. Esse tipo de coisa (...) que até então eu não tinha noção que era, entendeu. Até (...) parar e me reconhecer como artista e ver que eles já me reconheciam, antes de eu me reconhecer. Caramba, eu realmente eu faço parte da primeira escola, juntamente com vários outros artistas. Alguns voaram mais alto do que eu, mas caramba, é maneira que eles me respeitam. Eu consegui encontrar isso, e isso foi bom pra caramba (GAL, 11/05/2018).

Mediante a construção do respeito exposto pelo artista, é possível identificar que o sentido de transformação pessoal e social do graffiti é algo relevante, embora “você esteja falando com um cara que é graffiteiro, há mais de 20 anos, mas que não vive do graffiti. Que é um cara que tá tentando se encontrar dentro da arte, porque eu não quero só o graffiti, quero a arte em geral. Eu faço graffiti, eu escrevo, eu penso em documentário, eu faço escultura da minha letra. Minha cabeça é milhão. Não é só o graffiti” (GAL, 11/05/2018). Seu depoimento contribuiu ao entendimento de que o graffiti também se sustenta por meio de outras atividades econômicas presentes na sociedade. E, como uma característica de sua representatividade, as constantes reflexões publicizadas em seu facebook, participam seu público do acesso à história da cultura na perspectiva gonçalense. Com habilidades artísticas e conceituais, Gal valoriza a memória, interpretando os processos e fatos vividos nos períodos iniciais da cultura até a percepção sobre a realidade atual. Dessa maneira, ele tem sistematizações que enriquecem o entendimento, ao mesmo tempo, em que atua transmitindo o conhecimento através de oficinas, reafirmando a importância da rua para a formação do (a) artista graffiteiro (a):

No fundo, no fundo, como eu digo nas minhas oficinas, graffiti não se ensina dentro de uma sala de aula. Você passa o que é o graffiti, mas o graffiti se tem como escola a própria rua. Você indo pra rua pintar, tendo o contato com o spray, conhecendo esta tribo de graffiteiros. Que hoje a internet te facilita muito, e ao mesmo tempo te atrofia. Porque eu venho de uma geração onde você tinha que pintar e ir pra rua para ouvir se o graffiti tinha sido bem visto. Esses eram os likes (GAL, 11/05/2018).

A influência que Gal exerce a partir de suas análises sobre a cultura, como também, transmitindo conhecimento por meio das oficinas e atuando como graffiteiro na

cidade, sua esposa Tatiana Ribeiro destaca nas intencionalidades das ações do artista, o gosto em lidar com a juventude:

(...) dessa parte de tentar tirar jovens do meio de vício, do meio de situações bem complicadas e trazer pro mundo da arte (MANIFESTO, 2019).

O amigo de Gal convidado a participar do documentário, Carlos da Luz, transmitiu sua observação sobre a atuação e importância do artista:

Teve uma época atrás, que nós fomos fazer um graffiti ali, eu fui com ele acompanhando, ali em Niterói, em frente ao 12º, ali numa favela. Pô cara, ele chegou lá, tinha um rapaz antigo, olhou pô: “professor Glauber”. Pô cara, ele chegava a arrepiar quando o cara falou, lembrou dele, falou com ele. Muito bacana. Ele conseguiu, graças a Deus, não todos né, cara. Tem pouco tempo agora ele falou comigo: “pô um ex-aluno meu acabou entrando pra vida, tal”. Mas fazer o que? Ele não conseguiu abraçar o mundo como ele gostaria, mas uma boa parte ele livrou (MANIFESTO, 2019).

Através da identificação com o graffiti, Gal apresentou que:

Pra mim o graffiti representa transformação. Porque o graffiti, ele me transformou e me mostrou através da transformação que eu tive, que é possível transformar outras pessoas através do graffiti e através de qualquer tipo de atividade do bem, qualquer tipo de atividade que expresse amor. Então a gente faz o graffiti com amor, expressa com amor, e a gente não tem como receber o contrário (MANIFESTO, 2019).

De acordo com o desenvolvimento enquanto artista, sua atuação está sobretudo na região leste fluminense do Rio de Janeiro, iniciando na Trindade, depois circulando pela cidade de São Gonçalo, Niterói, Itaboraí, ao mesmo tempo que é convidado e participa de eventos dentro e fora do estado do Rio de Janeiro. Neste sentido, o seu mapa está focado na cidade de São Gonçalo, compreendendo o sentido do “a partir” e de iluminar a imagem da cidade com algo positivo. Além da especificidade supracitada sobre a cor amarela, significando como a “pré-história do graffiti”, Gal trouxe 28 informações espaciais da cultura, que estão distribuídas em 6 tipologias lembradas pelo artista: ponto/ encontro histórico; transmissão de conhecimento; mutirão de graffiti; evento de graffiti; evento com graffiti/ Hip Hop; loja/ comércio. Dez dos 28 pontos estão concentrados na ortofoto do IBGE, de escala 1:25.000, e escala de visualização 1:10.000, ratificando o destaque do zoom, em Alcântara e adjacências.

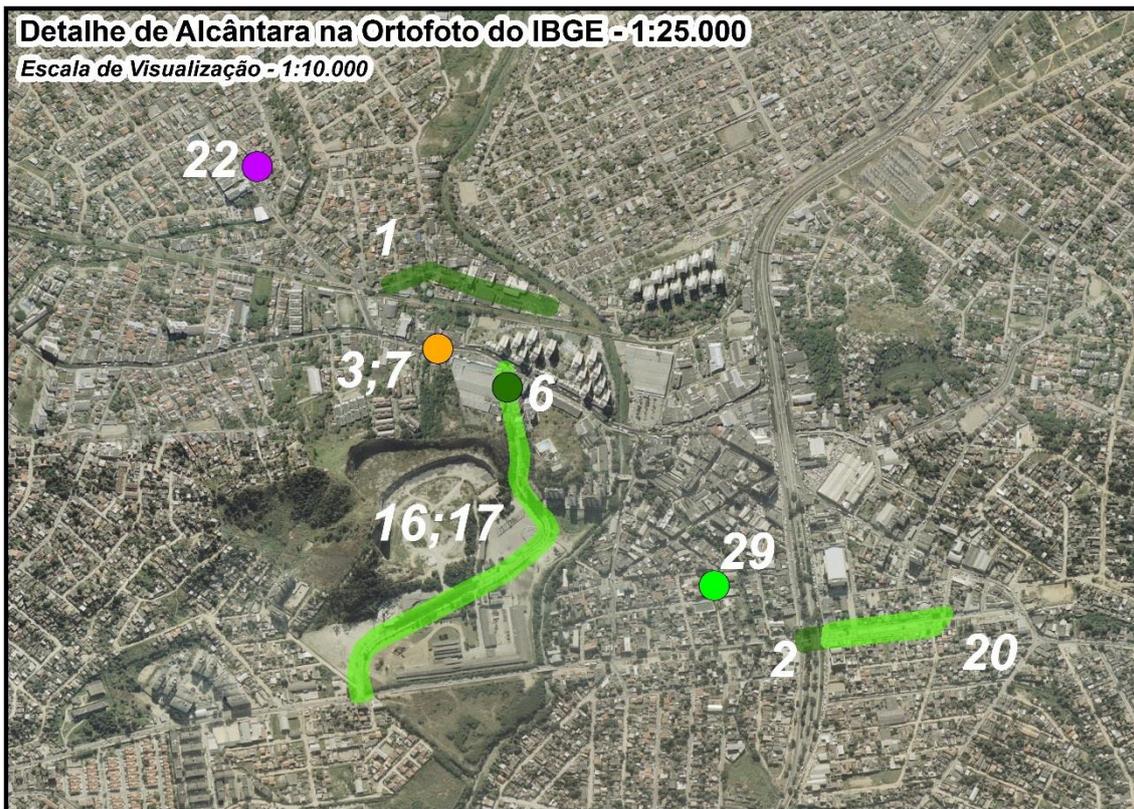


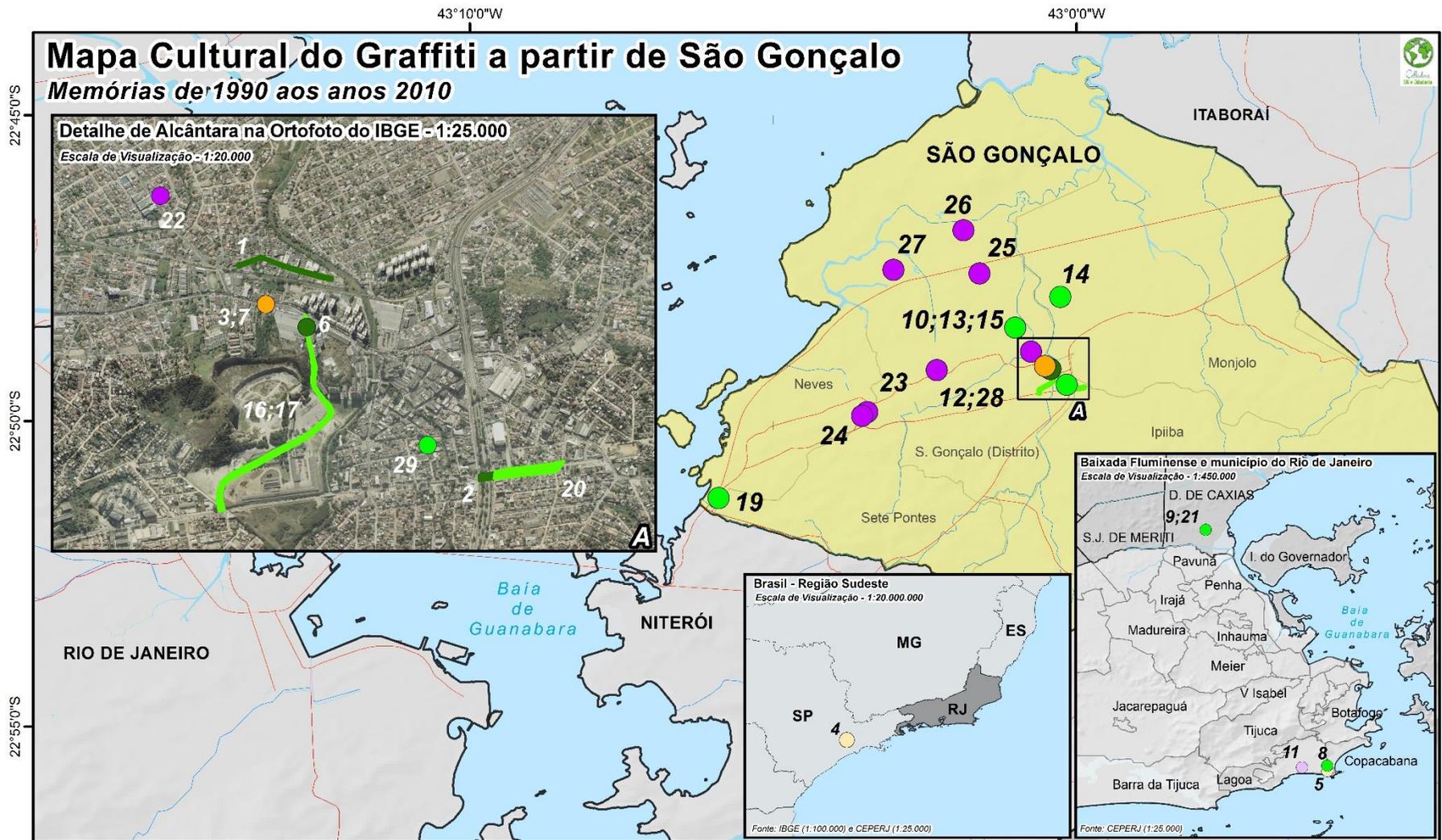
Imagem 16. Gal. Detalhe de Alcântara, Ortofoto IBGE, escala 1:25.000.

No layout geral de Gal, a ortofoto do IBGE, de escala 1:25.000, está com escala de visualização de 1: 20.000. Já fora da cidade de São Gonçalo, foi necessário outro zoom para abranger a loja Pixaim, em São Paulo, utilizando a base dos limites estaduais da região sudeste, de escala 1:100.000, do IBGE, destacando o estado do Rio de Janeiro, na escala de 1:25.000, da Fundação CEPERJ, com escala de visualização 1:20.000.000. Também foi feito o zoom parcial da baixada fluminense e do município do Rio de Janeiro, de escala 1: 25.000, da Fundação CEPERJ, escala de visualização 1:450.000, com a demarcação de 4 informações espaciais. Os demais pontos estão distribuídos pela cidade de São Gonçalo.

Dessa maneira, Gal lembrou nos anos 1990, de pontos/ encontros Históricos, rememorando a Estação do Alcântara, como *Primeiros encontros de graffiteiros/ as* (1) e a *Sopa de Letras- primeiro encontro de graffiteiros/ as do estado do Rio de Janeiro, Praça Chico Mendes* (2). Da transmissão do conhecimento, lembrou da *ASAC Alcântara* (3), sendo importante destacar que não foi aluno inscrito, mas já atuava como graffiteiro e observava o contexto cultural motivado pela escola. Ainda, recordou a tipologia relacionada à loja/ comércio, a *Loja Pixaim (tintas, revistas, vídeos, etc.)*, São Paulo (4), e a *Primeira loja de graffiti do estado do Rio de Janeiro- zona sul* (5). Nos anos 2000,

Gal lembrou da Estrada dos Menezes, como *Muro de inserção da 2ª geração da ASAC* (6), representado como ponto histórico e trouxe a *ASAC Alcântara* (7), que permaneceu em funcionamento até meados dos anos 2000, com a tipologia transmissão de conhecimento. Lembrou dos mutirões de graffiti na *Ladeira dos Tabajaras, RJ* (8), *Meeting of Favela, Duque de Caxias* (9) e *Praça da Trindade, São Gonçalo* (10). Como evento de graffiti, lembrou do *Meeting of Style, RJ* (11), e por fim nesta década, rememorou o *Turbilhão Hip Hop, SESC São Gonçalo* (12), como evento com graffiti/ Hip Hop.

Já nos anos 2010, o artista confirmou a importância de representar as sete edições do *Festival Cores e Valores*, como mutirão de graffiti, que aconteceram em São Gonçalo, na *Praça da Trindade* (13 e 15), *Lona Cultural Lídia Maria da Silva- Jardim Catarina* (14), *Estrada dos Menezes* (16 e 17), *Colégio Estadual Pandiá Calógeras* (18), *Escola Municipal Hernani Farias* (19) e na *Praça Chico Mendes* (20), e mais uma vez *Meeting of Favela, Duque de Caxias* (21), que permanece com suas edições anuais desde 2006. Para encerrar, como evento de graffiti/ Hip Hop, Gal lembrou das seis edições do *Jet Rap*, em São Gonçalo, que aconteceram no *Espaço Macaé, Alcântara* (22), *Aldeia Velha, Zé Garoto* (23), *Bar do Blues* (24), *Sinuca's Bar, Itaúna* (25), *Fazenda dos Mineiros* (26), *Portão do Rosa* (27), e por fim, o *Turbilhão Hip Hop* (28), que teve pausa no ano de 2012 e recomeçou em 27 de janeiro de 2019.



Artista Graffiti: Gal glaubergal		Anos 1990		Anos 2000		Anos 2010		Dados de Cartografia Básica Fonte: Fund. CEPERJ, IBGE, IPPAR e Pref. de SG Linhas Municipais 1:25.000 Linhas Distrital de SG - 1:100.000 Regiões Administrativas do RJ - 1:2.000.000 Hidrografia - Mapa (Escala 1:25.000) Hidrografia - 1:450.000 Vias 1:450.000 e 1:25.000	Sistema Geodésico: SIRGAS 2000 Projeção: Geográfica Escala: 1:150.000 Data de Produção: Fevereiro de 2019 Produção Cartográfica: Rafael Vieira <small>rafaelvieira@geopara.org.br</small> Pinçudas: Ronata Bazilio <small>ronatabazilio@geopara.org.br</small> Dados Primários: Artista Graffiti: Gal
Pontos/Encontros Históricos 1. Primeiros Encontros de Graffiti/ers/as - Estação de Alcântara 2. Sopa de Letras - 1º encontro de graffiti/ers/as do RJ na Pq. Chico Mendes Transmissão de Conhecimento 3. ASAC Alcântara - Ass. Sobrado de Arte e Cultura Loja/Comércio 4. Loja Pixaim (tintas, revistas, vídeos, etc.) - SP 5. Primeira loja de Graffiti no Estado - Zona Sul do RJ		Pontos/Encontros Históricos 6. Muro de Inserção da 2ª geração da ASAC Transmissão de Conhecimento 7. ASAC Alcântara - Assoc. Sobrado de Arte e Cultura Mutirão de Graffiti 8. Ladeira dos Tabajaras 9. Meeting of Favela 10. Praça da Trindade		Evento de Graffiti 11. Meeting of Style Evento com Graffiti/Hip Hop 12. Turbilhão Hip Hop no SESC SG		Mutirão de Graffiti 13. 1º Cores e Valores - Praça da Trindade 14. 2º Cores e Valores - L. Cult. Jd. Catarna 15. 3º Cores e Valores - Praça da Trindade 16. 4º Cores e Valores - Estrada dos Menezes 17. 5º Cores e Valores - Estrada dos Menezes 18. 6º Cores e Valores - C.E. Pandiá Calógeras 19. 7º Cores e Valores - E.M. Hermari Farias 20. 7º Cores e Valores - Pça. Chico Mendes 21. Meeting of Favela			

Imagem 17. Mapa Cultural do Graffiti: perspectiva de Gal. 2018.

Dentro das representações cartográficas de Gal, o artista trouxe mais lembranças dos anos 1990 e anos 2000. E nas observações sobre a manutenção da cultura o artista compartilhou sua percepção sobre a atualidade, dizendo que “nessa geração eventos, nós estamos tendo agora em São Gonçalo, a geração encontros” (GAL, 11/05/2018). Sobre os sentidos culturais e geográficos do *período do graffiti eventos*, o artista compartilhou:

Até porque essa história que eu tô te falando, ela ainda está se construindo. Que a gente tá no período do graffiti eventos, que não começou hoje, mas tá se construindo, está se consolidando, tá dando oportunidade pra grafiteiros dentro do Brasil, conhecer grafiteiros latino-americanos, norte americanos, europeus, sem sair do Brasil. Isso só com os eventos (GAL, 11/05/2018).

Muitas reflexões foram suscitadas na entrevista com Gal, abrindo inúmeros pontos de abordagem. E para a escrita foi necessário contemplar alguns deles através de difíceis escolhas. Para finalizar, vou apresentar o texto “O Graffiti Morreu?”, publicizado em seu facebook, ao considerar a relevância desse debate, uma vez que a morte e a vida na arte vêm sendo tematizadas não só no interior da cultura graffiti, mas também é pauta das artes plásticas.

O Graffiti Morreu?

Falar sobre graffiti é muito complicado por que algumas vezes é questão de opinião, mas como ainda sou livre para expressar minha opinião, vamos lá.

Já escrevi vários textos sobre graffiti na minha timeline, tudo relacionado ao que eu vivi e vi. Sem prepotência, posso falar com propriedade, pois passei por todas as fases, e sem nunca ter deixado de grafitar, e nessa caminhada, confesso que já fui preconceituoso, em uma época onde não se tinha muita informação, e eu me tornei em alguns aspectos, um belo de um ignorante, mas aí é outra história. Sou residente de SG e confesso que no meio dos anos 2000, o graffiti diminuiu por aqui, migrou para o RJ com força e teve muito mais apoio público e privado. Nessa época eu vi ter início as grandes crew do RJ, que representaram o graffiti de forma linda. por várias vezes esbarrei em algumas dessas crews pintando no centro do RJ, outras vezes pintei com essas crews bem no seu início, e é fato que essas crews tiveram uma grande importância na divulgação do graffiti no RJ e exportando para outros estados através de seus integrantes. Analisando com calma, é possível observar que essas crews, que aqui vou citar os principais nomes, que foram a "Nação Crew," e a "Posse 471," pintaram muito no RJ, ou em grupo ou seus integrantes que assinavam a crew nos graffiti's. Nessa análise é possível observar que essas crew passaram a pintar menos na cidade, o que faz alguns usarem o argumento de que o " graffiti morreu," mas essas pessoas ignoram o fato de que os integrantes dessas crew, se tornaram personalidades, e passaram a obter seus trabalhos pessoais, e tiveram que dar mais atenção aos seus trabalhos individuais, tratando até mesmo como fonte de renda. Aqui citei as crew,

mas é fato que muitos outros artistas que não tiveram crew, também foram grande propagadores do graffiti no RJ, alguns desses oriundos de SG e Nit. Bom, se essa diminuição de graffiti na cidade, é a fonte para alegarem que o graffiti morreu ou está morrendo, também é fato que quem afirma isso não conhece ou não acompanha a cena do graffiti carioca desde o início. Desculpem, mas é uma ofensa dizer que o graffiti morreu, já que por todo o Brasil é executado eventos onde reúnem grafiteiros de vários estados e do mundo, é uma ofensa já que em SG, de uns anos pra cá, tenho que respeitar que alguns grafiteiros antigos e novos voltaram a organizar eventos de graffiti, e temos o maior evento de graffiti independente do RJ, o "Cores e Valores" que já faz parte do calendário da cidade(Salvo o MOF que já está em outra dimensão). Também tenho que confessar que o graffiti no RJ ainda é uma criança, uma criança mimada, mas ainda é uma criança, mas isso não pode anular tudo que os antigos fizeram, e que alguns novos estão fazendo. Então o tio Gal afirma, mesmo que muitos não concordem, que o graffiti no RJ não morreu, não está morrendo, mas de fato precisa se encontrar em alguns aspectos, pois esteve perdido por alguns anos nas mãos das grandes empreiteiras. Abraço e paz a todos (Facebook Glauber Gal, postado em 5/ 05/ 2018²³).

Na ótica do graffiti, Gal alerta sobre os processos da cultura, identificando os impactos dos interesses das *empreiteiras* manifestadas sobre a cultura, na representação do capital. Ao tecer um diálogo com a dimensão do espaço, Robert Sack, citador por Haesbaert (2016, p. 87), contribuiu com a perspectiva de *ativação e desativação das territorialidades* da cultura. E, ao que parece, na cidade de São Gonçalo, esta explicação se aproxima do que vem ocorrendo. Este ponto pode ser mais claramente observado, quando trato das manifestações da cultura no capítulo 3, tendo em vista que os anos 2000 foram os mais prósperos para o graffiti em São Gonçalo, em consequência da força das sementes plantadas nos anos 1990. Com esta sessão, a contemplação de alguns pontos da influência do artista na cultura, através das demarcações das artes nas ruas, o papel de transmissor do conhecimento multiplicando a cultura, além de conceituar e valorizar a história e os processos que se desenvolvem na construção do graffiti, na perspectiva de São Gonçalo. Desse modo, busquei apresentar pontos para o entendimento da representatividade construída por Gal na cultura graffiti e o olhar sobre sua representação cartográfica.

2.2.3 Representatividade e Mapa Cultural do Graffiteiro Siri

O convite para participação de Siri na pesquisa foi realizado no 7º *Festival Cores e Valores*, no E.M. Hernani Farias, Neves, São Gonçalo, em 22 de setembro de 2018. No

²³ Disponível em <https://www.facebook.com/glaubergal/posts/10211040243433592>. Acesso em fev. 2019.

Alcântara, realizamos a atividade de campo com a presença de sua mãe, Sr.^a Helena Lucia Medeiros e de sua esposa, Silvia Medeiros, no dia 10 de novembro de 2018. Conheci o trabalho de Siri através de mutirões de graffiti, e Silvia e eu conversamos algumas dessas vezes. Siri é atuante dos momentos iniciais da cultura em São Gonçalo até a atualidade e a escolha para a participação na cartografia teve influência de meu companheiro Marcelo Melo que, ao observar a forte presença das artes do artista, considerou que Siri poderia contribuir com a pesquisa. Com o aceite, iniciamos o processo que se desenvolveu junto a produção da exposição “Cartografias da Arte Urbana”, no SESC São Gonçalo. Na sua formação, Siri apresentou um ponto chave da arte para si:

A arte em si é uma parada que me traz paz. Eu sou uma pessoa um pouco nervosa e essa é uma forma que eu tenho de desabafar, de relaxar, sabe (MANIFESTO, 2019).

Na sua trajetória como graffiteiro, o artista destacou a influência de Diego Diprô que ao já ter dominado a técnica do spray orientado por seu tio Fabio Ema, a transmitiu para Siri, que seguiu nas influências e no processo de identificação e atuação na cultura:

Eu pegava o 532 e eu ia até o Henrique Lage. Eu descia do ônibus, então eu sempre via graffiti ali, de Santa Catarina até Venda da Cruz, vários graffitis, vários. Sempre via que aí era Mutant, Cotó, Fênix, Bula e Akuma. Sempre via graffitis desses malucos, só que era tudo aerógrafo (...). Essas paradas me inspiraram muito a pintar. Eu tinha 15 anos, eu ia pro Henrique Lage. Aí eu fiquei: 15 anos, eu tava no primeiro ano, 16 no segundo ano, 17 no terceiro, aí eu repeti e fiz 18 anos no terceiro ano de novo, aí eu saí de lá. Então eu fiquei 4 anos, vendo direto o graffiti. E foi a mesma fase, e eu repeti por causa de graffiti, fiquei deslumbrado com a coisa. (...) Eu comecei a pintar em 98, Diego me chamou (SIRI, 10/11/2018).

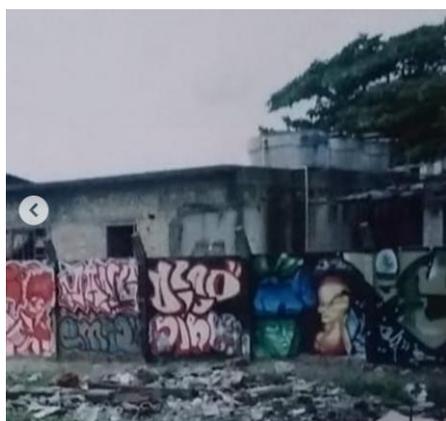


Imagem 18. Bomb Siri.Trindade, São Gonçalo. 1998/ 1999 Foto: Gal. “Estação de trem em Trindade, São Gonçalo/ RJ. Uma nostalgia imensa essa foto, estava aprendendo a traçar com spray sem deixar escorrer, fazendo vários amigos importantes da minha vida, alguns se foram, outros até hoje na luta. Muitas histórias.” Fonte: Instagram Siri do Muro²⁴.

²⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BtSDon1HB2G/>. Acesso em jan. 2019.

Com as influências, Siri representou duas especificidades em seu mapa extraídos a partir do trecho acima. Ao abordar a importância do deslocamento diário de ida ao colégio, pela Rua Alfredo Backer, simbolizado cartograficamente com a linha vermelha, e qualificado como *corredor de graffiti – trajeto Alcântara ao Barreto* (1998- 2001). A visualização das artes neste corredor foi motivação e fator para o encontro do artista com sua arte. Neste deslocamento, Siri ainda destacou bairros representados em seu mapa através de manchas na cor bege, em que significou como *bairros produtores de graffiteiros da 1ª geração- Barro Vermelho, Covanca, Pita, Santa Catarina e Vila Lage*. Essa ênfase dialogou também com as observações de Aila e Gal, e Siri considerou relevante a representação cartográfica.

Mediante suas percepções e o desenvolvimento do desenho desde sua infância, dentro do contexto de Alcântara, Siri se inscreveu na primeira turma da ASAC, comentando que o aprendizado da escola “mostrou várias paradas de arte para gente, abriu nossa mente” (SIRI, 10/11/2018). Cada professor ensinava desenho dentro de sua habilidade técnica e identidade visual no graffiti: “O Ema ensinava pra gente perspectiva, letra, um pouco de como fazer o desenho. O Eco também ensinou um pouco de deformação de desenho, você deformar o personagem, tal. E o Akuma, ensinou a gente a fazer desenho realista, entendeu. Fazer o olho perfeito, o nariz perfeito, boca perfeita” (SIRI, 10/11/2018). O acesso que teve à escola de graffiti é algo que o artista trata com importância em sua trajetória, e compartilhou como foi seu processo de reconhecimento:

Eu fui cair na real que eu sou graffiteiro, bem depois até da ASAC, bem depois. Quando eu comecei, por exemplo, o Eco, também me deu bastante força: “Siri, vamos pintar?”. Eco, quer pintar comigo, cara! Eu fico até hoje chateado que não tenho essas fotos. Pintei já, eu e Fabio sozinho, eu e Ema sozinho, aqui no viaduto. A gente saiu pegando esse viaduto todo eu e Ema. Eu não tenho mais uma foto disso. A gente pintou junto, dois personagens juntos (...). Isso fortalece você (...). Foi aí que eu comecei a me ver como graffiteiro e quando eu comecei a dar aula, que foi nessa época do Geração na Trilha que eu comecei a dar aula. Pô, eu dei aula pro Moz (...). Moz é a lenda, mais ou menos isso. Assim como o Akuma foi uma lenda também, é uma lenda. Que ele aprendeu em pouco tempo, ele chegou num nível que ninguém alcança, ou alcançar é muito difícil. Então, eu dei aula pro Moz, (...) eu dei aula pro Sabadão, aula pra Mika (SIRI, 10/11/2018).

Em sua trajetória, destacou:

(...) o meu primeiro salário, eu comprei tudo em spray (...), pra pegar experiência pra pintar. Eu lembro que eu gastei o salário inteiro só com spray (MANIFESTO, 2019).

No processo de reconhecimento e afirmação enquanto graffiteiro, Siri apresentou que a construção de sua representatividade na cultura também está relacionada à transmissão do conhecimento, ao exercer o papel de influenciar a formação da geração de novos e novas artistas. Outro aspecto de sua atuação é a participação em eventos de cunho social que buscam a visibilidade local, de causas sociais, entre outras. Em relação à técnica que Siri desenvolve em seus trabalhos, perguntei a ele como ele a definiria, na ocasião da produção da exposição: “não é um realismo, é uma releitura realista”. E o artista vem apresentando em seus trabalhos a visibilidade de personalidades das artes, da política, etc., e, por meio de sua releitura técnica, está bem demarcada a representação negra. As imagens que seguem foram extraídas de suas redes sociais.



Imagem 19. Graffiti Siri. Coelho, São Gonçalo. 2017. Fonte: Instagram Siri do Muro²⁵.

²⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BVLMfe8lxpe/>. Acesso em jan. 2019.



Imagem 20. Mutirão de Graffiti. Comunidade da Linha, Rio do ouro. São Gonçalo. 2018. Fonte: Instagram Siri do Muro²⁶.



Imagem 21. Graffiti Sri. Mutirão Churras Graffiti, Comunidade da 94. São Domingos, Niterói. 2019. Fonte: Instagram Siri do Muro²⁷.

²⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BXL0NiA13XU/>. Acesso em jan. 2019.

²⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BtZbaf2nsWH/>. Acesso em jan. 2019.



Imagem 22. Exposição individual Siri. Partage Shopping São Gonçalo, novembro/ dezembro de 2016.
Fonte: Jornal O São Gonçalo²⁸.

Como realizamos a atividade de campo em novembro de 2018, destaco que Siri foi o único dentre os três artistas participantes que recebeu a síntese da pesquisa, antes do campo acontecer efetivamente. Durante o levantamento cartográfico, Siri em um dado momento acessou seu fotolog sirisg, no qual alimentou com fotos até 2006, e por esse meio, foi acrescentando mais pontos ao que já havia lembrado ao contar sua trajetória. Na atuação como graffiteiro, buscou documentar seu trabalho e a participação na cultura ao longo do tempo, e assim, contribuiu com 89 informações espaciais em seu mapa, nos quais, boa parte possui registros fotográficos em seu acervo físico ou virtual. Sendo assim, Siri apresentou eventos, projetos, etc., articulando as 10 tipologias alcançadas com a cartografia cultural, sendo três delas com ocorrência somente em seu mapa: exposição de arte, ponto de graffiti e multiplicação.

Com a disposição dos pontos sobre o mapa e a criação da legenda, a formatação em um layout A1, agregou todas as informações, com clareza na leitura e destaque comum da ortofoto do IBGE, escala 1:25.000, em Alcântara e adjacências e outros dois zoons específicos à representação cartográfica do artista. O formato em A1 foi apresentado na exposição, assim como os mapas de Aila e Gal, mas para a dissertação foram gerados dois layouts no formato A4, dadas as necessidades específicas do uso de diferentes escalas espaciais, para abarcar todas as informações projetadas por Siri. Com a sobreposição de pontos na visualização do mapa e visando apresentar uma leitura

²⁸ Disponível em: <https://www.osaogoncalo.com.br/geral/53738/exposicao-gratuita-de-grafite-sobre-tela-no-patio-alcantara>. Acesso em jan. 2019.

possível, a escolha por gerar dois layouts se realizou, para que não houvesse perdas de informações espaciais. Ao compreender a necessidade de múltiplas escalas, o sentido:

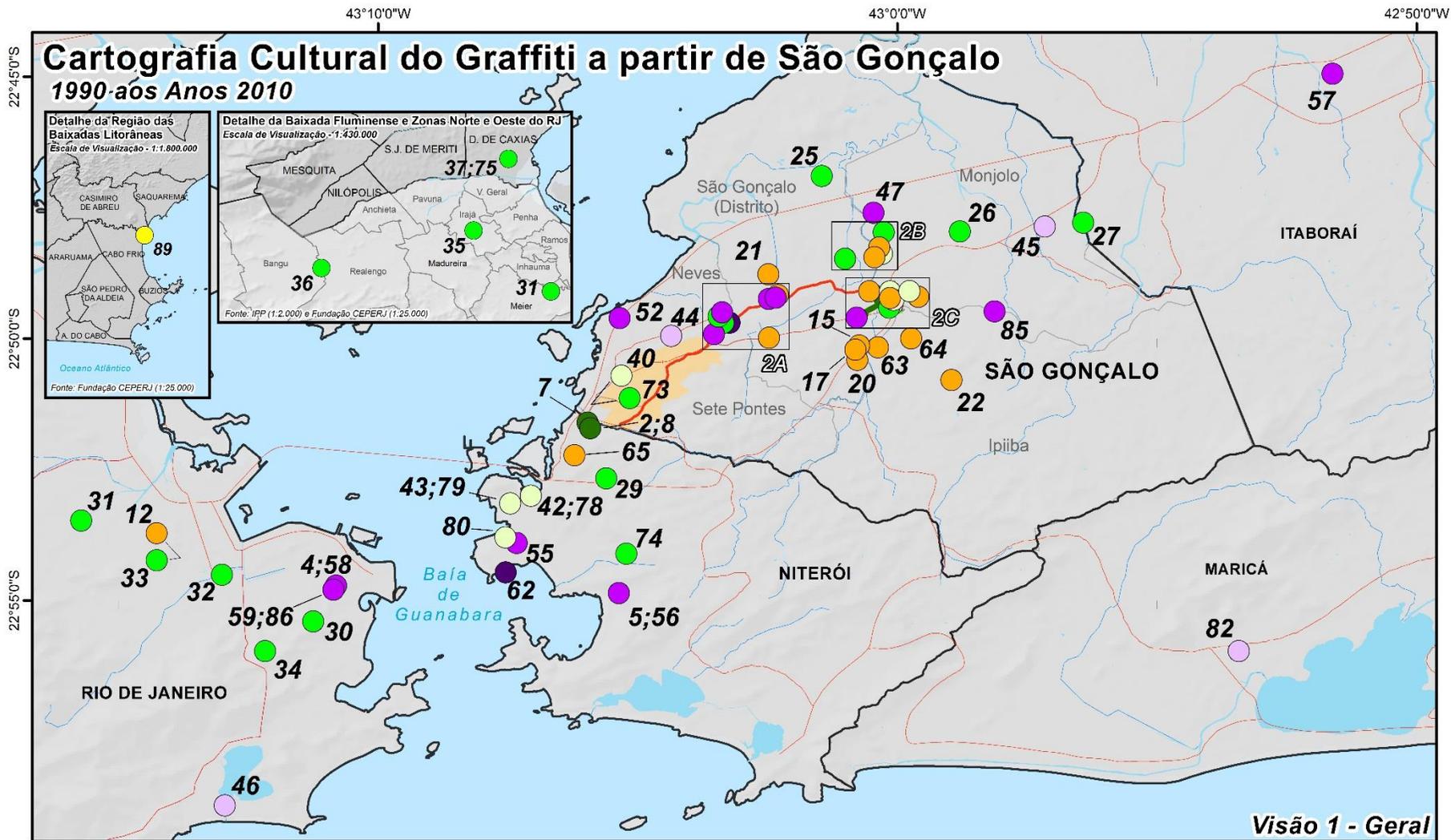
Sendo assim, a escala também interfere no processo de comunicação cartográfica. A escolha de um trabalho com escalas pequenas, médias ou grandes irá definir, em parte, o que poderá ser representado no mapa. Dependendo das pretensões de quem constrói o mapa será preciso trabalhar com múltiplas escalas: ora ampliando para escalas grandes (como um zoom) alguns locais que se queira detalhar (como geralmente é feito em mapas turísticos de regiões centrais de certas cidades), ora reduzindo para escalas pequenas, como para contextualizar a área principal que está sendo retratada, demonstrando como ela se insere numa região maior (num município, num estado ou mesmo no planeta) (OLIVEIRA, 2004, p. 15).

O primeiro layout está sendo chamado de Visão 1- Geral e possui escala de visualização 1:175.000, abrangendo as demarcações de pontos em São Gonçalo, Niterói, Itaboraí, Maricá e parte do município do Rio de Janeiro. Ainda assim, foi necessário o uso de duas bases cartográficas para representar a região das baixadas litorâneas e baixada fluminense, com detalhe da zona oeste do Rio De Janeiro. A cidade de São Gonçalo foi a que recebeu mais lembranças, sendo identificada a necessidade de ampliar três áreas que apresentaram sobreposições de pontos, e que gerou três zons espaciais no segundo layout chamado de *Visão 2- Detalhes do município de São Gonçalo*. Para o encaminhamento da leitura dos layouts, vou apresentar as informações espaciais da Visão 1, e depois as especificidades da Visão 2.

Assim, o artista rememorou nos anos 1990, como pontos/ encontros históricos, o colégio em que estudou, o *C.E. Henrique Lage, Barreto*, como *Graffiti da galera das antigas* (2) e como evento de graffiti/ Hip Hop, o *Zoeira Hip Hop* (RJ- 4) e o *Bedrock-Hip Hop e Rock, São Francisco, Niterói* (5). Nos anos 2000, lembrou como pontos/ encontros históricos, a *Antiga estação do Barreto* (7) e o *C.E. Henrique Lage* (8), que permaneceram como ponto de pintura e identidade. Como transmissão de conhecimento, a *ASAC Mangueira* (12), o projeto *Geração na Trilha, Colubandê* (15) e o *Projeto Prioridade- Graffiti, Rap e Break* (17). As duas cores no ponto, representam as tipologias relacionadas à transmissão de conhecimento e evento com graffiti/ Hip Hop, em que trouxe o projeto *Na trilha das Praças, Colubandê* (20), *Mutuá* (21) e *Santa Isabel* (22). Na tipologia mutirão de graffiti, Siri trouxe o *Projeto Amo Salgueiro* (25), mutirão em *Santa Luzia* (26), *BNH Marambaia* (27), em São Gonçalo. Em Niterói recordou o que aconteceu na *Vila Ipiranga* (29), e no Rio de Janeiro, os que aconteceram em *Santa Teresa* (30), *Jacaré* (31), *Vila Mimosa* (32), *Mangueira* (33) e *Morro dos Prazeres* (34).

Ainda nos mutirões de graffiti lembrados por Siri nos anos 2000, foi necessário trazer o Detalhe dos municípios de Duque de Caxias e Rio de Janeiro, de escala 1: 2.000, do IPP/RJ, e escala de 1:25.000, da Fundação CEPERJ, com a divisão de bairros do Rio de Janeiro e do limite municipal com Duque de Caxias, escala de visualização 1: 250.000, para representar os mutirões no *Irajá* (35) e *Vila Vintém* (36), Rio de Janeiro, e o *Meeting of Favela, Duque de Caxias* (37). E acionou a tipologia ponto de graffiti no *Graffiti no Teatro Carequinha* (40), em São Gonçalo, *Moinho Atlântico, Niterói* (42), e *C.E. Raul Vidal* (43), em Niterói. Como evento de graffiti, rememorou àqueles produzidos pela *UERJ/ FFP* (44) e no *Galpão da Comunidade S8, Marambaia* (45), em São Gonçalo, e o *Meeting of Style* (46), na Cruzada São Sebastião, Leblon, Rio de Janeiro. Como evento com graffiti/ Hip Hop, trouxe o *Graffiti e Rock, Jardim Catarina* (47), *São Gonçalo In Rap- Futebol Boladão, Gradim* (52), *SESC Niterói- Graffiti e Rap* (55), mais uma vez, *Bedrock- Hip Hop e Rock, São Francisco* (56), *Ita Rap Festival*, em Itaboraí (57), *Zoeira Hip Hop* (58) e *Spray Som* (59), ambos na Lapa, Rio de Janeiro. Por fim, trouxe como exposição de arte, da *Exposição de Graffiti na galeria de arte do MAC* (62), em Niterói.

Já nos anos 2010, o artista lembrou como mutirão de graffiti, da 7ª edição do *Festival Cores e Valores*, na *E.M. Hernani Farias, Neves, São Gonçalo* (73), do mutirão no *Morro do Beltrão, Niterói* (74), e do *Meeting of Favela, Duque de Caxias* (75), dada a continuidade desse evento, anualmente. Ainda, trouxe como ponto de graffiti, o *Moinho Atlântico* (78) repetindo nesta década, o *C.E. Raul Vidal* (79) e o *Graffiti no DCE/ UFF* (80), os três em Niterói. Como evento de graffiti, recordou a *Comunidade Ajuntamento das Tribos, Maricá* (82), e como evento com graffiti/ Hip Hop, o *Estilo Black, São Gonçalo* (85) e o *Spray Som, Lapa, RJ* (86). Para gerar a visualização da Multiplicação, em *São João da Barra* (89) foi necessário trazer a base do detalhe da região das baixadas litorâneas, de escala 1:25.000, da Fundação CEPERJ, e escala de visualização, 1:1.800.000. Nas lembranças apresentadas por Siri, o maior número de pontos está localizado em São Gonçalo, seguido do Rio de Janeiro, depois Niterói, Duque de Caxias, Itaboraí e Maricá. Segue a Visão 1- Geral, com as memórias representadas nesta visão, pelo artista.



Artista Graffiteiro: Siri @siri @siridomuro		Anos 2000		Anos 2010		Visão 1 Dados de Cartografia Básica Fonte: Fundação CEPERJ, IBGE e IPPARJ Limite Municipal - 1:25.000 Limite Distrital de SG - 1:100.000 Regões Administrativas do RJ - 1:2.000 Hidrografia - Massa d'água 1:25.000 Hidrografia 1:450.000 Vias 1:450.000 e 1:25.000	<p>Sistema Geodésico: SIRGAS 2000 Projeção Geográfica Escala: 1:175.000 Data de Produção: Fevereiro de 2019 Produção Cartográfica: Rafael Vieira Pesquisa: Renata Bazilio Dados Primários: Artista Graffiteiro: Siri</p>
Anos 1990 Pontos/Encontros Históricos 2. C.E. Henrique Lage - Graffiti da galeria das antigas Evento com Graffiti/Hip Hop 4. Zueira Hip Hop 5. Bedrock - Hip Hop e Rock em São Francisco	Pontos/Encontros Históricos 7. Antiga Estação do Barreto 8. C.E. Henrique Lage - Graffiti da galeria das antigas Transmissão de Conhecimento 12. ASAC Mangueira - Ass. Sobrado de Arte e Cultura 15. Geração na Trilha - no Colúmbandê 17. Projeto Prioridade - Graffiti, Rap e Break T. de Conhecimento e Graffiti/Hip Hop 20. Na Trilha das Praças no Colúmbandê 21. Na Trilha das Praças em Mutusú 22. Na Trilha das Praças em Santa Isabel	Mutirão de Graffiti 25. Projeto Amo Salgueiro 26. Santa Luzia 27. BNH de Marambaia 29. Vila Ipiranga 30. Santa Teresa 31. Jazaré 32. Vila Mimosa 33. Mangueira 34. Morro dos Prazeres 35. Irajá 36. Vila Vintém 37. Meeting of Favela	Ponto de Graffiti 40. Graffiti no Teatro Carequinha 42. Morro 43. C.E. Raul Vidal Evento de Graffiti 44. UERJ/FFP 45. Galpão Com. S8 em Marambaia 46. Meeting of Style Exposição de Artes 62. Exposição de Graffiti na galeria de arte do MAC	Evento com Graffiti/Hip Hop 47. Graffiti e Rock no Jardim Catarina 52. São Gonçalo in Rap - Falestól Bolação no Gradim 55. SESC Niterói - Graffiti e Rap 56. Bedrock - Hip Hop e Rock em São Francisco 57. Ita Rap Festival 58. Zueira Hip Hop 59. Spray Som - Lapa	Evento de Graffiti 82. Com. Ajuntamento das Tribos Evento com Graffiti/Hip Hop 65. Estão Black - Charme e Graffiti 86. Spray Som - Lapa Multiplicação 89. Multiplicação - B. de São João		

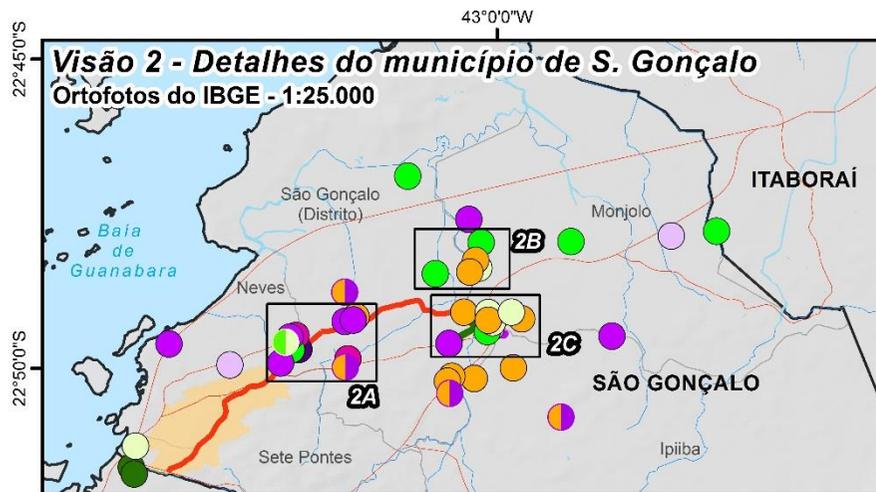
Imagem 23. Visão 1- Mapa Cultural do Graffiti, perspectiva de Siri. 2018.

Na *Visão 2- Detalhes do município de São Gonçalo*, o layout conta com o município de São Gonçalo, destacando 3 retângulos correspondentes aos zoons, das ortofotos do IBGE, escala 1: 25.000, indicadas com 2A, 2B e 2C, no canto inferior direito, de cada detalhe. A ortofoto correspondente à 2A, refere-se ao Detalhe do Centro e bairros do entorno- Zé Garoto, Brasilândia e Estrela do Norte-, com escala de visualização 1:20.000, trazendo 12 eventos da legenda e apresentando também, parte da linha vermelha do trajeto Alcântara- Barreto. A 2B, trouxe o Detalhe da Trindade e Jardim Catarina, com escala de visualização 1:17.000, com demarcação de 7 eventos. Por fim, a 2C, apresenta o Detalhe Alcântara e bairros do entorno- Mutondo, Colubandê, Raul Veiga e Vila Três- com escala de visualização 1: 22.000, constando parte da linha vermelha de seu trajeto, de 1998 a 2001, e 19 eventos recordados. Para análise por década, vou situar também o zoom correspondente.

Nos anos 1990, Siri rememorou como ponto/ encontro histórico, o *Berço do Graffiti- Linha do trem do Alcântara* (1) e como transmissão de conhecimento, a *ASAC Alcântara* (3), no 2C. Lembrou também, do concurso de graffiti, no *C.E. José Moura e Silva* (6), no 2A. Nos anos 2000, Siri trouxe como ponto/encontro histórico em São Gonçalo, o *Encontro com mais de 50 grafiteiros, Praça Chico Mendes* (9) e o *Muro de inserção de grafiteiros da 2ª geração da ASAC* (10), na Estrada dos Menezes, ambos situados no zoom 2C. Em relação à transmissão de conhecimento, nos anos 2000, trouxe a *ASAC Alcântara* (11), o *Geração na Trilha, Alcântara* (14), o *Projeto Prioridade – Graffiti, Rap, Break e Inglês* (16), no zoom 2C. A *ASSAC Jardim Catarina- Associação Solidária para Arte, Cultura e Cidadania* (13) e as *Aulas de graffiti- CIEP 408* (19), no zoom 2B. O *SESC SG- aula para crianças e adolescentes do DEGASE* (18), no zoom 2A. Com tipologia dupla, trouxe como transmissão de conhecimento e evento com graffiti/ Hip Hop, a edição do projeto *Na trilha das praças, Rocha* (23), no zoom 2A. Como mutirão de graffiti lembrou dos que aconteceram no *Centro de São Gonçalo* (24) e a *Reú + Mutirão, no Clube Tamoio* (28), ambos no 2A. Como ponto de graffiti, recordou do *Viaduto de Alcântara* (38), *Rua da Concórdia* (39) e *Vila Três* (41), os três no zoom 2C. Como evento de graffiti/ Hip Hop, o *Anonimato Hip Hop, Lona Cultural Lídia Maria da Silva, Jardim Catarina* (48), no zoom 2B. Lembrou do *Cultura Vertical Hip Hop SG* (49) e *Graffitis e Shows de Rap* (54), ambos no Maricanazinho, Colubandê, no zoom 2C. Ainda, trouxe o *São Gonçalo In Rap, Clube Mauá* (50) e no *Lavourão* (51), e o *CEP 24000, no Bar do Blues* (53), sendo eles no zoom 2A. Lembrou o concurso de graffiti,

que aconteceu no *Turbilhão Hip Hop, SESC São Gonçalo* (60), no zoom 2A e a *Loja Graffiti Urbano, Alcântara* (61), na rua da Feira, no zoom 2C.

Nos anos 2010, o artista confirmou a demarcação das edições do *Festival Cores e Valores*, que aconteceram na *Praça da Trindade* (66 e 68) e na *Lona Cultural Lídia Maria da Silva, Jardim Catarina* (67), que constam no zoom 2B. Na *Estrada dos Menezes* (69 e 70), no *C.E. Pandiá Calógeras, Alcântara* (71) e na *praça Chico Mendes* (72), situados no zoom 2C, exemplificando a tipologia mutirão de graffiti. Como evento de graffiti, trouxe a continuidade das ações da *Comunidade Ajuntamento das Tribos, Alcântara* (81), no zoom 2C. Como evento de graffiti/ Hip Hop, o *SG Cypher- Hip Hop* (84), que consta no zoom 2A. Como ponto de graffiti, recordou o *Graffiti a Biblioteca Visconde de Sabugosa* (76), Jardim Catarina, no zoom 2B, e *Vila Três* (77), no zoom 2C. Lembrou do concurso de graffiti no *Instituto de Educação Clélia Nanci* (87) e da *Exposição Graffiteiros de São Gonçalo* (88), na Casa de Artes Villa Real, ambos situados no zoom 2A. Segue o mapa da Visão 2-Detalhes do município de São Gonçalo.



Artista Graffiteiro: Siri @siridomuro

<p>Anos 1990</p> <ul style="list-style-type: none"> Pontos/Encontros Históricos 1. Berço do Graffiti - Linha do Trem os Alcântara Transmissão de Conhecimento 3. ASAC Alcântara - Ass. Sobrado de Arte e Cultura Concurso de Graffiti 6. C.E. Min. José da M. e Silva - 1º evento de Graffiti em código 	<p>Anos 2000</p> <ul style="list-style-type: none"> Pontos/Encontros Históricos 9. Encontro com mais de 50 graffiteiros 10. Muro de inserção de Graffiteiros de 2ª Geração - ASAC Transmissão de Conhecimento 11. ASAC Alcântara - Ass. Sobrado de Arte e Cultura 13. ASACC Jd. Catarina - Ass. Solidária p/ Arte Cult. e Cidadania 14. Geração na Trilha em Alcântara 16. Projeto Prioridade - Graffiti, Rap, Break e Inglês 18. SESC SG - Aulas para cia do DEGASE 19. Aulas de Graffiti - CIEP 408 Trindade T de Conhecimento e Graffiti/Hip Hop 23. Na Trilha das Praças no Rocha Mutirão de Graffiti 24. Centro de SG 28. Reu + Mutirão no Clube Tamoió Ponto de Graffiti 38. Viaduto do Alcântara 39. Rua da Condiária 41. Vila Três 	<p>Anos 2010</p> <ul style="list-style-type: none"> Mutirão de Graffiti 66. 1ª Cores e Valores 67. 2ª Cores e Valores 68. 3ª Cores e Valores 69. 4ª Cores e Valores 70. 5ª Cores e Valores 71. 6ª Cores e Valores 72. 7ª Cores e Valores Evento de Graffiti 61. Com. Ajustamento das Tribos Evento com Graffiti/Hip Hop 64. SG Cypher - Hip Hop Eventos em Graffiti/Hip Hop 48. Anônimo Hip Hop 49. Cultural Vertical Hip Hop SG - Maricanazinho 50. São Gonçalo in Rap - Clube Mauá 51. São Gonçalo in Rap - Lavouirão 53. CEP 24000 - Bar do Blues 54. Graffiti e shows de Rap - Maricanazinho Concurso de Graffiti 60. Concurso de Graffiti - Turbilhão Hip Hop Loja/Comércio 61. Loja Graffiti Urbano - ponto de encontro 	<p>Visão 2</p> <ul style="list-style-type: none"> Ponto de Graffiti 76. Graffiti na Biblioteca V. de Sabugosa 77. Vila Três 68. 3ª Cores e Valores 69. 4ª Cores e Valores 70. 5ª Cores e Valores 71. 6ª Cores e Valores 72. 7ª Cores e Valores Concurso de Graffiti 87. Concurso de Graffiti - I.E. C. Nanci Exposição de Artes 88. Exposição Graffiteiros de SG 	<p>Dados de Cartografia Básica Fonte: Fundação CEPEJ, IBGE e IPPRJ</p> <ul style="list-style-type: none"> Limite Municipal - 1:25.000 Limite Distrital de SG - 1:10.000 Hidrografia - Massa d'água 1:25.000 Hidrografia 1:450.000 Vias 1:450.000 e 1:25.000 	<p>Sistema Geodésico: SIRGAS 2000 Projeção: Geográfica Escala: 1:125.000 Data de Produção: Fevereiro de 2019</p> <p>Produção Cartográfica: Rafael Vieira Renata Bazilio www.siridomuro.com.br Dados Primários: Artista Graffiteiro: Siri</p>
--	--	---	---	---	--

Imagem 24. Visão 2- Mapa Cultural do Graffiti, perspectiva de Siri. 2018.

Mediante os mapas da memória da cultura na perspectiva de Siri, o enriquecimento com informações diversas no banco de dados da pesquisa. Sobre sua representatividade, de destaca a presença de suas artes nas ruas, principalmente em São Gonçalo, como também sua participação em eventos de diferentes naturezas, desde a adolescência: “eu tinha 14, 15 anos, (...) meus pais sempre trabalharam. A gente ficava sozinho em casa, então, tipo assim, eu ia pra todos os lugares” (SIRI, 10/11/2019). O “a gente”, que o artista se refere, é seu irmão mais velho. Nas lembranças representadas, o artista participou efetivamente dos eventos ou soube de muitos deles que foram importantes para a cultura, em que apresentou principalmente, àquelas relacionados à transmissão de conhecimento, mutirões de graffiti e eventos com graffiti/ Hip Hop. Atento ao desenvolvimento, a manutenção da cultura e à cidade de São Gonçalo, Siri convidou para participar do documentário, o artista graffiteiro gonçalense Cabal. Como aluno da 3ª turma da ASAC, o artista compartilhou sobre a importância da exposição e as questões culturais do município:

Eu acho que é superimportante porque culturalmente, eu acho que São Gonçalo ficou largado. O poder público abandonou. Essa é minha visão de São Gonçalo, morador daqui, de mais de 30 anos, mas culturalmente é muito fraco, não fraco, mas muito deixado assim, a desejar as coisas. Então o graffiti soma muito com isso. Ele tá no muro, tá reivindicando uma coisa, tá fazendo seu protesto, tá chamando atenção para algumas questões pertinentes. E é uma galera nova que vem chegando também, eu acho que é uma coisa que vai cativando outros e outros, e mais outros, e a bola de neve vai só aumentando, e isso vai se expandindo também pro Hip Hop e outras vertentes que se alinham nesse plano cultural (MANIFESTO, 2019).

Com preocupação comum à Cabal sobre a cidade, Siri comentou que: “eu vejo a história do graffiti começando aqui em São Gonçalo” (MANIFESTO, 2019). E assim, seu pensamento sobre a estação ferroviária do Alcântara, um ponto crucial para a cultura:

Eu queria muito entrar lá, pra ver como que está. Por mim, se eu tivesse um apoio do governo, da prefeitura, não é nem revitalizar só, é reconhecer. Olha só: o graffiti do estado do Rio de Janeiro começou aqui de verdade. Foi ali que começou o movimento, com todo mundo (SIRI, 10/11/2019).

Pouco tempo depois, Siri e Gal visitaram a linha do trem e registraram a imagem do abandono da estação.



Imagem 25. Abandono da estação do Alcântara. 2018. Foto: Gal.

Com o sentido de despertar reflexões através dos significados que atribuí à representação cartográfica e à representatividade de Aila, Gal e Siri na cultura, importante salientar que foram destaques que não resumem os (a) artistas, suas obras, técnicas e ações, mas que aqui exercitei a sensibilidade de trazer os pontos mais abordados em campo, por cada um (a). Assim, segue a apresentação da exposição “Cartografias da Arte Urbana”, no qual, todo o processo de produção foi realizado coletivamente, entre artistas, SESC, Vieira e eu, e isso teve um significado a parte para cada um de nós. Os desdobramentos culturais da exposição estão por ser observados.

2.3 Exposição Cartografias da Arte Urbana. SESC São Gonçalo, de 19 janeiro a 5 de maio de 2019

Como oportunidade de catalogar a exposição e registrar as falas do evento de abertura, esta sessão apresenta como se desenvolveu o processo de construção coletiva, de respeito mútuo. Wellington Vianna, produtor cultural do SESC São Gonçalo, entrou em contato comigo no dia 4 de outubro de 2018, intermediado por Aila, que carregava em sua bolsa a síntese da pesquisa, quando ele a chamou para uma reunião. Neste contexto, a pesquisa foi citada e assim, fui convidada à curadoria e à cessão dos mapas para composição da exposição “Cartografias da Arte Urbana”, intitulada pelo produtor. De outubro a janeiro, Wellington, os (a) artistas e eu tecemos diálogos constantes, realizando uma produção harmônica. Fabio Ema cedeu sua obra e se envolveu com a ideia da curadoria, mas não tivemos o tempo de elaborar o mapa sob sua perspectiva. Decerto

que para a pesquisa, o inesperado da exposição foi uma potencialização sem igual, pois a cada avanço na escrita, cada dúvida que surgia, tive a liberdade e o privilégio de esclarecer diretamente com eles (a). A imagem abaixo é representativa para a ilustração do que veio a ser a implementação da metodologia participativa, e do que acredito ser o objetivo de uma pesquisa acadêmica: a interferência sobre a realidade.

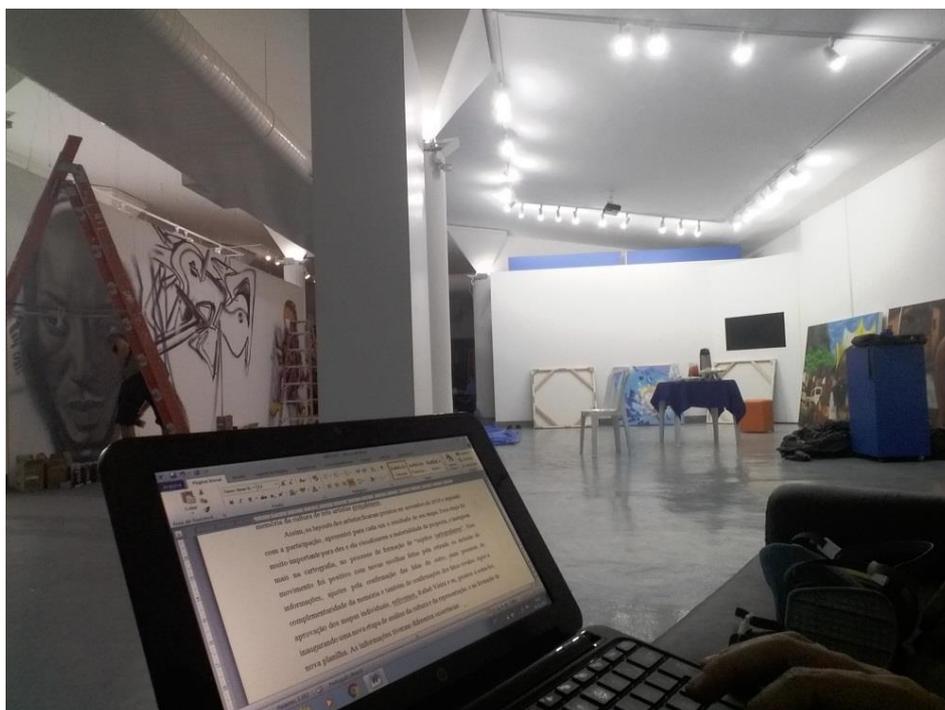


Imagem 26. Produção da exposição e da dissertação, Galeria de Artes, SESC São Gonçalo, 6 de janeiro de 2019. Foto da autora.

Como uma pesquisa marcada pelo visível e o invisível, o dia 19 de janeiro de 2019 amanheceu com a tristeza da partida de Marcelo Yuka na noite anterior, um artista da vanguarda brasileira e extremamente representativo para a cultura graffiti de São Gonçalo. Por outro lado, o dia da abertura representou o reaparecimento de Ema, que estava distante da cena da cultura graffiti na cidade. Assim, a programação contou com a exibição do documentário Manifesto Graffiti SG (2019), seguido da fala dos (a) artistas e da produção, no Teatro SESC, abertura oficial da exposição na galeria de arte e coquetel. Abaixo o flyer de divulgação, e na sequência, a documentação das transcrições das falas de abertura de Ema, Gal, Aila, Siri e do produtor Wellington Viana, com o que foi possível captar no áudio gravado.



Imagem 27. Flyer da abertura da exposição Cartografias da Arte Urbana. 2019. Arte gráfica: Siri do Muro. Arte ao fundo: Fabio Ema.

Ema abriu o dia, com sua explanação:

(...) O graffiti tem o lado que capta problemas, né. É uma antena, que ao mesmo tempo que, atrai pessoas que gostam da arte, ele também atrai pessoas que estão desesperadas, frustradas, desamparadas. E a gente conseguiu convencer alguns a entrar nesse mundo doido da arte, do graffiti, mas muitos a gente não conseguiu convencer. E aí eles foram se perdendo no meio do caminho, mas hoje eu vejo que a coisa perdeu o controle e se tornou de todos, né. Quem conhece uma característica, ele é mutante. Ele atende a todas as massas, a todas as opções políticas, sexuais, partidárias, tudo. O graffiti ele é um só, mas que nunca foi contado. Eu nunca fui uma pessoa organizada na parte administrativa, sou muito bagunceiro, artista plástico, acredito que a Aila e o Gal também. E por sorte, apareceu a Renata Baz e conseguiu contar isso de forma: começo, meio e fim. Então eu considero o dia de hoje, não uma festa, não só uma exposição, eu vejo como um reconhecimento que pode mudar a vida inclusive de muitos de vocês que estão aqui. Porque o graffiti além de ser uma despoluição visual, ele também ajuda na parte psiquiátrica, né. Muitos jovens não conseguem se dar bem na escola, que não conseguem se dar bem num trabalho formal, ele consegue se dar bem com essa arte do graffiti, tatuagem, história em quadrinho, exposições. O graffiti ele tem um monte de traços, eu vejo que muitos conseguiram trilhar o caminho do sucesso. Então, (inaudível) essa cidade de forma turística, né. São Gonçalo não tem praias bonitas, São Gonçalo não tem muitas atrações turísticas, mas o graffiti tem sido uma delas, né. Assim como Nova York vive desse turismo (...). Então acredito que o graffiti, através desse novo momento que vive, com o SESC abrindo as portas e dando toda essa estrutura que a gente vai sair daqui e a gente vai pro outro prédio, ali do lado e vocês vão ver essa exposição, que ela foi feita com muito cuidado, com muita seriedade, coisa que eu não vejo em muitos lugares. Então eu acho que vocês podem aproveitar bem esse aparelho do SESC. Parabéns ao SESC por ter dado essa oportunidade, e vocês podem esperar que virão novos filmes e novas histórias a detalhar (EMA, 19/01/2019).

Com a visão de Ema, compreendi ter alcançado os objetivos da pesquisa, no qual fico muito grata aos céus.

E Gal seguiu apresentando seus pensamentos:

(...) Esse trabalho que está sendo realizado hoje, eu já considero como frutos sendo colhidos. Porque foi você que encontrou com a gente lá, pintando? Qual seu nome? - Bruna. Quantos anos? – 13. Bruna de 13 anos. Nós estivemos aqui preparando esta exposição durante algumas semanas. Foi bastante corrido e estivemos durante estes dias, algumas vezes até às 22h e o SESC no seu funcionamento normal, de atividade comum de férias. E a Bruna foi uma das meninas, das pessoas, que perguntou o que seria aquilo lá. Eu troquei uma ideia de forma rápida, expliquei que teríamos uma exposição. E caramba, a Bruna está aqui desde às 14h, aguardando pra ver o nosso trabalho. Então assim, logicamente que não necessariamente ela vai se tornar uma graffiteira, mas o contato com a arte que é algo que a avó dela, que tava junto com ela, falou que é algo que ela já admira, é algo que nós que tivemos como oficinairos, como professores em oficinas, foi o que sempre buscamos. E como o graffiti cresceu de tal maneira, se perdeu essa proposta de passar aquilo que você recebeu de forma autodidata, que a cultura ofereceu, que foi o graffiti. Então eu acho que é muito importante esse contato de nós artistas graffiteiros, ter esse feedback e passar. Não sei qual o futuro dessa menina dentro da arte, mas acredito que o dia de hoje e o dia na qual ela nos encontrou aqui no SESC, é o dia que vai marcar a vida dela, da avó dela que vai incentivá-la, pra poder ter um vida no mínimo cultural, desse trabalho que está sendo realizado. Assim como foi falado, São Gonçalo apesar de ter sido o berço do graffiti carioca, considerado assim, certo Fabio? Aqui está o cara que inicia toda essa escola, né. Então apesar disso, São Gonçalo ficou esquecido. Eu fico muito feliz de estando aqui visualizar algumas pessoas que na década de 90, essas pessoas eram nomes. Como foi falado no documentário, a pixação e o graffiti é algo que vem atrelado ali, algo que vem de uma evolução. E apesar de durante muito tempo a própria mídia ter tentado criar um conflito entre a pixação e o graffiti, e pixadores e graffiteiros, mas a verdade é que vieram, né, da mesma escola. Eu fico feliz de ver pessoas aqui, que eu conhecia, (...) só o nome na parede. O Fabio eu conheci muito antes, bem no início. Mas pessoas que hoje estão aqui, nos prestigiando nesse dia memorável. São pessoas que como eu digo, para aquelas que eu tenho contato de poder falar, são pessoas que foram a origem do que nós temos de graffiti hoje. Essa galera que rabiscou a parede, essa galera que subiu prédios, sem nenhum utensílio daquilo que se tem hoje. E são pessoas que marcaram ao ponto de hoje, nós estarmos lembrando dessa história até hoje. E essa história que vem da pixação nos propiciou chegar ao cenário graffiti do que nós temos hoje. É fato que nós como artistas, nós como graffiteiros, nós não temos essa prepotência, nem esse poder de dominar ao ponto de dizer o que pode e o que não pode. Mas como foi falado, a rua tem suas regras, o graffiti, o próprio graffiti, tem sua cultura, sua tradição. O que nós artistas, isso eu digo, nós artistas que ainda estamos na ativa, que nós possamos continuar disseminando o graffiti como forma de transformação, assim como Fabio falou, assim como Aila também teve sua experiência, Siri teve sua experiência, não tem como citar todos os nomes porque realmente foi uma escola, uma geração. Essa cultura do graffiti, essa cultura urbana que o graffiti propiciou para alguns ingressar na tatuagem, ingressar na parte musical... Então de fato o graffiti salvou vidas. Então como eu costumo dizer, o graffiti salva vidas (GAL, 19/01/2019).

Aila compartilhou que:

(...) A parte do documentário realmente falou tudo. Obrigada a presença de todos, eu acho que essa presença (...) é o que faz a gente também resistir, porque não é só o graffiteiro sozinho. Realmente a gente faz a arte, têm vários estilos de graffiteiros, aquele que faz pra ninguém saber quem ele é, tem aquele que quer ser super visto, tem aquele que quer se declarar, tem de vários tipos, entendeu. (...) o que nasceu aqui na nossa cidade, é o graffiti social, graffiti família, é o graffiti que empodera, é o graffiti que salva mesmo a vida, entendeu. Eu digo pra você assim, que a maioria do gonçalense, a gente que é de São Gonçalo e vai pro Plaza, na nossa infância era a Mesbla, aquela coisa lá de shopping, de um dia de passear. E a gente via já aqui da ponte pra cá, (..) aquele choque né, choque de tudo, a diferença de pessoas com uma situação melhor. O shopping, acho que a gente nem tinha shopping, enfim, a gente sempre foi considerado lugar de gente feia, de gente ignorante, de vândalo. Apesar que, né, o graffiti vem do vandalismo, me desculpa, tudo tem um processo sabe, tudo tem um porquê, eu acho. Então quando eu me vejo, eu hoje com 37 anos, falando com vocês é porque assim, eu não posso desistir mesmo, virou uma parada séria: o graffiti social. Eu assim no campo artístico, hoje eu me considero artista, trabalho com uma arma poderosa que é o spray e ele é difícil. (...) o quanto importante é a gente deixar o graffiti nesta cidade, porque a gente precisa dessa beleza linda que o graffiti traz. A gente é feio, mas a gente tem uma arte que é linda e que nasceu aqui, do povo daqui, a nossa cultura, nosso estilo de vida, feito da melhor forma possível. Veio com o social, eu lembro quando tinha a ASAC, ninguém pagava a ASAC, tinha o material caro pros graffiteiros, os professores corriam atrás disso, tinham que mostrar trabalho, entendeu. Eles sempre citam essa parte da organização, mas eles tiveram, sim. Do jeito deles, aprendendo porque muito fácil quando você vem de uma faculdade, formado, é politizado, uma educação super em casa, não sei, e você movimentar uma ONG, conseguir fazer uma ONG. Mas quando você vem da rua, sabe? E o que é o melhor, é que geralmente de quem vem, são pessoas da rua, são pobres, são favelados, entendeu. Hoje a gente vê muito aí, que eu falo playboy, muita gente que estudou, se envolvendo, eu entendo, buscando entender. Porque também quero trabalhar, também quero ganhar dinheiro, a gente paga conta e a gente se dedicou, (...), é isso que a gente faz. Então assim, é séria essa parte, porém, entendeu. E eu pra mim, era difícil entender, enquanto uns estavam muito famosos, viajando e eu não tava. E hoje eu já procuro entender o que eu faço, que minha missão é graffiteira, porque eu tô nesse graffiti social em São Gonçalo, do graffiti que transforma, que traz essa beleza pra cá. Então como mulher, é legal porque eu fico imaginando se eu fosse, lá atrás, numa exposição dessas, de pessoas experientes nesse nível, eu também ia estar aqui 14h também, sabe. Sem dúvida, enquanto a gente vê que a maioria está prestigiando, é porque a parada é séria. Vocês estão aqui porque vocês já conhecem tudo isso. A gente precisa alcançar essa galera que não ainda não entendeu. Porque é sempre assim, a gente vai falar de graffiti, a gente tá graffitando e alguém falar: “isso que você faz é bonito, aquilo não é bonito”. Isso me dói. Porque todo mundo aqui, isso é a nossa aula, é nosso lápis, nosso caderno, nossa história. É o que a gente tem. Então hoje, quando vem pra cá, o SESC, a gente se organiza, chama o Fabio, que é um cara que não participa de muitas coisas mais, difícil ter a presença de Fabio que é importante, que está aí resistindo, a gente precisa dele, pra que ele ensine a gente, como a gente seguir. Bem, que isso tudo que foi falado aqui, eu adoro microfone, feliz da vida, né gente, imagina só, onde que eu cheguei com essa arte urbana! Eu hoje sou artista, hoje eu produzo. “Aila você vai fazer aqui uma coisa aqui”. Eu faço. É uma exposição, mas sempre com uma noção de que não é só um trabalho, uma arte. É muito mais do que isso, isso vem do sentimento, isso vem da expressão, então eu agradeço tudo, com carinho. Essa exposição realmente é seríssima, vocês vão estar lá. Espalhem sabe, a exposição vai estar aí até

5 de maio, porque vai ter esse documentário, a gente botando pra divulgar. (..) existem muitos graffiteiros ainda, dessa geração, da anterior, que estão esquecidos. (...) a minha intenção é vir outras exposições pra cá, em outros lugares, porque a gente realmente precisa dessa coisa, de estar presente, de passar um pro outro, de suar a camisa. Porque a nossa cidade merece. Como o Fabio falou, a gente não tem praia, a gente aqui não tem beleza, não tem praças maravilhosas, mas aqui a gente tem a gente, entendeu. Aqui não só o graffiti, o rap, o break, o dj, o samba, a música no geral, o skate, enfim, São Gonçalo é grande pra caramba. A gente tem o poder na mão em relação ao estado do Rio de Janeiro em vários sentidos, entendeu, depende da gente. (...) vamos precisar de todo mundo mesmo. Exemplo, eu sou graffiteira, tô aqui no microfone, alguém ligou, alguém escreveu o projeto, alguém tá tirando foto, alguém veio aqui para prestigiar, pra ver o que está acontecendo, enfim. Vamos nos unir não só pelo graffiti, mas acho que pela evolução de uma cidade. Eu acho que isso que mantêm o graffiti, porque foi aí que eu vi que a parada é a seguinte: você vem de um lugar que todo mundo fala mal, de gente feia, tanãã. Não é isso, não é isso, entendeu. Enfim. Obrigada, acho que é isso que eu tinha pra falar, eu falo pra caramba, aí eu me desfoco. O Siri não chegou a tempo, mas muito obrigada. Mas voltem sempre (AILA, 19/01/2019).

No dia do evento Siri teve um imprevisto que o fez chegar depois das apresentações. Segue abaixo um trecho do depoimento do artista sobre a exposição, apresentado no documentário:

Eu acho legal essa exposição porque ela está resgatando uma história que na verdade eu mesmo, eu conheço essa história, mas eu não sei o quanto que essas pessoas sabem dessa história. Tem gente que é daqui dessa cidade, governantes, sociedade em geral, enfim, que não sabe dessa história. Não sabe o quanto que o graffiti é importante para esta cidade. Talvez se soubesse que esse lugar que tá todo abandonado, (*linha do trem*) onde tudo isso começou, não estaria abandonado do jeito que está, né (MANIFESTO, 2019).

Wellington Vianna me chamou para integrar à mesa e apresentou um pouco de sua trajetória institucional no SESC e os caminhos que se desenrolaram, até chegar na curadoria e arredondamento da proposta de exposição:

(...) chamar para a mesa Renata Bazilio. A Renata é pesquisadora (...) geógrafa. Eu cheguei até a Renata pela Aila. Eu não sou de São Gonçalo. Cheguei a São Gonçalo há pouco tempo. Eu trabalho no SESC já há quase 6 anos e aí já passei por Nova Iguaçu, São João de Meriti, aí eu vim aqui para São Gonçalo. E quando eu cheguei fui descobrir o quê que é São Gonçalo, o quê que tem aqui, o quê que pulsa nesse lugar. Aí, sabia da história do graffiti, já conhecia o graffiti em São Gonçalo, sabia a importância do graffiti e comecei a fazer os contatos, iniciar com artistas, as pessoas que estão envolvidas com movimento. E aí o primeiro contato que tive foi com a Aila e aí a gente conversou, a gente bateu um papo, um dia a gente passou a tarde inteira no espaço Alternativo, que é onde tem a galeria. A gente ficou a tarde inteira conversando e aí no meio dessa conversa, ela comentou do trabalho da Renata. Ela falou: “pô, tem uma pesquisadora lá da UFF que tá fazendo um trabalho super maneiro. Ela tá fazendo uns mapas dos artistas”. Aí já acendeu. “Pô, tenho que ir atrás

dessa daí, tenho que conversar com ela, saber qual que é a ideia dela pra gente poder trazer”. E fui atrás da Renata. A gente bateu altos papos, a gente conversou muito e aí eu descobri o trabalho dela. Ela está fazendo uma pesquisa de mestrado, é quase uma mestra em territorialidade e cultura. E o trabalho está falando exatamente sobre o mapeamento do graffiti aqui em São Gonçalo, então isso é tão importante, porque é levar o graffiti, tirar ele, essa coisa que os três falaram, do graffiti ter passado por essa marginalidade, depois foi aceito, foi incluído dentro das artes, foi reconhecido como arte e aí ganhou as galerias, os museus e agora a gente tá ganhando o espaço acadêmico, através de alguns projetos nas universidades. Isso é tão interessante, tão bacana, e acho nada mais justo do que trazer esse trabalho, falar sobre esse trabalho também na exposição. E aí a Renata vai poder falar um pouquinho mais sobre isso. Seja bem-vinda (VIANNA, 19/01/2019).



Imagem 28. Escada de acesso à Galeria de Arte do SESC São Gonçalo. Material de impressão: lambe-lambe. 2018. Foto da autora.

O Sesc RJ segue no cumprimento de sua missão ao promover, estimular e fomentar atividades artísticas que privilegiam a produção local para manter um diálogo permanente com os diversos públicos.

Nas Artes Visuais, buscamos estabelecer um canal com os artistas do entorno e abrir espaço para sua produção e experimentações de técnicas e estilos, visando manter uma produção sempre pulsante e atual.

Assim se fez a exposição *Cartografias da Arte Urbana*. Ao observar uma linha do tempo não linear da produção do Graffiti na região de São Gonçalo, cidade pioneira da arte urbana no Estado do Rio de Janeiro, encontramos diversos artistas e movimentos que transformaram o território com as artes ao ar livre, marcando gerações desde o início dos anos 90.

Aqui podemos contar um pouco dessa história, que já dura quase 30 anos, e faz parte do imaginário afetivo da cidade. Com a ajuda da cartografia, podemos visualizar os locais que foram e são fundamentais para a construção da identidade visual da cidade.

Dessa forma, o Sesc RJ aprimora seu modelo de gestão junto à comunidade local e aos fazedores de cultura que imprimem em sua arte a realidade e o orgulho do território.

Sesc RJ

Imagem 29. Texto institucional SESC, Wellington Vianna. 2019. Foto da autora.

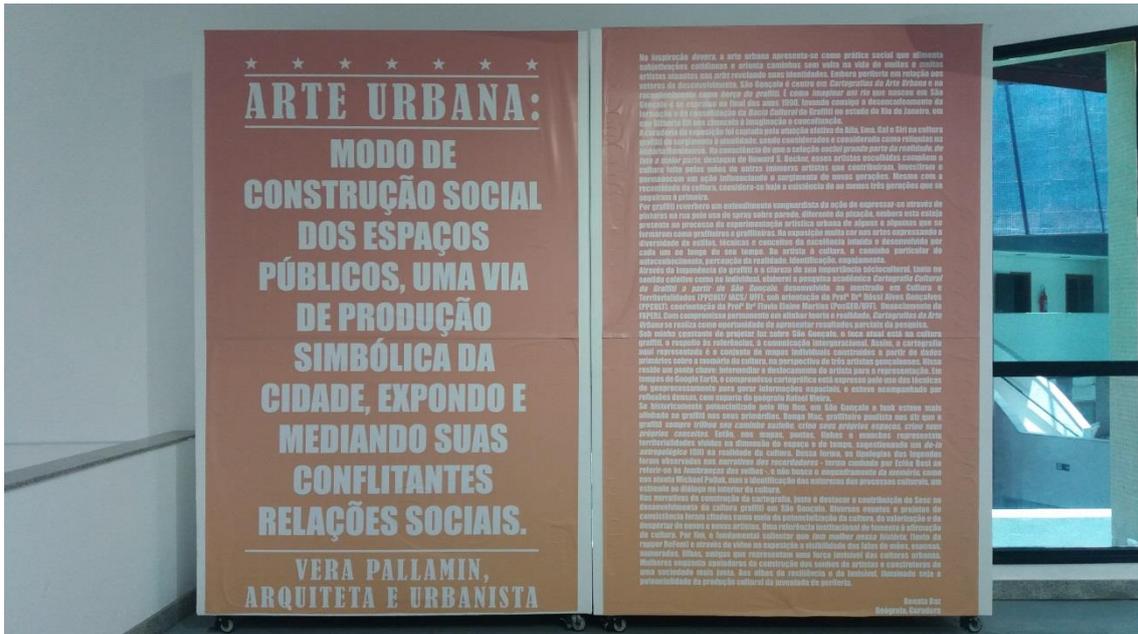


Imagem 30. Texto Curatorial. Renata Baz.

Arte Urbana: modo de construção social dos espaços públicos, uma via de produção simbólica da cidade, expondo e mediando suas conflitantes relações sociais.

Vera Pallamin, arquiteta e urbanista.

Na inspiração *deverá*, a arte urbana apresenta-se como prática social que alimenta subjetivações cotidianas e orienta caminhos sem volta na vida de muitos e muitas artistas atuantes nas *urbs* revelando suas identidades. Embora periferia em relação aos vetores do desenvolvimento, São Gonçalo é centro em Cartografias da Arte Urbana e no reconhecimento como berço do graffiti. É como imaginar um rio que nasceu em São Gonçalo e se espalhou no final dos anos 1990, levando consigo o desencadeamento da formação e da consolidação da Bacia Cultural do Graffiti no estado do Rio de Janeiro, em que Gilberto Gil nos chancela à imaginação e conceituação.

A curadoria da exposição foi captada pela atuação efetiva de Aila, Ema, Gal e Siri na cultura graffiti do surgimento à atualidade, sendo considerados e considerada como relíquias na história fluminense. Na consciência de que a seleção exclui grande parte da realidade, de fato a maior parte, destaque de Howard S. Becker, esses artistas escolhidos compõem a cultura feita pelas mãos de outros inúmeros artistas que contribuíram, investiram e permanecem em ação influenciando o surgimento de novas gerações. Mesmo com a recentidade da cultura, considera-se hoje a existência de ao menos três gerações que se seguiram à primeira.

Por graffiti reverbero um entendimento vanguardista²⁹ da ação de expressar-se através de pinturas na rua pelo uso do spray sobre parede, diferente da pixação,

embora esta esteja presente no processo de experimentação artística urbana de alguns e algumas que se formaram como graffiteiros e graffiteiras. Na exposição muita cor nas artes expressando a diversidade de estilos, técnicas e conceitos da excelência intuída e desenvolvida por cada um, ao longo de seu tempo. Do artista à cultura, o caminho particular do autoconhecimento, percepção da realidade, identificação, engajamento.

Através da imponência do graffiti e a clareza de sua importância sociocultural, tanto no sentido coletivo como no individual, elaborei a pesquisa acadêmica Cartografia Cultural do Graffiti a partir de São Gonçalo, desenvolvida no mestrado em Cultura e Territorialidades (PPCULT/ IACS/ UFF), sob orientação da Prof^a. Dr^a. Rôssi Alves Gonçalves (PPCULT), coorientação da Prof^a. Dr^a. Flavia Elaine Martins (PosGEO/UFF), financiamento da FAPERJ. Com compromisso permanente em alinhar teoria e realidade, Cartografias da Arte Urbana se realiza como oportunidade de apresentar resultados parciais da pesquisa.

Sob minha constante de projetar luz sobre São Gonçalo, o foco atual está na cultura graffiti, o respeito às referências, à comunicação intergeracional. Assim, a cartografia aqui representada é o conjunto de mapas individuais construídos a partir de dados primários sobre a memória da cultura, na perspectiva de três artistas gonçalenses. Nisso reside um ponto chave: intermediar o deslocamento do artista para a

²⁹ O significado de vanguarda neste texto esteve atribuído à pioneirismo. Posteriormente, tive o contato com o entendimento de Velho (1977), em que na reflexão sobre as vanguardas artístico-intelectuais brasileiras, o autor atribui o sentido do movimento, de estar permanentemente se reinventando...

representação. Em tempos de Google Earth, o compromisso cartográfico está expresso pelo uso das técnicas de geoprocessamento para gerar informações espaciais, e esteve acompanhado por reflexões densas, com suporte do geógrafo Rafael Vieira.

Se historicamente potencializado pelo Hip Hop, em São Gonçalo o funk esteve mais alinhado ao graffiti nos seus primórdios. Bonga Mac, graffiteiro paulista nos diz que “o graffiti sempre trilhou seu caminho sozinho, criou seus próprios espaços, criou seus próprios conceitos”. Então, nos mapas, pontos, linhas e manchas representam territorialidades vividas na dimensão do espaço e do tempo, sugestionando um *do-in* antropológico (Gil) na realidade da cultura. Dessa forma, as tipologias das legendas foram observadas nas narrativas dos recordadores - termo cunhado por Ecléa Bosi ao referir-se às lembranças dos velhos -, e não busca o enquadramento da memória, como nos atenta Michael Pollak, mas a identificação das naturezas dos processos culturais, um estímulo ao diálogo no interior da cultura.

Nas narrativas de construção da cartografia, justo é destacar a contribuição do SESC ao desenvolvimento da cultura graffiti em São Gonçalo. Diversos eventos e projetos de consistência foram citados como meio de potencialização da cultura, da valorização e do despertar de novos e novas artistas. Uma referência institucional de fomento à afirmação da cultura. Por fim, fundamental salientar que “tem mulher nessa história” (texto da rapper Re.Fem.) e através do vídeo na exposição, a visibilidade das falas de mães, esposas, namoradas, filhas, amigas que representam uma força invisível das culturas urbanas. Mulheres enquanto apoiadoras da construção dos sonhos de artistas e construtoras de uma sociedade mais justa. Aos olhos da resiliência e do invisível, iluminado seja a potencialidade da produção cultural da juventude de periferia.

Renata Baz
Geógrafa, Curadora

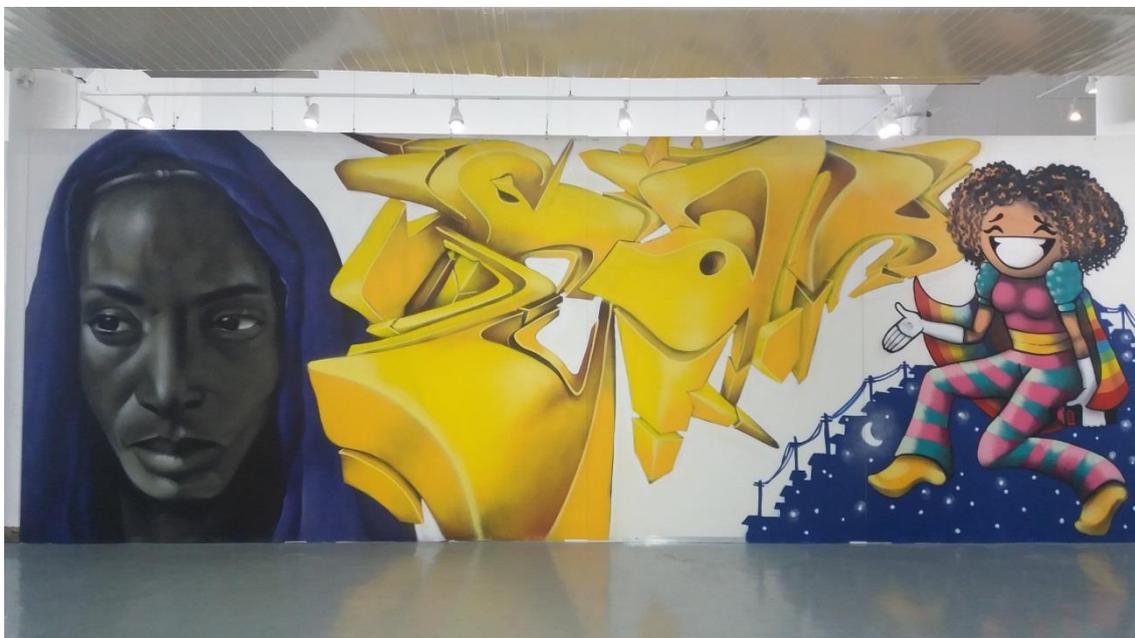


Imagem 31. Painei *Mutirão de graffiti*. Siri, Gal, Aila (esq.- dir.), Spray sobre MDF, 740 x x125cm, 2019.
Foto da autora.



Imagem 32. Tela Ema. *Letra*, Spray sobre tela, 300 x 150 cm, 2018. Foto da autora.

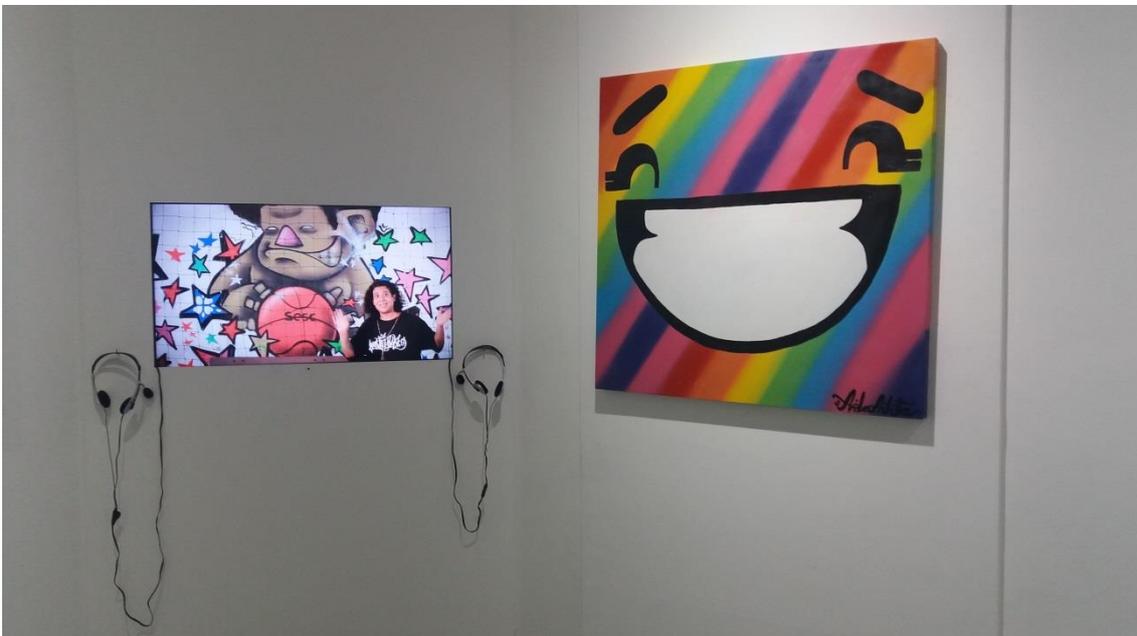


Imagem 33. Tela Aila. *Vamos precisar de todo mundo*, técnica mista sobre tela, 10 x 100cm, 2018/2019 (dir.). Manifesto Graffiti SG, 2019 (esq.). Foto da autora.



Imagem 34. Tela Gal. *Fora do Norte*. Spray sobre tela, 300 x 100 cm, 2018/ 2019. Foto da autora.

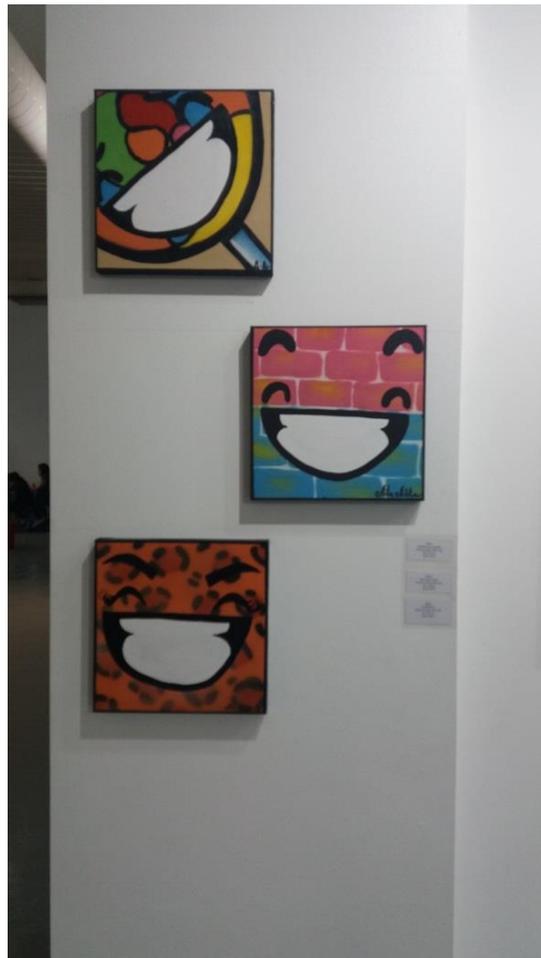


Imagem 35. Telas Aila (cima p/ baixo). Graffiti, Doce Graffiti (cima); Muro para todxs (centro); Graffashion (embaixo), técnica mista sobre tela, 40 x 40 cm, 2018/2019. Foto da autora.

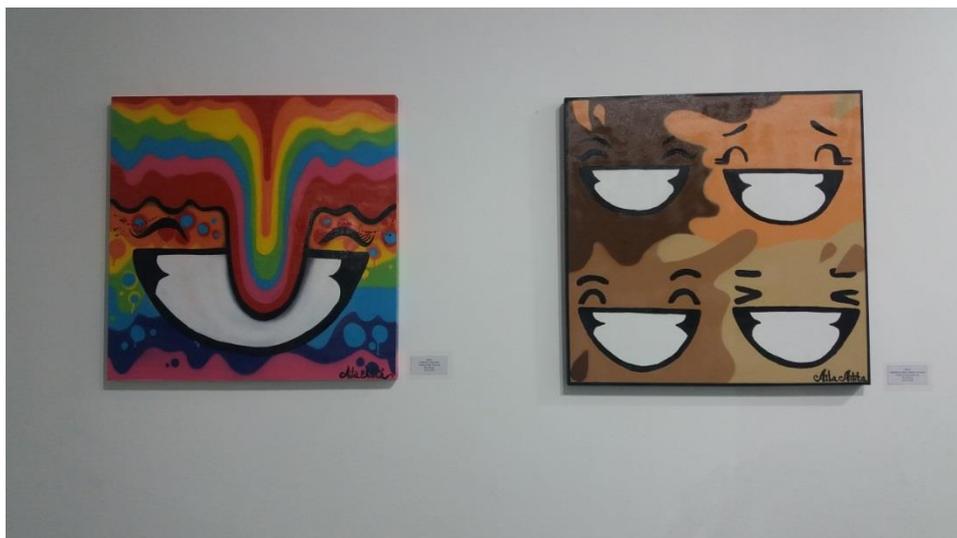


Imagem 36. Telas Aila. *Misture as tintas, misture os corpos* e *Cobertura é necessário*, técnica mista sobre tela, 80 x 80 cm, 2018/ 2019. Foto da autora.

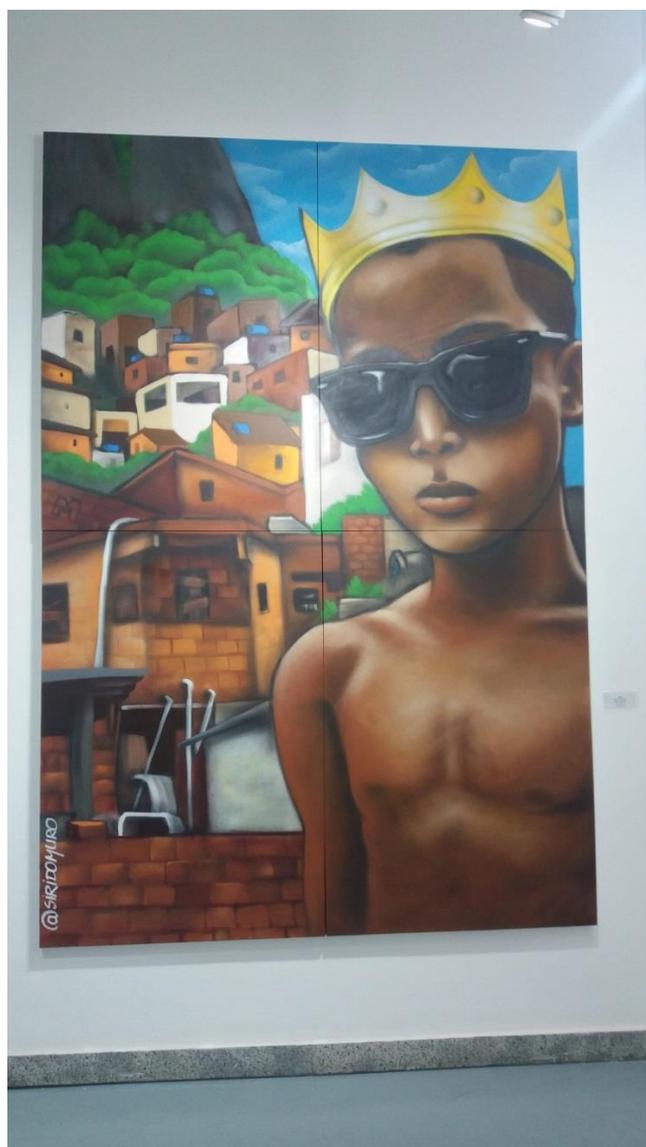


Imagem 37. Tela Siri. *O Pequeno Príncipe*. Spray sobre tela, 190 x 278 cm, 2018/ 2019. Foto da autora.



Imagem 38. Arte de Bruno Araújo, programador visual do SESC São Gonçalo. Ao centro, croqui do mapa resultante da soma das informações espaciais dos três artistas, produzido por Rafael Vieira, e pequenas descrições de pontos importantes para a cultura e definições das tipologias. 2019. Foto da autora.



Imagem 39. Mapa da artista Aila e seu *Bomb*, 2019. Foto da autora.



Imagem 40. Mapa do artista Siri e seu *Bomb*, 2019. Foto da autora.



Imagem 41. Mapa do artista Gal e seu *Bomb*, 2019. Foto da autora.

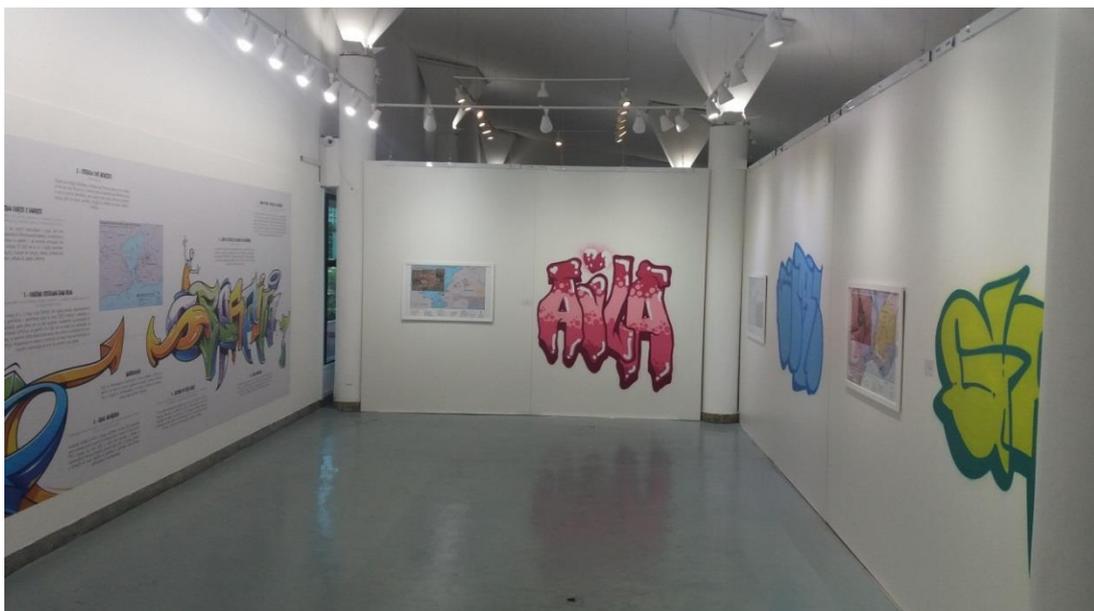


Imagem 42. Imersões Cartográficas e Culturais. Parcial da Galeria de Arte. 2019. Foto da autora.

No dia seguinte, tivemos o retorno do público sobre a exposição, em que trago a escrita do gonçalense Marcus Nunes, atuante nas culturas urbanas, também como graffiteiro, que postou em seu facebook, a seguinte mensagem:

É uma boa hora pra falar de amor e sobre esperança, presenciei ontem uma cena cultural em São Gonçalo que promete agitar a cultura do grafite em nossa cidade, vi pessoas falando sobre inclusão social através da arte e tbm o uso da arte como uma forma de terapia, sanando mazelas emocionais, vdd, a arte tbm combate a depressão, a tristeza, não tinha pensando na arte através desse ponto de vista, existe esperança de dias melhores sim em São Gonçalo, a galera quer levar amor através da arte pras pessoas que estiverem dispostas a se envolver nesse movimento cultural que é a cena do grafite. Fiquei feliz de encontrar uma galera da antiga e do bem, dividindo conhecimento e fomentando a cultura aqui na cidade, espero que em próximos eventos a galera levante do sofá, deixe a zona de conforto e participe tbm, tem muita gente boa que pode colar e contribuir, mas trás só esperança e amor, deixa o ego em casa, foi mal Criolo, "não existe amor em SP", em São Gonçalo tem mano (Facebook Marcus Nunes, postado em 20/01/2019³⁰).

Agradeço sinceramente à vida por esta bela oportunidade, à artista Aila, pelo feixe de luz, e aos artistas Ema, Gal e Siri, à Wellington Vianna, ao SESC São Gonçalo, à Rafael Vieira, à Guapoz Produções Artísticas e a todas e todos os envolvidos na produção da exposição e do documentário. Que bons frutos sejam colhidos no interior e exterior da cultura graffiti, pois a exposição como evento, pode ser compreendida como:

Os eventos são, pois, todos novos. Quando eles emergem, também estão propondo uma nova história. Não há escapatória (SANTOS, 2008, p. 145).

³⁰ Disponível em <https://www.facebook.com/marcos.nunes.3720190>. Acesso em 21/01/2019.

CAPÍTULO 3

Conceitos, método e o mapa resultante da Cartografia Cultural do Graffiti a partir de São Gonçalo: memórias de 1990 aos anos 2000

Ao contribuir com os alicerces conceituais da pesquisa e com as atividades de campo consumadas, o capítulo 3 está reservado à apresentação do mapa que resultou da soma das informações espaciais dos mapas dos (a) artistas e aos caminhos que conduziram ao resultado da cartografia. No Anexo I, segue o mapa em formato A1, gerado em fevereiro de 2019, mas antes da análise, se faz necessário apresentar os sentidos e significados dessa soma. Como uma metodologia específica em relação aos mapas dos (a) artistas, Vieira (18/02/2019) apresentou que: “não automatizamos a metodologia pela complexidade dos eventos”. Assim, a criação do banco de dados, contendo 118 informações espaciais, se delineou por um processo manual, na análise de cada ponto na sua localização geográfica e os eventos a ele atribuídos. Como a apreensão do universo das informações coletadas sobre a memória da cultura, o método de somar na sua operacionalização, se resumiu a unir e analisar os dados primários, em que neste processo foram subtraídas as linhas e manchas dos mapas individuais, trabalhando somente com pontos para facilitar a visualização. Desse modo, se torna pertinente a leitura do mapa de cada artista para compreender e situar as especificidades que foram suprimidas. São elas: *Exemplos de Bairros produtores de graffiti e graffiteiros (as)* sugeridas por Aila ; a cor amarela sobre a cidade de São Gonçalo, indicando como a *Pré-história do graffiti- Evolução da pichação para o graffiti*, sugerida por Gal; o *Corredor de graffiti- Trajeto Alcântara- Barreto (1998- 2001)* e *Bairros Produtores de Graffiteiros/ as da 1ª Geração- Barro Vermelho, Covanca, Pita, Santa Catarina e Vila Lage*, sugeridos por Siri.

Conceitualmente, linhas, manchas e pontos carreguem o sentido das territorialidades manifestadas através de eventos, que representam a essência desta cartografia e que também, adquirem importância “como uma categoria de análise” (SANTOS, 2008, p. 146), ao compreender que:

Não há evento sem autor. Não há evento sem sujeito, lembra-nos C. Diano (1994, p.66). Neste sentido toda teoria da ação é, também, uma teoria do evento e vice-versa. Essa assimilação da ideia de evento e da ideia de ação é fundamental para a construção de uma teoria geográfica (SANTOS, 2008, p.146-147).

Ao refletir sobre contribuições à teoria geográfica, o autor atribuiu o mesmo sentido da *ação*, ao de *evento*, o que permitiu alicerçar conceitualmente, o conteúdo das manifestações culturais na legenda. Para trabalhar cartograficamente com esse universo de eventos/ ações, efetivamente, foi realizada a “soma das partes constitutivas” dos mapas dos (a) três artistas, visando gerar uma única imagem para a cultura. Assim, o ato de pôr um mapa sobre o outro, gera a *sobreposição*, em que Milton Santos atribuiu significados próprios, que agregam esta conceituação, à matemática realizada com a soma das informações espaciais. À saber:

Mas os eventos não se dão isoladamente. Quando consideramos o acontecer conjunto de numerosos eventos, cuja ordem e duração não são as mesmas, verificamos que eles se superpõem. Esse conjunto de eventos é também um evento, do qual os eventos singulares que o formam são elementos. Não é apenas uma superposição, mas uma combinação, pois a natureza é diversa da soma das partes constitutivas. Outra fosse a ordem da combinação, outro o ponto em que se verifica, e outro seria o resultado. Quando B. Russell (1948, 1966, p.287), distingue um evento de uma série de instantes, poderia estar se referindo a esse dado de interesse geográfico (SANTOS, 2008, p.154).

Com este pensamento, identifiquei o diálogo com Giddens: “à medida em que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra’(GIDDENS, 1990, p. 6) – e a natureza das instituições modernas” (HALL, 2003, p. 15). Essas “ondas de transformação social”, comunicam com as *superposições*, propostas por Santos. Na dimensão espacial dos eventos produzidos pela juventude, ao longo do tempo, a demarcação das territorialidades através das artes e de eventos, remete à análise do global interferindo sobre o local. E essa conversa entre Santos e Giddens (ibid.), iluminou o entendimento do movimento global do graffiti, que em São Gonçalo recebeu inspirações das suas origens de São Paulo, e o funk era o estilo musical que acompanhava essa difusão cultural, nos anos 1990. Assim, ao pensar no conteúdo da legenda, acrescenta-se:

Os eventos são atuais, absolutos, individualizados, finitos, sucessivos. Mas na medida em que se estendem uns sobre os outros, participando uns dos outros, eles estão criando a continuidade do mundo vivente e em movimento (Leslei Paul, 1961, p. 126), ou, em outras palavras, a continuidade temporal e a coerência espacial. É assim que as situações geográficas se criam e se recriam (SANTOS, 2008, p. 156).

Tal destaque relaciona a visão aos processos culturais, que se desenvolvem no tempo e no espaço. Segundo o autor:

Poderíamos mesmo dizer, com certa ênfase, que o tempo como sucessão é abstrato e o tempo como simultaneidade é o tempo concreto já que é o tempo da vida de todos. O espaço é que reúne a todos, com suas múltiplas possibilidades, que são possibilidades diferentes de uso do espaço (território) relacionadas com possibilidades diferentes do uso do tempo (p. 160).

E acrescenta:

Segundo a admirável expressão de Leslei Paul (1961, p.125), o evento é “uma gota de existência” e “repete no microcosmo o que o universo é no macrocosmo”. Daí a lição de G. Simmel (1980, p. 131), para quem somente a totalidade dos eventos permite entender um evento individual. Os eventos são individuais, mas não há eventos isolados. Eles são inter-relacionados e interdependentes e é nessas condições que participam de situações. Na realidade, somente há situações porque os eventos se sucedem, ao mesmo tempo em que se superpõem e interdependem (p. 163).

Mediante o desenvolvimento da cultura graffiti em São Gonçalo, podendo ser refletido sobre qualquer outra realidade, a relação com a *totalidade* da cultura no âmbito global, iluminou a compreensão das práticas artísticas e culturais que se *superpõem* e se *interdependem*. Assim, a soma dos mapas, na cartografia cultural do graffiti deixa de ser simplesmente matemática, mas a representação da *superposição* do existir da cultura manifestada nas especificidades territoriais, que sob a perspectiva de gonçalenses, de Alcântara e Trindade, foram identificadas dez classificações dos mecanismos de seu funcionamento, tal como detalhadas nos tópicos seguintes.

Na apresentação do método de criação do layout do mapa em A1, com a soma das informações espaciais, alguns critérios foram criados visando a clareza da representação cartográfica, e que foram refletidas a partir das análises oferecidas pelo campo. O primeiro critério de organização da legenda foi a década, para demarcar a dimensão temporal da territorialidade, uma particularidade da proposição deste estudo. As geometrias, como segundo critério, foram definidas pela presença de memórias coincidentes, sendo aquelas que foram citadas por três artistas, representadas por quadrado; as citadas por dois artistas, representadas por triângulo; um círculo, se citado por um artista. Essa métrica foi definida através da importância cultural e geográfica atribuída pelos artistas sobre determinado evento. Destaca-se que algumas localizações apresentaram mais de uma simbologia. Com a possibilidade técnica de articular com no máximo, duas cores em cada geometria, foram necessários, em alguns casos, acrescentar mais representações para significar o ponto. O SESC São Gonçalo é o mais emblemático da pesquisa pois foram articuladas 3 geometrias (quadrado, triângulo e círculo), tanto

pelas coincidências das memórias sobre determinados eventos, como para representar as tipologias relacionadas à transmissão de conhecimento, eventos com graffiti/ Hip Hop, concurso de graffiti, no qual totalizaram 6 lembranças que significaram a instituição. A Estrada dos Menezes e a Praça da Trindade também são exemplos consideráveis para o desenvolvimento da cultura, dadas as diferentes naturezas de eventos, e um conjunto de geometrias relacionados a esse ponto. O terceiro critério aplicado à legenda foram as tipologias de eventos representadas com cores variadas, em que identificá-las teve “relação com a percepção dos (a) artistas sobre cada evento” (Vieira, 15/02/2019). O ordenamento das tipologias foi organizado através de uma sugestão de relevância dos processos culturais, e é importante salientar que, em todo o processo de elaboração dos mapas foram feitas escolhas a partir de algumas definições, exigindo sensibilidade no trato das informações oferecidas pelos artistas para se chegar ao resultado aceitável.

Seguindo com as convenções cartográficas, os dados da cartografia básica que foram empregados no mapa geral foram os mesmos da base dos mapas dos (a) artistas. Utilizou-se a base cartográfica dos limites municipais, de escala 1:25.000, da Fundação CEPERJ; a base do limite distrital de São Gonçalo, escala 1:100.000, do IBGE; a base de hidrografia- massa d’água, escala 1:25.000, da Fundação CEPERJ, e de hidrografia, na escala 1:450.000, do IBGE; a base das vias, escala 1:450.000, do IBGE e escala 1:25.000, do IPP/RJ. Por fim, a escala de visualização empregada no layout do mapa da soma, é de 1:135.000, apresentando como recorte principal, parte da região metropolitana do Rio de Janeiro, diferente daquela empregada nos mapas de cada artista, de escala de visualização 1:150.000, mais focada em São Gonçalo, Niterói e Rio de Janeiro. Ainda sobre os encaminhamentos da reflexão sobre a representação, o destaque ao canto direito inferior do mapa, em que trouxemos a referência “Dados Primários: Artistxs Graffiteirxs: Aila, Gal e Siri” e seus contatos do instagram. Com a escolha da visibilidade imediata do dado primário no mapa, o reconhecimento de que é “uma fonte única, existe só uma vez no mundo que você cria esse conhecimento” (SEEMANN, 27/03/2019). Assim, o trabalho agregado no levantamento de dados primários, se torna maior que nas releituras comumente realizadas na academia, ao mesmo tempo, que é gratificante e profundo, o sentido de intervir em determinada realidade.

Ainda sobre as informações contextuais da pesquisa, se agregaram os dados da produção cartográfica, por Rafael Vieira, da pesquisa, por Renata Bazilio, com e-mails correspondentes, e a referências ao PPCULT, a orientadora, coorientadora e ao financiamento da FAPERJ. O significado em reunir estas informações visa o alinhamento

entre o saber acadêmico e a importância do vivido, pois a essência do mapa é a memória dos (a) artistas sobre a cultura, e que por outro lado, o contextualiza e torna um produto acabado, na sua proposição material.

Com a soma das informações dos três artistas, as necessidades específicas das escalas foram se revelando, para melhor leitura e visualização dos pontos e seus números. Assim, quatro escalas diferenciadas foram necessárias para abraçar a extensão espacial do conteúdo das *narrativas dos recordadores*. Dessa forma, foi utilizada a base cartográfica da região sudeste, escala 1: 100.000, do IBGE e de 1:25.000, da Fundação CEPERJ, e escala de visualização de 1: 8.000.000, para representar a Loja Pixaim, de São Paulo (12) e destacar o estado do Rio de Janeiro; a base cartográfica da região das baixadas litorâneas, escala 1:25.000, da Fundação CEPERJ, e escala de visualização 1:450.000, para abranger o pontos relacionados à Multiplicação (118). E ainda, duas ortofotos, escala 1:25.000, da Fundação CEPERJ, de São Gonçalo, apresentando o Detalhe de Alcântara -A, com escala de visualização de 1:18.000, contendo 25 localizações geográficas, relacionada à 37 eventos (anos 1990- 1, 2, 3, 5, 6, 10; anos 2000- 13, 14, 15, 18, 19, 20, 27, 29, 30, 33, 38, 46, 47, 48, 49, 64, 65, 66; anos 2010- 84, 86, 87, 88, 89, 91, 93, 95, 96, 97, 100, 101, 106) e o Detalhe dos Distritos de São Gonçalo e Neves- B, com escala de visualização 1: 10.000, contendo 14 localizações geográficas e 20 eventos distribuídos na legenda (anos 1990- 4; anos 2000- 16, 17, 21, 22, 32, 34, 41, 53, 62, 71, 72, 77; anos 2010- 92, 107, 108, 112, 115, 116, 117). Ainda na cidade, 15 localizações geográficas constam fora dos detalhes A e B, informando sobre 19 eventos (anos 2000- 24, 25, 26, 31, 39, 40, 50, 51, 52, 67, 70, 73, 74; anos 2010- 85, 90, 109, 110, 111, 114). Em Niterói, 12 localizações geográficas e 17 eventos distribuídos na legenda (anos 1990- 7, 8; anos 2000- 35, 36, 54, 68, 69, 75, 79, 78, 82, 83; anos 2010- 98, 99, 102, 103, 104), identificando também pontos em Itaboraí (anos 2000- 76), Maricá (anos 2010- 105), Tanguá (anos 2000- 44) e Rio Bonito (anos 2000- 45). No Rio de Janeiro, foram identificados 14 localizações geográficas e 17 eventos (anos 1990- 9, 11; anos 2000- 28, 37, 42, 43, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 80, 81, anos 2010-113). Por fim, o *Meeting of Favela, Duque de Caxias*, representado nos anos 2000 e anos 2010 (23 e 94).

Com o entendimento conceitual das ações como eventos, a soma como superposição e a facilitação da leitura do mapa em A1, sigo com a apresentação do sentido- chave das territorialidades na dimensão do tempo-espço, trabalhadas neste estudo.

3.1 As Territorialidades da Cultura Graffiti, na perspectiva de artistas gonçalenses de Alcântara e Trindade

Esta sessão pode ser interpretada como o segundo título da pesquisa, em que aqui, se realiza o trunfo da circularidade das ideias. Com a pesquisa indicando seus caminhos, as 118 informações espaciais concedidas pelos (a) artistas foram compreendidas como territorialidades, e nas atividades de campo, seus significados foram apresentados como diálogo. E, para a construção da legenda, foram utilizados os critérios de organização por década, geometria e tipologia. Embora tenha-se destacado as territorialidades, os (a) artistas já tinham o entendimento de suas ações sobre o território, o que facilitou a associação e aprofundamento dos conceitos. E o que foi observado também nas narrativas dos recordadores foi o *lugar*, sendo referenciado nas definições das tipologias e nas memórias associadas aos eventos. Então, a particularidade da pesquisa residiu na articulação da dimensão temporal das territorialidades através de representações da memória, dos anos 1990 aos anos 2010, e através da dimensão espacial, dos eventos manifestados em lugares, pois:

O lugar é o depositário final, obrigatório, do evento. Segundo Eddington, um evento é “um instante do tempo e um ponto no espaço”. Na verdade trata-se de um instante no tempo dando-se em um ponto do espaço. Eddington (1968, p. 186) nos fala do ponto-evento como o conceito mais elementar numa teoria da natureza que leve em conta a relatividade. Um evento, para Eddington (p.45), é exatamente “um ponto nesse espaço-tempo”, “um dado instante em um dado lugar”. O princípio da diferenciação deriva da combinação de uma dada ordem temporal e de uma ordem espacial (SANTOS, 2008, p. 144).

A relação entre lugar e evento evidenciada pelo autor pode ser conectada com lugar e proximidade, em que discorre:

Mas a proximidade que interessa ao geógrafo (...) não se limita a uma mera definição das distâncias; ela tem a ver com a contiguidade física entre pessoas numa mesma extensão, num mesmo conjunto de pontos contínuos, vivendo com a intensidade das relações. Não são apenas as relações econômicas que devem ser apreendidas numa análise da vizinhança, mas a totalidade das relações. E assim que a proximidade, diz J.L. Guidou (1995, p.56) “pode criar solidariedade, laços culturais e desse modo a identidade” (p. 318).

Ao analisar o mapa resultante da cartografia, nas duas ortofotos do IBGE, escala 1: 25.000, a importância da proximidade da cultura está representada, principalmente em Alcântara, centro de São Gonçalo e os respectivos bairros adjacentes. Ambos os destaques, também representam historicamente para a cidade, dois centros econômicos,

políticos, de serviços, culturais etc., e revela a relação de contiguidade estabelecida entre a juventude, circulando e absorvendo as influências dos centros. No caso das escolhas dos (a) artistas para participação na pesquisa foi percebida a relação de vizinhança, sendo relevante reafirmar, que a análise se direcionou à escola de graffiteiros (a), oriunda de Alcântara e Trindade. Assim, o sentido de pertencimento a determinados lugares foi observado nas lembranças, ao mesmo tempo, que foi apresentado que, em fim dos anos 1990, também estavam ocorrendo ações de artistas, nos bairros de Santa Catarina à Venda da Cruz, em São Gonçalo. O que tornaria esta pesquisa redonda, do ponto de vista das perspectivas gonçalenses, seria a participação de artista representante desse território, mas aqui não houve a possibilidade. Como a cartografia cultural do graffiti se propõe a ser produto e processo, é reconhecida suas limitações e está aberta às possibilidades analíticas e desdobramentos práticos no futuro. Com a concepção dos lugares compondo os sentidos das territorialidades, Saquet (2015) apresentou contribuições importantes à esta relação:

A territorialidade significa mediação simbólica, cognitiva e prática que a materialidade dos lugares exercita sobre *o agir social* (RAFFESTIN, 1986a e 1986b; TURCO, 1988; DEMATTEIS, 1999), sendo concomitantemente condicionante da (i) materialidade dos lugares e territórios, podendo significar, conforme propugnam Dematteis (1999 e 2001) e Rullani (2009), *territorialidade ativa*, a partir da organização política para o planejamento e desenvolvimento, assumindo o caráter de mobilização e luta política. A territorialidade envolve indivíduos que fazem parte de grupos interagidos mediados pelo território. Significa (...), valorização das condições e potencialidades dos diferentes territórios-lugares. Envolve relações de conflitualidade, concorrenciais, associativas e de ajuda mútua (SAQUET, 2015, p. 122).

No caminho da valorização das potencialidades dos territórios- lugares, o posicionamento de São Gonçalo como centro nesta análise, pretendeu iluminar o conjunto das ações realizadas, na maioria delas de forma independente. O processo de desenvolvimento cultural do graffiti que permitiu a propagação e consolidação da cultura, faz a cidade estar com sua representatividade histórica bem demarcada até a atualidade. Assim, os mapas podem se assumir como *intermediários culturais*, comunicando gerações ao apresentar lembranças vividas coletivamente, propondo uma revisão do projeto criado através do tempo, das (des) continuidades das ações, etc., abrindo perspectivas da reflexão sobre o passado, o presente e o futuro. Desse modo, a relação temporal, na produção das territorialidades, pode ser assimilada como:

Temporalidades podem ser compreendidas, por exemplo, como expressões de centralidades e centros, como trabalhou Sposito (1991) a partir da ideia

de *poli (multicentrismo)* do espaço elaborado por Henri Lefebvre. Ao mesmo tempo, as temporalidades influenciam diretamente a efetivação das centralidades e dos centros, principalmente em processos econômicos e políticos. A temporalidade também pode ser trabalhada conforme a argumentação de Bozzano (2000), com forte influência de Milton Santos, “casando” temporalidade e espacialidade nos estudos territoriais e na projeção de territórios possíveis (SAQUET, 2015, p. 110).

Os (as) grafiteiros (as) ao projetarem *territórios possíveis*, observam com acuidade os suportes oferecidos pelas cidades, em que sua ação de pintar, pode se dar por estratégias de criação de uma *programação visual*, como disse Ema, das artes interagindo com o cotidiano. As pinturas apresentam as identidades da cultura expressando a diversidade de artistas, conteúdos, técnicas, estéticas, influências, sentimentos se comunicando com o ir e vir da população... É a relação entre intencionalidade e territorialidades que envolve “objetivos e metas, programas e planos, técnicas de saber e estratégias de poder que precisam necessariamente ser apreendidas, compreendidas, representadas e explicadas como instantes e processualidades espaciais- territoriais” (p.109).

Com o compromisso da transmissão do conhecimento enquanto prática fundamental à formação, difusão e manutenção da cultura, foi elaborada pela escola gonçalense uma *metodologia* de ensino sobre as técnicas do manuseio do spray, estilos dos desenhos, acesso à cultura etc., no fim dos anos 1990. O compartilhamento dos saberes foi capaz de atrair jovens, inclusive de outras cidades, como o Rio de Janeiro, e a esse fato, se deve o posicionamento histórico de São Gonçalo como um centro para o graffiti. Com a cartografia foi exposto que a cidade influenciou a reprodução das ações da cultura, nas especificidades territoriais dos contextos fluminenses. E, ao agregar o sentido à memória dos eventos manifestados como *territorialidades ativas*, sucintamente ela pode significar “o exercício do poder, as diferenças, as identidades, as desigualdades, as linguagens, as apropriações, as redes, as representações, um híbrido de apropriações, práticas cotidianas e de interações sociais-naturais-espirituais” (p.119). Com o reconhecimento da amplitude do conceito, nos tópicos seguintes, as territorialidades representadas através das tipologias e das exemplificações de eventos correspondentes.

Para encerrar esta sessão, a importância do devir do graffiti em São Gonçalo, atribuída pela visão da mãe de Aila, Sr^a. Marilsa Souza de Jesus:

Pra mim o graffiti apresenta pra sociedade uma grandiosa obra de arte para todos os gonçalenses. Que precisa. Porque nós aqui estamos meio esquecidos, né, mas o graffiti ia iluminar isso aqui de uma tal maneira, que

nós seríamos o point. Porque agora estamos abandonados, é um lugarzinho ou outro que você pode andar. Mas com o graffiti em São Gonçalo, tudo grafitado, tudo pintado, colorido, poxa, seria outra cidade. Nós poderíamos ter mais coragem, mais ânimos, de tudo, de ajudar, de participar. Nós mesmos, mães e pais de grafiteiros, irmãos, filhos, estariam ajudando ali a proteger, a limpar, a guardar, a tomar conta, pra não deteriorar a nossa cidade. E o graffiti em São Gonçalo seria o máximo (MANIFESTO, 2019).

3.2 Tipologias de Eventos

Esta pesquisa foi surpreendida pelo inesperado convite à exposição, enriquecendo as bases participativas do método e trazendo muita felicidade e conteúdo ao documento. Na elaboração teórica e técnica, destaco também dois momentos de alegria: identificar a emersão do zoom de Alcântara e centro de São Gonçalo, representando as diferentes escalas projetadas pelos (a) artistas, permitindo a clareza na leitura do mapa; identificar as tipologias que estavam emergindo nas narrativas dos (a) artistas, ao lembrar de determinado evento e qualificá-lo. Assim, venho amadurecendo a compreensão genuína das tipologias de eventos nesta pesquisa, compreendidas como *conjuntos de semelhanças nas naturezas das manifestações da cultura graffiti*. O propósito da investida nesta organização não serviu para o enquadramento da cultura, mas para trazer a percepção das diferentes ações e práticas estabelecidas ao longo do tempo, tendo em vista que:

Uma análise do mundo que deseje levar em conta os eventos, obriga-se também a diferenciá-los. G. Kluber (1973, p.105) já o havia sugerido ao dizer que “não podemos apreender o universo se não o classificamos por tipos, em categorias, ordenando o fluxo infinito de acontecimentos não idênticos em um sistema finito de similitudes” (SANTOS, 2008, p.147).

Com o entendimento de G. Kluber sobre o “sistema finito de similitudes”, Santos manteve sua análise sobre os eventos diferenciando os naturais, dos eventos sociais ou históricos, sendo este último: “é o movimento da sociedade que comanda, através do uso diversificado do trabalho e da informação” (ibid.). Neste diálogo, é possível traçar interpretações sobre a realidade dos processos culturais, em que o autor explica:

Os eventos históricos supõem a ação humana. De fato, evento e ação são sinônimos. Desse modo, sua classificação é, também, uma classificação das ações. Os eventos também são ideias e não apenas fatos. Uma inovação é um caso especial de evento, caracterizada pelo aporte a um dado ponto, no tempo e no espaço, de um dado que nele renova um modo de fazer, de organizar ou entender a realidade (p.147-148).

Sob o conjunto de ações desenvolvidas por adolescentes e jovens nos anos 1990, criando e consolidando uma cultura influenciada pela globalização, os (a) artistas

gonçalenses observaram dez classificações de manifestações culturais, que estamos considerando como tipologias de eventos. Ao observar a distribuição espacial e temporal dessas lembranças, têm-se que os anos 2000 foram os mais prósperos para a cultura, sendo possível observar o desenvolvimento e os meios da manutenção da identidade, através de diferentes tipos de eventos. Isso tendo em vista que a atuação dos (as) artistas nas cidades podem ser entendidas como impressões de territorialidades ao fazerem, dos *muros*, *telas*, como expressou Yuka, projetando estrategicamente a visibilidade de sua arte, de seu estilo, de suas técnicas e apresentando para a sociedade que a cultura graffiti está bastante consolidada. Embora tenha sido manifestada recentemente, ao menos no estado do Rio de Janeiro, o graffiti superou a fase da marginalidade e atualmente está na mira dos interesses das indústrias culturais. Mas para que isso tenha acontecido, foi necessário um caminho de vontades individuais e coletivas, de produções de ações, principalmente, independentes e de relações diversas.

Dessa maneira, se faz necessário trazer os eventos rememorados e a análise de cada uma das tipologias, em que suas definições expressas nos tópicos seguintes, foram pensadas e escritas para compor a arte da imagem 38, produzida pelo programador visual do SESC São Gonçalo, Bruno Araújo, na ocasião da exposição. Então, que se segue é a apresentação das definições e descrições das tipologias e dos eventos, conjugadas com as falas dos (a) artistas registradas nas atividades de campo e complementadas por pesquisas na internet. Inclusive, para a escrita destes tópicos, os nomes de quem estava envolvido (a) no contexto rememorado pelo (a) artista, recebe tratamento diferenciado da metodologia de construção dos mapas, sendo eles apresentados dentro de suas descrições. Fotografias, flyers virtuais, matérias de jornais, revistas, enquanto *recursos de pesquisa*, contribuíram para esta documentação. Com olhar atento, é possível perceber nas tipologias, o que comentou Bonga Mac, que *o graffiti sempre trilhou seu caminho sozinho...*

3.2.1 Pontos/ Encontros Históricos

Pontos/ encontros históricos, surgiu como uma tipologia representativa à cultura graffiti, pelas interseções espaciais das lembranças, confirmando a importância do ponto ou encontro para a cultura. Na definição apresentada na exposição “Cartografias da Arte Urbana”, constou como “lugares ou encontros que marcaram o início do graffiti em São Gonçalo, no fim dos anos 1990 ao início dos anos 2000”. E assim, o *Berço do Graffiti-*

Linha do Trem do Alcântara, expresso na legenda como número 1, ganhou seus significados. Sobre a história da ferrovia, na Linha do Litoral, com aproximadamente 93km de extensão de trilhos, a antiga Estação Pedro de Alcântara e Lampadosa, construída em 1927 e desativada em 2007. Com o desinteresse da circulação de trens para transporte de passageiros foi-se gerando o abandono das instalações da conhecida Estação do Alcântara. Para a flagrante cultura graffiti, a estação serviu como cenário ideal para manifestações artísticas de *throw-ups*, *vômitos*, *bombs*, *tags*, *persona*, e também lugar de encontro e recepção de artistas, inclusive de outros estados. Um dos marcos da identidade visual da cultura de fins dos anos 1990 e início dos anos 2000, genuíno Patrimônio Material da Cultura Graffiti, do estado do Rio de Janeiro. No interior da cultura, *quem pintou na linha do trem*, está referenciado na transmissão da história oral às gerações que se seguiram à primeira. Então hoje, a estação permanece enquanto territorialidade da cultura graffiti nos seus processos de ativação, desativação, reativação, ainda estando por ser observado o impacto do documentário *Manifesto Graffiti SG* (2019), em que se apresentaram registros atuais do abandono e a vontade de revitalização da estação pelos (as) próprios (as) artistas.

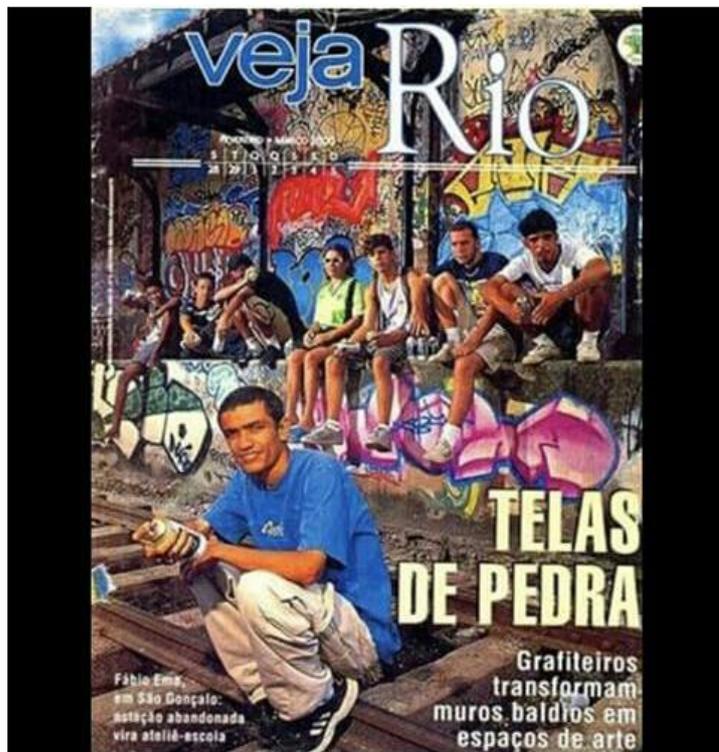


Imagem 43. Revista Veja Rio. Capa: Telas de Pedra, março de 2000. Fonte: acervo pessoal de Siri.



Imagem 44. Parede da Estação do Alcântara, em 2019. Foto: Gal.

Gal apresentou sua visão sobre a linha do trem:

A linha do trem foi o ponto de encontro e de referência do graffiti carioca, que automaticamente era em São Gonçalo (...). A linha do trem era onde recebia os artistas de fora, onde recebia os artistas locais. A linha do trem hoje a nível cultural, é só um ponto histórico. Porque você não tem acesso a linha do trem, ela está tomada de mato, como eu te falei, alguns muros eu acho que foram derrubados, uma das entradas foi fechada (...). Então a linha do trem hoje, nada mais é do que um ponto histórico onde se é passado tribalmente, de geração pra geração. (...) era o local onde você tinha que pintar. Como a gente não pintava trem aqui, então, era pintar a linha do trem (GAL, 11/05/2018).

Aila lembrou que:

(...) na estação de trem do Alcântara, eles treinavam com os alunos ali, eles faziam um trampo bem trabalhado, pra ficar mais revitalizado, pra ficar melhor (AILA, 06/10/2018).

Siri acrescentou:

Porque a gente começou a pintar na linha do trem, a ASAC. Aí, daqui a pouco acabou o espaço lá. Aí o que fizeram? Foram para as paredes da marinha (SIRI, 10/11/2018).

Como comentou Siri, com o preenchimento das paredes da estação ferroviária, houve a migração das ações para o condomínio da Marinha, na Estrada dos Menezes que faz a ligação Alcântara –Colubandê, e que é conhecida na cultura graffiti como rua ou estrada da Ayamagata. Optamos por registrar com o nome do CEP, por existir a rua da Ayamagata, em Bangu (RJ) e a avenida da Ayamagata, no Gradim, São Gonçalo. Assim, lembrada pelos (a) 3 artistas, no mapa corresponde a *Projetos, eventos e ações de crews - Estrada dos Menezes* (2), representando um ponto histórico relevante do fim dos

anos 90, início dos anos 2000 que, em 2015 e 2016, recebeu duas edições do *Festival Cores e Valores* (87 e 88), e por isso, duas cores de tipologia, na representação de quadrado. Dada a extensão do muro do condomínio, no início da estrada ao lado de Alcântara, um excelente suporte para as aulas práticas da ASAC, ações de *crews*, mutirões, recepção de artistas de outras cidades e estados. Esta territorialidade, se revela como fundamental à prática identitária na cidade.

A *Sopa de Letras*, na *Praça Chico Mendes* (6) foi lembrada por Gal, como o “primeiro encontro de graffiteiros do estado do Rio de Janeiro, (...) em São Gonçalo, (...) no viaduto do Alcântara, onde houve uma sopa de letras, ou seja, não houve personagem. Pra tu ver a valorização que se tinha das letras. Cada um fez o seu *bomb*, do chão até o teto” (GAL, 11/05/2018). Dessa forma, a praça Chico Mendes representa o lugar de um encontro histórico que ocorreu entre 1999/2000, sem precisão de data. Na sua particularidade estética da ênfase às *letras*, a Sopa reuniu dezenas de graffiteiros e grafiteiras em processo de formação da identidade e oriundos de diversas localidades. Com caráter de mutirão pela participação irrestrita, a organização foi do graffiteiro Fabio Ema. A Secretaria de Cultura da cidade subsidiou uma grande quantidade de tintas e o evento foi aberto para quem quisesse pintar. Este dia e o legado da arte no viaduto representaram um marco na memória da cultura, pela interação coletiva dos encontros iniciais.



Imagem 45. Sopa de Letras, Viaduto da Praça Chico Mendes. 1999/ 2000. Foto: acervo Siri.

Para finalizar os pontos históricos nos anos 1990, Siri trouxe o *C. E. Henrique Lage- Graffiti da galera das antigas* (7), também referenciado nos anos 2000 (36), lembrando que, em seu deslocamento cotidiano de ida e volta do colégio, observava os graffitis de “Cotó, Fênix, Mutant, Bula” (SIRI, 10/11/2018), na região de Santa Catarina à Venda da Cruz. Já nos anos 2000, o artista lembrou da *Antiga Estação do Barreto* (35), no qual serviu de suporte para os graffitis produzidos por artistas daquela região.

Nos anos 2000, o *Encontro com mais de 50 graffiteiros/as* (14) foi lembrado por Siri, que apresentou que a estação do Alcântara recebeu eventos até o início dos anos 2000. Os três confirmaram a continuidade das ações sobre o *Muro de Inserção da 2ª*

geração da ASAC (13), no condomínio da Marinha, na Estrada dos Menezes, qualificando sob a influência da ASAC. Por fim, Aila lembrou do *Ponto de encontro antes de pintar- Pça Zé Garoto* (34), situado no centro de São Gonçalo, como ponto estratégico de visibilidade da arte, dada a circulação urbana e uma referência para a cultura. “Exemplo: vamos pintar perto do Bar do Blues, então tal hora a gente tá na Zé Garoto. Então, tá vindo um cara lá de Niterói, lá do Rio, então, salta na Zé Garoto” (AILA, 6/10/2018). Os anos 2010 não apresentaram referências à pontos/ encontros históricos

3.2.2 Transmissão de conhecimento

A tipologia transmissão de conhecimento foi definida na exposição como: “cursos, oficinas, aulas, projetos visando à transmissão das técnicas do graffiti e apresentação da cultura”. A *Associação Sobrado de Arte e Cultura- ASAC, Alcântara* (3) foi uma organização não governamental considerada como a primeira escola de graffiti do Brasil, criada no fim dos anos 1990, por iniciativa autônoma, posteriormente recebendo patrocínio. Segundo o grafiteiro Ema:

(...) Então a gente tinha muita responsabilidade. A gente tinha cômodos igual a esse aqui, de caixas de spray, que eu distribuía pra gato e cachorro. A gente tinha salário pra dar aulas ali, mas a gente não tinha maturidade pra fazer relatórios, fazer prestação de contas, fazer cobrança dos alunos. Então a coisa virou um albergue, os paulistas vinham lá de São Paulo pra ASAC, porque a gente alugou um espaço lá. E aí, tudo vira um mar de rosas até o fim da primeira ONG do Brasil, de graffiti que era a ASAC. A ASAC ela teve o auge da alegria e o auge da tristeza, porque a gente conseguiu plantar as sementes, porém a gente não conseguiu regá-las. E aí, os cabeças dessa ONG começaram a brigar e eram os grafiteiros. E aí, tive prejuízos emocionais, né, porque ali estavam as pessoas que eu mais gostava, inclusive mais quase do que minha própria família, porque eu apostei tudo nesta história. As vezes nem todo mundo está preparado pra trabalhar em coletivo, e eu não estava. Aí tudo começou a se ruir. A gente tinha o guarda-chuva da FASE, que é a maior ONG do Brasil, que nos protegia e nos ajudava. E aí apareceu O Rappa, para fechar a tampa do caixão. Porque o Rappa me veio com uma proposta irrecusável, eu era moleque, e aí quando eu vi que a ASAC tava brigando muito, e quando eu vi a possibilidade do Rappa me trazer uma independência, aí, eu agarrei o Rappa, e saí dessa ONG, a ASAC. Aí o Rappa financeiramente me bancou 15 anos. E com esse dinheiro, eu comecei a montar escolas em favelas do Rio, igual a de lá. Eu fazia aqui no Rio o que eu fazia no Jardim Catarina, tirei um monte ali do tráfico, na Trindade, na Chumbada (MANIFESTO, 2019).

A contribuição da FASE à ASAC foi identificada indiretamente na publicação no site da ONG, em 21/01/2019, pela matéria em agradecimento e homenagem a Marcelo Yuka, em que recorro o trecho que parece estar contextualizado o fundamento do subsídio da manutenção da ASAC:

(...)

Encontro com a FASE

Em 1999, “O Rappa” foi capa da Revista Proposta. A publicação informava aos leitores e às leitoras que a banda doaria uma porcentagem das vendas de “Lado B, Lado A” para a FASE. O encarte do álbum, considerado por críticos de música um dos mais importantes do rock nacional, trazia uma ficha com informações sobre o trabalho da nossa organização. O CD, o terceiro do grupo, também foi eleito pela Rolling Stone Brasil como um dos 100 melhores discos da música brasileira.

A obra inspirou a FASE a criar o “Fundo Palma da Mão”, gerido à época pelo Fundo SAAP (Serviço de Análise e Assessoria a Projetos). A iniciativa tinha como um dos objetivos fortalecer o protagonismo das juventudes. O Fundo feito por “jovens para jovens” tem o mesmo nome de uma das faixas do álbum, que mostra as desigualdades políticas e sociais do Brasil e traz uma musicalidade atraente e discursos até hoje muito atuais. A FASE se sente grata por ter vivido esse encontro com Yuka, um artista que sempre soube misturar bem poesia e política (Site Fase, postado em 21/01/2019³¹).

Com o aporte desta instituição, a ASAC desenvolvia o protagonismo da juventude através de aulas gratuitas voltadas à transmissão do conhecimento sobre técnicas do graffiti, do desenho, das belas artes e da serigrafia. Foi um espaço de formação de graffiteiros (as) enquanto artistas multiplicadores (as), como também, ponto de influência e difusão da cultura do graffiti, no estado do Rio de Janeiro. Para aquele momento que perdurou até o início dos anos 2000, a ASAC, *Alcântara* (15) exerceu papel relevante na criação de novas gerações de artistas. Gal apresentou seu depoimento, em que destaco a formulação da *metodologia* de ensinar graffiti: “a ASAC foi a primeira instituição e que, mais uma vez, tem São Gonçalo como o território inicial de uma didática de graffiti, de metodologia, de passar para uma outra pessoa, dentro de um espaço” (GAL, 11/05/2018). Ao confirmar a explanação de Ema, Siri trouxe ao mapa a abertura da *ASAC Mangueira, Rio de Janeiro* (37), nos anos 2000.

Mediante as desavenças entre os cabeças da ASAC, como exposto por Ema, abriu-se a *Associação para Arte, Cultura e Cidadania- ASACC Jardim Catarina* (18), como lembraram Aila e Siri. No processo de pesquisa, resgatei da memória que vi graffiti no Centro Comunitário Jardim Catarina, quando atuei como articuladora de campo, do projeto INCID (IBASE). Em 2013, tive a oportunidade de conhecer a instituição e suas gestoras, dentre elas, Rosilene Rodrigues, a quem perguntei recentemente, se era lá que esteve funcionando a ASACC. Rosi confirmou, lembrando que o projeto era conduzido por Alex e Marcelo Eco, por volta dos anos de 2005 e 2006, mas que se desfez mediante a agenda profissional dos artistas.

³¹ Disponível em <https://fase.org.br/pt/informe-se/noticias/valeu-a-pena-marcelo-yuka-presente/>. Acesso em 21/02/2019.

Ainda nos anos 2000, Siri e Aila trouxeram o projeto *Geração na Trilha*, em *Alcântara* (19) e no *Colubandê* (20), em que “a ideia do Geração na Trilha era continuar a ASAC mesmo. A ASAC, enquanto isso, continuou, mas depois a ASAC acabou” (SIRI, 10/ 11/ 2018). Com Siri e Diego conduzindo o projeto nos dois endereços, foram desenvolvidas as aulas de desenho, rap e break, sendo a concessão do espaço intermediada por políticos da cidade, que perceberam na ideia, o poder de atrair a juventude. Como um desdobramento, um político cedeu um ônibus para desenvolver o *Na Trilha das Praças*, como comentou Siri:

(...) “eu tenho um ônibus. E esse ônibus dá pra vocês ficarem em cima e fazer show. Então, já que vocês têm banda, vocês fazem show em cima do ônibus. Vocês podem graffitar o ônibus, olha que maneiro, se não tiver que graffitar o ônibus, grafita a parede onde a gente arrumar, e eu vou arrumar várias praças pra gente fazer esses shows”. Aí, ele arrumou na praça do Mutuá, do Colubandê, do Rocha, de Santa Isabel, tem mais, eu que não tô lembrando. Eu dava aula no espaço. No dia do evento, eu e os alunos, a gente fazia graffiti, só que a gente levava nosso material (SIRI, 10/11/2018).

No mapa, estão registrados nas praças do *Colubandê* (38), *Mutuá* (39), *Santa Isabel* (40) e *Rocha* (41), com tipologias que correspondem, tanto à transmissão de conhecimento através das oficinas, como evento de graffiti/ Hip Hop, tendo em vista, que a produção envolvia a banda Prioridade SG, com o rapper e graffiteiro, Diego Diprô. Com o atravessamento de interesses, os artistas finalizaram o projeto e as relações que permitiram as ações. Em seguida, criaram o *Projeto Prioridade- Graffiti, Rap, Break e Inglês, Alcântara* (46) e *Projeto Prioridade- Graffiti, Rap e Break, Colubandê* (47), desenvolvendo-os com autonomia. Como uma prática revelada da cultura, desde seus movimentos iniciais de difusão, a atuação em escolas também se afirmou como territorialidades chaves para a expansão da cultura. Foi lembrado nos anos 2000, das *Aulas de Graffiti- CIEP 408, Trindade* (48) e no ano de 2010, a *Oficina para crianças no CIEP 240* (96). Aila lembrou do projeto *Geração Hip Hop*, produzido pelo SESC, nas unidades de *São Gonçalo* (21), *Tijuca* (42), do qual trago a descrição do projeto nas redes sociais:

Realizado durante os anos de 2004 e 2006, o projeto Geração Hip Hop realizado pelo SESC Rio em parceria com a FINEP nasceu com o objetivo de conscientizar estes jovens quanto ao seu papel social, e ao mesmo tempo abrir oportunidades artísticas fazendo com que eles se tornem capacitados a passar conhecimentos e ensinamentos para outras gerações, refletindo sobre suas próprias identidades. Na Unidade SESC Tijuca, o projeto idealizado por Cissa Gomes e coordenado pela Gestora Cultural, Patricia Castro, abordou os 4 elementos que compõem a cultura Hip Hop: Rap,

Break, Dj e Graffiti. Foram selecionados 80 jovens das periferias do Rio de Janeiro entre 15 e 21 anos com habilidades específicas na cultura hip hop. Ao longo deste projeto foram ministradas oficinas específicas de Rap (oficina de texto, imitação e técnica vocal, etc.); Break (alongamento/jazz, teatro, yôga, ginástica olímpica, popping, locking, etc); DJ (oficina de produção musical, teatro, workshop com o "DJ Pogo", etc); Graffiti (desenho, moda/estilismo, computação gráfica, serigrafia, etc), e complementadas com oficinas integradas de Filosofia, Ciência Política, História da Arte, Teatro e Gestão e Empreendedorismo Cultural. O projeto aconteceu em três unidades, foram elas: Tijuca (Break), Madureira (Rap/DJ) e São Gonçalo (Graffiti). O sucesso desta empreitada foi tão grande que em 2005 (Ano do Brasil na França), através de uma parceria com o MinC, o projeto foi selecionado para se apresentar durante 3 meses (maio a julho) em diversos espaços culturais na França e Tunísia, com o espetáculo "Zona Branca". Em 2006, iniciou a fase de itinerância do Encontro Geração Hip Hop com espetáculo e workshops gratuitos dos quatro elementos, oferecidos pelos próprios participantes para jovens e crianças das comunidades no entorno das unidades SESC RIO, em áreas com baixo IDH (Página Facebook Arte Cultura, postado em 2013³²).

O projeto, na memória de Aila:

Não era de graffiti, era aula para grafiteiros, pra gente saber fazer um projeto. A gente teve um mês de história da arte, pra gente conhecer, a gente teve o mês de moda. Um mês de realismo, aulas de graffiti, já sendo grafiteiro, com o Eco, com Acme, com os caras. A gente ganhava R\$240,00 por mês, pra inteirar na passagem, um lanche, alguma coisa assim. Aí, teve um espetáculo na Tijuca, que são de todos os SESC's. São Gonçalo era o graffiti, Tijuca, eu acho que era o rap, Madureira era o DJ, e não sei onde era os b-boys. Então tinham coisas que a gente fazia em conjunto, e era tudo espetáculo. E era um palco, com os garotos dançando, Dj tocando, os grafiteiros em cena, no palco. Um espetáculo do Hip Hop, era lindo (AILA, 6/10/2018).

³² Disponível em https://www.facebook.com/pg/arteculturacomvc/photos/?tab=album&album_id=383328378420491. Acesso em 02/02/2019.

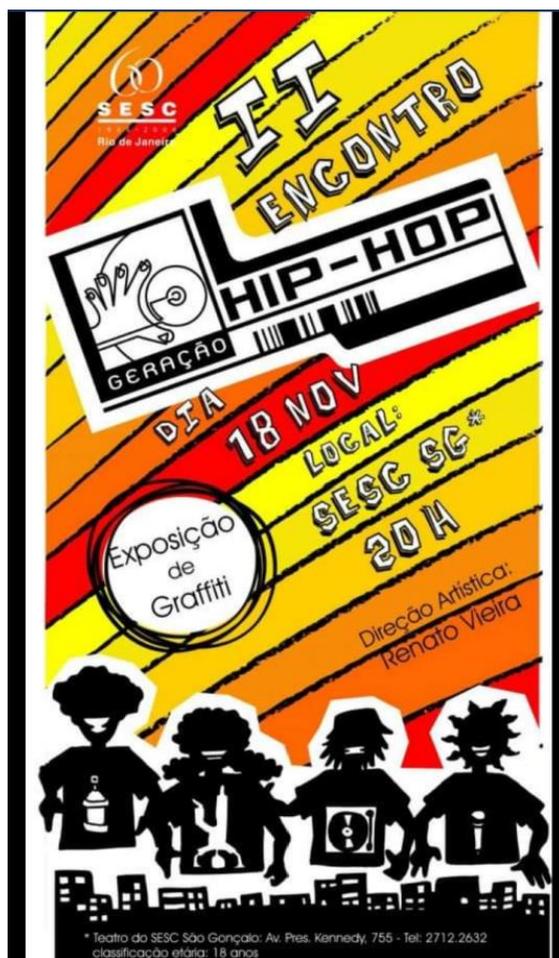


Imagem 46. Flyer divulgação Geração Hip Hop, SESC São Gonçalo, 2012. Fonte: Facebook Arte e Cultura³³.

Sob outro contexto, e ainda no SESC, a artista lembrou do projeto *Hip Hop na Estrada*, produzido pela unidade São Gonçalo, com programação de oficinas, inclusive de graffiti, incidindo em *Escola em Tanguá* (44) e em *Escola em Rio Bonito* (45). Já Siri, lembrou das *Aulas para crianças e adolescentes do DEGASE- SESC São Gonçalo* (22), em que “durou um ano, dois anos (...). A gente pegava essas crianças, eu ia junto também, eu, Ema, Boris, entrava na van com esses moleques todos, eram vários moleques (...), aí a gente ia levar eles para as galerias de Niterói, levar eles pra eles conhecerem” (SIRI, 10/11/2018). Como uma prática da cultura, o artista também lembrou de ações autônomas nos anos 2000, como a *Aula de graffiti- CIEP 408, Trindade* (48), e nos anos 2010, a *Oficina para crianças no CIEP 240, Almerinda* (96). Nesta década, trouxe o *Ateliê Escola Intercâmbio de Artistas* (98), localizado no Barreto em Niterói, construído e conduzido pelo graffiteiro Akuma Santos. Por fim, lembrou do *Instituto Beneficente Padre Cipriano*

³³ Disponível em:

<https://www.facebook.com/arteculturacomvc/photos/a.383328378420491/385665168186812/?type=3&theater>. Acesso em jan. 2019.

Douma- Oficina de Graffiti (97), no qual por muitos anos, ofereceu para a população de Amendoeira, São Gonçalo, aulas de graffiti gratuitas.

A transmissão de conhecimento como evento, por suas ações se desenvolverem através de projetos, aulas, oficinas, cursos, mantidas através de discontinuidades e continuidades da cultura. Na visão de Aila, a artista compartilhou:

Mas os alunos da segunda escola mesmo, é que ficaram mesmo pra ensinar o graffiti, pra estar aqui nas exposições, entendeu. É. Somos nós, aí ficamos nós aqui. E representando a eles, porque a maioria das coisas que a gente faz, a gente faz inspirado neles, como eles fizeram que deram certo. Desde a técnica de estar com uma garotada mais nova, dando uma oficina pra umas crianças, desde o comportamento, o assunto que é falado, o respeito que rola, entendeu (MANIFESTO, 2019).

3.2.3 Mutirão de Graffiti

A tipologia mutirão de graffiti pode ser compreendida como evento colaborativo entre artistas voluntários e a localidade de incidência, buscando a visibilidade do lugar, a afirmação da identidade cultural, o intercâmbio entre artistas. Com o poder de transformação de realidades através da autoestima trazida pelas cores, a representação da Estrada dos Menezes, com referência à tipologia de mutirão, referiu-se à 4ª e 5ª *Festival Cores e Valores* (87 e 88), no ano de 2010. Os anos 2000 se revelaram como os mais ativos em relação à organização de mutirões, sendo possível estabelecer algumas relações observadas em campo. Por exemplo, o bairro de residência de artistas, se torna comumente, o cenário para o desenvolvimento da prática do graffiti, como também pode servir como lócus da produção de eventos, observando assim a demarcação das territorialidades dos (as) artistas e da cultura. Em São Gonçalo, foram lembrados os mutirões que aconteceram na *Praça da Trindade* (49); no *BNH Marambaia* (50), organizado pelo graffiteiro Taz; em *Santa Luzia* (51); através do *Projeto Amo Salgueiro* (52), instituição do saudoso Jorge Canela que “era quem fazia o trabalho social lá, na época que o Canela estava lá. Aula, mutirão, lá tinha tudo, lá era muito bom” (SIRI, 10/11/2018); no *Centro de São Gonçalo* (53), organizado por Siri e Goaboy. Por fim, a *Reú+ Mutirão, no Clube Tamoio* (62). Em Niterói, na *Vila Ipiranga* (54), foi organizado o mutirão pelo graffiteiro Gene. No Rio de Janeiro, na *Vila Mimososa* (56), *Morro dos Prazeres* (57), *Santa Teresa* (58), *Jacaré* (59), *Irajá* (60), *Ladeira dos Tabajaras* (63),

Vila Vintém (61). Sobre este último, Siri compartilhou como se desenvolviam a criação das territorialidades da cultura, em seu processo de formação:

(...) vou te dar o exemplo da Vila Vintém. Boris era daqui. O primo dele morava na Vila Vintém. Através do Boris, o Ema levou o graffiti pra Vila Vintém. Aí o Sheng aprendeu, aí o outro, o Doin (SIRI, 10/11/2018).

Do mesmo modo, pode-se relacionar a influência da realização do mutirão que aconteceu na *Mangueira* (55) com a implementação da *ASAC Mangueira* (37). Ainda nos anos 2000, o *Meeting of Favela, Duque de Caxias* (anos 2000- 23; anos 2010- 94), lembrado por Gal e Siri. Segundo o Mapa da Cultura RJ é um “grande evento de grafite voluntário, o Meeting of Favela (MOF) reúne anualmente mais de 300 artistas do Brasil - e de alguns países vizinhos - na Vila Operária, em Duque de Caxias. É durante esse encontro, o maior do gênero na América Latina, que os muros da comunidade são renovados com trabalhos surpreendentes, cada um com seu estilo particular³⁴”. O evento vem sendo considerado por seus organizadores, como o maior mutirão de graffiti do mundo. A primeira edição foi em 2007, como reação ao evento de graffiti, *Meeting of Style*, que envolvia a seleção de grafiteiros e grafiteiras. O MOF foi criado para agregar artistas e atualmente está na 12ª edição, promovendo o intercâmbio de artistas nacionais e internacionais, e contando com a receptividade de moradoras e moradores da Vila Operária, em uma vivência particular das pinturas no pré MOF e nos dois dias em que se realizam o evento, e que envolve também, outras expressões das culturas urbanas.

Nos anos 2010, constam as sete edições do *Festival Cores e Valores*, que ocorreram na *Praça da Trindade* (84 e 86), *Lona Cultural Lídia Maria da Silva, Jardim Catarina* (85), *Estrada dos Menezes* (87 e 88), com tipologia dupla de ponto histórico também relacionado aos anos 1990. *C.E. Pandiá Calógeras, Alcântara* (89), *E.M. Hernani Farias* (90), *Praça Chico Mendes* (91). O Festival teve sua 1ª edição no ano de 2013, apresentando-se como um “projeto multicultural e social, sem fins lucrativos e organizado por voluntários³⁵”. Embora o graffiti seja o centro do evento, apresenta também os elementos da cultura Hip Hop. Para a cultura graffiti, vem sendo considerado como um mutirão anual representativo para São Gonçalo, destacando-se também no cenário estadual e nacional, sobretudo pela promoção da interação entre artistas de outras

³⁴ Disponível em: <http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/meeting-of-favela-mof>. Acesso em fev. 2019.

³⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/coresevalorescultural/>. Acesso em fev. 2019.

cidades e estados. Nesta mesma década, por fim, Siri lembrou do mutirão no *Morro da Beltrão, Niterói* (99).

3.2.4 Ponto de Graffiti

Os pontos de graffiti podem ser compreendidos no interior da cultura como locais estratégicos de grande extensão e/ ou visibilidade na dinâmica urbana, onde são frequentemente pintados. Com a incipiente formação do cenário da cultura, os anos 1990 não apresentaram memórias desta tipologia, aparecendo hoje, como sendo pontos históricos. A estação do Alcântara, o viaduto da Praça Chico Mendes, a Estrada dos Menezes, assumiam naquela década, a referência de ponto de graffiti. Ao refletir sobre a estação ferroviária, por exemplo, compreendo que esta, se manteve na história por conta das migrações espaciais da cultura, inclusive para fora da cidade. A desativação da territorialidade na linha do trem, talvez, possa se diferenciar dos pontos de graffiti por estes estarem sendo permanentemente pintados. Assim, nos anos 2000, a *Rua da Concórdia* (64), Siri lembrou que: “ali, tem uma ruazinha, que sai na linha do trem do Catarina. Eu, Diego, Dread, Fabio (...). Ali eu pinte com Honesto (SP), Aila também pintou muito ali com a gente. Ali também virou uma linha do trem pra gente. Ali na verdade, ainda é Alcântara (...) rolava graffiti direto” (SIRI, 10/11/2018). O artista também trouxe a ação nos pilares do *Viaduto de Alcântara* (65) e no *Vila Três* (66), sendo este bairro, referenciado também nos anos 2010 (101), em São Gonçalo. Ainda, o evento de inauguração do teatro em 2007, está representado por *Graffiti no Teatro Carequinha* (67) e se apresenta como um marco para a cultura, pois o único teatro da cidade- sem contar o municipal que desde 2016, ainda não foi inaugurado- possui graffitis em seu interior.

Em Niterói foi lembrado por Siri, as paredes do *Moinho Atlântico* (68 e 103) e o *C.E. Raul Vidal* (69 e 104), ambos referenciados nas décadas de 2000 e 2010. Sobre este último, os muros que o rodeiam vêm sendo coloridos voluntariamente por graffiteiros e graffiteiras desde os anos 2000. Com visibilidade estratégica para o cotidiano da população que entra e sai da cidade, pode-se usufruir visualmente da diversidade técnica das expressões artísticas, das identidades do graffiti. Em 2018, foi realizado a pintura nas instalações do colégio e os graffitis, por sua vez, foram preservados com o cuidadoso contorno do desenho em cinza e tarjas, moldurando em branco, a extensão do muro. Uma leitura possível da representação desta atitude é a manifestação do cuidado e da

valorização das obras de arte e dos (as) artistas, diferenciando das curadorias urbanas que vêm sendo efetivadas por algumas prefeituras neste país, neste estado.



Imagem 47. Muros do C.E. Raul Vidal. Niterói, 2019. Foto: Marcelo Melo.

Nos anos 2010, o artista também trouxe o *Graffiti na Biblioteca Visconde de Sabugosa* (100), em uma ação promovida pelo coletivo gonçalense Nós por Nós, objetivando a visibilidade da biblioteca comunitária, no Jardim Catarina. Por fim, o artista lembrou dos *Graffitis no DCE/ UFF* (102), em que permanentemente os (as) alunos (as) da universidade organizam mutirões para pintar as paredes de acesso ao prédio e seu interior, e chamam os (as) artistas.



Imagem 48. Graffiti Siri na Biblioteca Comunitária Visconde de Sabugosa, produzido pelo Coletivo Nós por Nós. Jardim Catarina, São Gonçalo. 2018. Fonte: Instagram Siri do Muro ³⁶.

3.2.5 Evento de Graffiti

A tipologia evento de graffiti manifestou-se nas memórias dos (a) artistas, referindo-se àqueles eventos que tem o graffiti como centro, na maioria das vezes envolvendo patrocínio, curadoria de graffiteiros e graffiteiras, com remuneração e/ou infraestrutura. Nos anos 1990, Aila considerou o concurso de graffiti, no C. E. José Moura e Silva, como *Primeiro evento em colégio* (4), já Siri, o qualificou como concurso. Nos anos 2000, o *Relançamento da Revista Graffiti* (24), na Lona Cultural Lídia Maria da Silva, trouxe a lembrança de “um lugar que sempre tinha evento, era no jardim Catarina, é a lona cultural. (...) já teve evento de graffiti ali, importantíssimo. Lançamento da volta da Revista Graffiti, rolou várias paradas. Veio gente de fora pintar” (AILA, 06/10/2018). Este ponto está dividindo a representação com o *Anonimato Hip Hop* (31), evento com graffiti/ Hip Hop. Infelizmente, com a falência do estado do Rio de Janeiro, a lona está tristemente abandonada, o que é uma perda para o lazer do bairro e das adjacências. O *Galpão Comunidade S8, Marambaia* (25) e a *Comunidade S8, Marambaia* (26), foram lembrados por Siri e Aila, em que ela rememorou que “o Eco era o graffiteiro de lá, muita gente, podia encontrar com o Eco lá”. A *Comunidade Ajuntamento das Tribos, Alcântara* (27), como um evento promovido pela Comunidade S8, de Alcântara, em que “lá é um lugar que é todo graffitado, já teve evento com graffiti ao vivo, teve já o encontro de

³⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bo2Qm6BBsHR/>. Acesso em fev. 2019.

graffiteiros. Sempre que a gente chegar lá, a qualquer momento (...), é um pontinho de arte urbana, graffiti, música, o graffiti interage aí” (AILA, 6/10/2018). O evento também foi mencionado nos anos 2010, nas sedes da igreja em *Alcântara* (95) e em *Maricá* (105), este último lembrado por Siri.

Ainda nos anos 2000, foi lembrado o *Evento de Graffiti, UERJ/ FFP- SG* (70) por Siri, e o *Meeting of Style, Rio de Janeiro* (28), lembrado por Siri e Gal, em que o último rememorou:

O primeiro encontro de grafiteiros do estado do Rio de Janeiro, foi na década de 90, depois vêm outros eventos no Rio de Janeiro, incluindo o primeiro, o Meeting of Style (MOS), que é um evento mundial, onde foi o primeiro e único no Brasil, ao qual eu participei no Rio de Janeiro. E dali, surge o MOF, porque o Meeting of Style já tem um nome, era seleção, e o MOF não. É o maior mutirão que se construiu, porque o MOS é um projeto internacional que foi feito no Brasil, o MOF não. Ele pegou como exemplo o MOS e falou: “vou fazer aqui um evento, onde não seja convidado que qualquer um que queira chegar, possa chegar”. Aí a Vila Operária virou esse point (GAL, 11/05/2018).

Segundo informações do site oficial, o *Meeting of Style* é um evento internacional de graffiti e sua primeira edição ocorreu em 2002, na Alemanha. Atuantes no ocidente e no oriente, o MOS incidiu na Cruzada São Sebastião, no Leblon, de 10 a 12 de novembro de 2006, reunindo artistas nacionais e internacionais para pintar uma extensão de 200m de muro. A participação no evento ocorreu e ocorre por meio de inscrição e seleção de artistas.



Imagem 49. Flyer de divulgação Meeting of Style. Cruzada São Sebastião, Leblon, RJ. 2006. Fonte: Blog Meeting of Style³⁷.

³⁷ Disponível em: <http://www.meetingofstyles.com/blog/10-12-november-2006-rio-de-janeiro-brasil/>. Acesso em fev. 2019.

3.2.6 Evento com Graffiti/ Hip Hop

A tipologia relacionada a evento com graffiti/ Hip Hop está sendo compreendida como eventos que apresentam o graffiti e outras atrações como destaque, frequentemente relacionadas ao Hip Hop, mas também a outras naturezas culturais. Assim, nos anos 1990, o *Bedrock- Hip Hop e Rock, São Francisco* (8), que também aconteceu nos anos 2000 (79) em Niterói, foi lembrado por Siri, bem como a festa *Zoeira Hip Hop, Lapa* (9 e 81), referenciado também nas duas décadas. Segundo matéria do jornal o Globo:

A primeira Zoeira, em 1998, contou com o próprio D2, Kassin e BNegão nos toca-discos. A partir de uma nota convidando artistas para a festa na seção Rio Fanzine, do Globo, principal veículo de cultura alternativa da cidade na época, chegaram os grafiteiros Binho, Fabio Ema, Akuma, Crespo, Ment, Mackintal e grupos de break como GBCR e Atari Funkers. Ao reunir num só lugar uma cena que estava dispersa pelo Rio, a festa se consolidou como a casa do hip hop (O Globo, 17/07/2015³⁸).

No fim dos anos 2000 e início dos anos 2010, o *Turbilhão Hip Hop, SESC São Gonçalo* (16 e 92) movimentou durante alguns anos e mensalmente eventos com as linguagens artísticas do Hip Hop, envolvendo graffiti, b-boys/b-girls, djs, mcs. Para a juventude gonçalense engajada nas culturas urbanas, o Turbilhão se apresenta como oportunidade de conhecer a cultura e grandes nomes apresentando seus trabalhos, no fortalecimento ao Hip Hop. Com suas intencionalidades, o evento contribui para a formação da identidade de artistas, através do (auto) reconhecimento da cultura e em 27/01/2019, o Turbilhão retomou suas atividades mensais, depois de uma pausa, desde 2012.

³⁸ Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/marco-do-hip-hop-carioca-no-fim-dos-anos-1990-festa-zoeira-ressurge-sabado-no-la-paz-16792732>. Acesso em fev. 2019.



Imagem 50. Flyer divulgação Turbilhão Hip Hop, SESC São Gonçalo. Edição de 2012. Fonte: Blog Alessandro Buzo³⁹.

Na elaboração da cartografia cultural do graffiti, o SESC São Gonçalo foi destacado algumas vezes pela produção de diferentes eventos. A menção sobre a valorização dos (as) artistas e o incentivo ao desenvolvimento da cultura Hip Hop e de suas expressões, demarcam a participação da instituição, na construção da história da cultura graffiti em São Gonçalo. Nos anos 2000, o SESC recebeu a primeira edição do *CEP 24000* (77), que depois foi realizada, no *Bar do Blues* (32). Quando realizei a atividade de campo com Aila, a artista recebeu a visita da produtora cultural gonçalense Barbara Rodriguez, que organizou o CEP 24000, e apresentou que:

CEP 20000 foi um evento que teve muita visibilidade no Rio, no Humaitá, no teatro Sergio Porto. Centro de experimentação poética, CEP 20000. (...) Eu acho que sou produtora hoje por causa desse evento (...). Voltei pra São Gonçalo e falei: "a gente tem que fazer esse bagulho". Aí fizemos um tempo depois o CEP 24000, porque é o CEP de São Gonçalo. Pedimos autorização, porque era do Guilherme Zarvos, Chacal. E aí o Guilherme vinha fazer com a gente. (...) aqui a gente fez o primeiro no Teatro do SESC, (...) o primeiro que a gente fez, tinha tela do Fabio, não dava pra grafitar. Dali, a gente foi pro Bar do Blues (RODRIGUEZ, 06/10/2018).

³⁹ Disponível em: <http://buzo10.blogspot.com/2011/05/hoje-tem-turbilhao-hip-hop-no-sesc-sao.html>. Acesso em fev. 2019.

Na avenida Maricá, Siri e Aila lembraram do *Maricanazinho- Graffiti e Shows de Rap* (29) e o evento *Cultura Vertical* (30). Neste espaço eram produzidos frequentemente eventos de Hip Hop envolvendo o graffiti. Outra lembrança trazida por Siri foi o *São Gonçalo In Rap, Lavourão* (71), *Clube Mauá* (72) e *Gradim* (73).

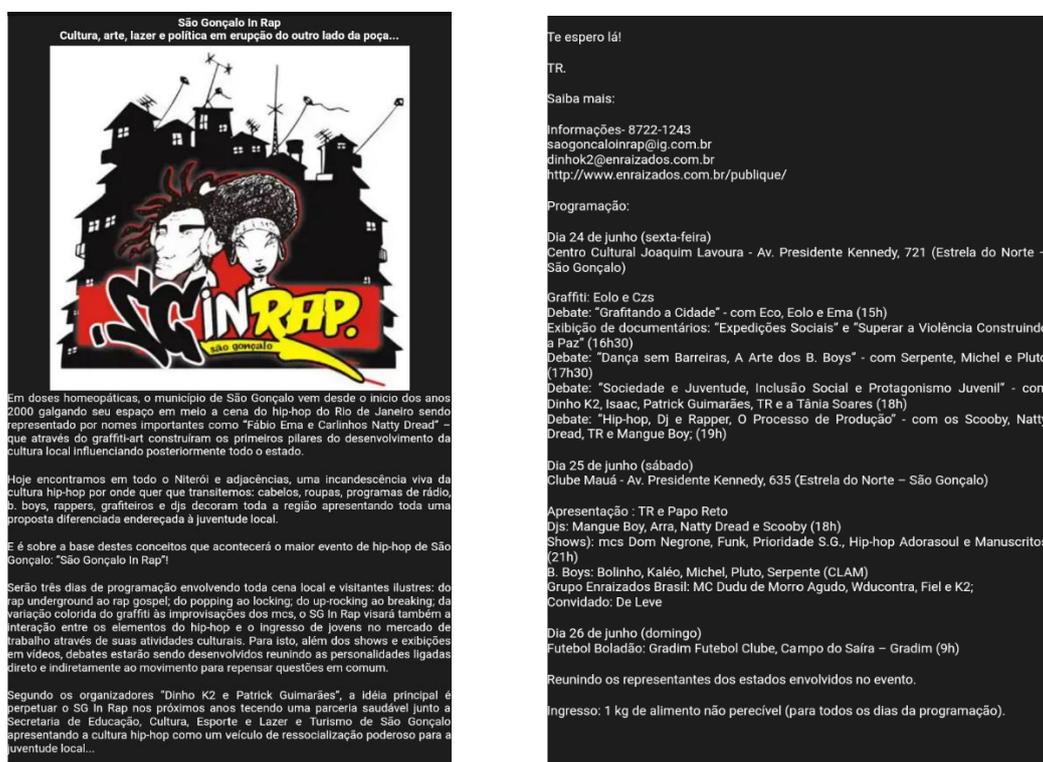


Imagem 51. Flyer de divulgação São Gonçalo In Rap. s/d. Fonte: Portal de Campo Grande⁴⁰.

Também foi lembrado pelo artista, o evento *Graffiti e Rock, no Jardim Catarina* (74) e o *Ita Rap Festival* (76), em Itaboraí. O *Hip Hop Nit- Espaço Convés* (78) foi um evento com participação de Aila na organização. No *SESC Niterói- Graffiti e Rap* (75), que “ficou rolando várias vezes, se eu não me engano quem estava de frente era até o Mc Marechal” (SIRI, 10/11/2018) e, no Rio de Janeiro, *Spray Som, Lapa*, nos anos 2000 (80) e anos 2010 (113):

Spray som é uma festa que tem como proposta fundamental mesclar os diferentes elementos da cultura hip-hop. A festa foi concebida por figuras que acumulam funções como a de DJ e grafiteiro (caso de Machintal) e grafiteiro e MC (caso de ACME e AiráOCrespo, que juntos formam o grupo Rimas e tintas). Nesta edição a festa recebe o show do rapper Black Alien. vindo diretamente de Niterói com sua mistura de rap/ragga futurista. Além do show, um dos pontos altos da noite é a apresentação do Rimas e

⁴⁰ Disponível em: www.pcg.com.br/eblack/48.htm. Acesso em fev.2019.

Tintas, uma intervenção onde os dois MC's vão se revezando entre as rimas e o grafitti realizado ao vivo.

Line Up:

Apresentação: Acme e Airá OCrespo

DJs Pachu, Machintal e Aganju

Show com Black Alien

Exposição de grafitti São Gonçalo Crew

Exibição de vídeos com Clandestino Filmes

Rimas de Improviso e prêmio (Site Overmundo, postado em 12/04/2008⁴¹).

A Praça Chico Mendes foi recordada pelos (a) três artistas, dadas as diversas ações que aconteceram ao longo do tempo. Nos anos de 2010, ao referenciar o *7º Cores e Valores* (91), o mutirão dividiu a representação com o evento com grafitti/ Hip Hop, para representar a *Roda Cultural do Alcântara* (93). Na extremidade da praça, está o viaduto representando o encontro histórico, a *Sopa de Letras*, nos anos 1990 (6). “A gente sempre pintou a praça Chico Mendes, sempre foi ponto de grafitti até fazerem a reforma”. Siri se referiu à obra em que Wagner Rosa, compartilhou sua reflexão:

No último ano de seu segundo mandato, em 2012, num rompante, arbitrariamente sem consultar os moradores e usuários do espaço, a ex-prefeita Aparecida Panisset (PDT) decidira destruir parte da Praça Chico Mendes para construir a horrenda e milionária Praça da Bíblia - inaugurada no dia 27 de dezembro daquele ano, debaixo de protesto.

Em 2013, com a derrota do candidato da Panisset (Adolfo Konder), assume, então, o prefeito Neilton Mulim (PR), que manteve a tal Praça da Bíblia fechada por três anos se deteriorando ao tempo. Somente no último ano (2016) de sua gestão, Mulim, então, toma a iniciativa de fazer uma reforma na Praça da Bíblia e na outra parte que sobrou da Praça Chico Mendes - onde pretendia reconstruir a pista de skate e uma quadra poliesportiva destruídas pela ex-prefeita no espaço onde está localizada hoje a Praça da Bíblia.

Em 2017, o novo prefeito José Luiz Nanci (PPS) assume o posto de Mulim, que não conseguira se reeleger e herda as duas praças com suas obras inacabadas.

E a julgar pela atual crise financeira do município, penso que tão cedo não serão retomadas as obras no local.

No entanto, como Nanci pretende estabelecer parcerias público-privadas com os comerciantes de Alcântara para melhorias e solucionar alguns problemas da região, penso que ele bem que poderia incluir nesta pauta a reforma daquela área de lazer, não é mesmo?

Mas não basta apenas reformar não, Nanci precisa também reparar os erros da Panisset e do Mulim. Ou seja, devolver o espaço da Praça da Bíblia à Praça Chico Mendes.

Embora Mulim não tenha sido cúmplice da Panisset na destruição de parte da Praça Chico Mendes, o ex-prefeito não demonstrou interesse em devolver o espaço da Praça da Bíblia à Praça Chico Mendes, na reforma que propusera fazer naquele local.

Espero que Nanci tenha a grandeza de reconhecer a homenagem ao famoso seringueiro brasileiro por toda a extensão daquela área de lazer, como era

⁴¹ Disponível em <http://www.overmundo.com.br/agenda/spray-som-apresenta-black-alien>. Acesso em 24/02/2019.

antes da construção da Praça da Bíblia (Blog Território Gonçalense, postado 20/01/2017⁴²).

E o autor relembra que a Chico Mendes é a única área pública de lazer do bairro do Alcântara. Gal lembrou do evento *Jet Rap*, referenciando no mapa as suas seis edições, que aconteceram no *Espaço Macaé, Alcântara* (106), *Aldeia Velha, Zé Garoto* (107), *Bar do Blues* (108), *Sinuca's Bar, Itaúna* (109), *Fazenda dos Mineiros* (110), *Portão do Rosa* (111). O evento é produzido por Diego Diprô, da banda Prioridade SG, que segundo a página do evento, no facebook:

O Jet Rap acontece desde 2012. Reúne toda nata do hip-hop local. Depois de ter rodado por toda São Gonçalo, também em casas noturnas, o Jet Rap volta a sua origem com evento na rua. Uma festa de qualidade feita pra contribuir com a arte de forma acessível para todos. Traga seus parentes, toda sua família, é gratuito (Página do Facebook Jet Rap⁴³).

E Gal contextualizou a percepção sobre o evento, com a atualidade da cena graffiti na cidade:

Nessa geração evento, nós estamos tendo em São Gonçalo agora a geração encontro. Uma coisa bem territorial. O Jet Rap vem fazendo isso. O Jet Rap é uma coisa menor que o Cores e Valores. (...) O Jet Rap junta o jet, o rap (...) e ele consegue fazer mais de uma edição no ano, consegue mudar geograficamente. Então hoje eu considero que São Gonçalo vive uma época boa, uma coisa que eu pensei que eu não fosse falar, pelos eventos e encontros (GAL, 11/05/2018).

Aila lembrou do *Ocupasound* (112), pois “rola graffiti na tela, eu já dei oficina de *estêncil*, como brinquei com as crianças de fazer colagem. Rola cultura, música”. O evento, também organizado por Bárbara Rodriguez, vem apresentando sua relevância na cena atual da cultura gonçalense. Aila e Tex estão como artistas residentes, atraindo outros (as) graffiteiros (as) para pintura e interação, nas edições que ocorrem bimestralmente, na Rua da Caminhada, na Brasilândia, São Gonçalo, mas também em outras localidades. Por fim, nos anos 2010, Siri lembrou do evento *Estilo Black- Charme e Graffiti, Pacheco* (114) e o *SG Cypher – Hip Hop* (115), que tem o break como centro do evento, envolvendo outros elementos do Hip Hop, e é organizado pelo b-boy Alex Pluto, gonçalense.

⁴² Disponível em <https://territoriogoncalense.blogspot.com/2017/01/praca-chico-mendes-que-nanci-nao-repita.html>. Acesso em 24/02/2019.

⁴³ Disponível em https://www.facebook.com/events/162586474461703/?active_tab=about. Acesso em 18/02/2019.



Imagem 52. Flyer de divulgação SG Cypher. Porto da Pedra, São Gonçalo. 2017. Fonte: Facebook SG Cypher⁴⁴.

3.2.7 Exposição de Arte

No longa-metragem documental *Style Wars* (1983), o diretor Tony Silver apresentou que o movimento das pinturas nos trens de Nova York atraiu o olhar de *marchands*, e por meio destes, o graffiti chegou às galerias de arte, nos anos 1970. Ganhando cada vez mais espaço no mercado, e abrindo-se galerias voltadas especificamente às artes urbanas, Siri lembrou de duas exposições. A primeira, “uma exposição no MAC (Niterói), assim que o MAC foi feito, a gente fez naquela parte que entra assim, de baixo, onde é o bistrô hoje, ali era uma galeria. A Aila, eu lembro que estava grávida ainda (...). Ema que arrumou pra gente. Minha primeira exposição, vamos dizer assim” (SIRI, 10/11/2018). Esta lembrança está referenciada no mapa como *Exposição de Graffiti, na Galeria de Arte do MAC* (82). A segunda lembrança foi a *Exposição Graffiteiros de São Gonçalo* (116), na Casa de Artes Villa Real, centro de São Gonçalo, de 21 de outubro à 21 de novembro, de 2014. A exposição foi representativa para os (as) artistas e para a cidade, e a curadoria veio dos gestores da Secretaria de Cultura, que oportunizaram reunir obras de vinte artistas gonçalenses, atuantes na cultura

⁴⁴Disponível em: <https://www.facebook.com/sgcypher/photos/gm.137309370238021/1960787910805820/?type=3&theater>. Acesso em fev. 2019.

e de diferentes gerações do graffiti, o que representou uma síntese visual das influências estéticas da atualidade. Sob tal gestão, a identidade visual da fachada da Casa de Artes ficou marcada pelo muralismo de Fabio Ema, se mantendo até hoje o graffiti, porém precisando de reforma na parede da fachada. Ainda no ano de 2014, a Casa recebeu duas exposições individuais de arte urbana, uma de Fabio Ema e a outra de Marcelo Melo.



Imagem 53. Exposição Grafiteiros de São Gonçalo. Casa de Artes Villa Real. São Gonçalo. 2014. Fonte: Facebook Marcelo Melo⁴⁵.

3.2.8 Loja/ Comércio

A tipologia loja/ comércio emergiu como pontos importantes, no que tange à sustentabilidade da cultura, dos (as) artistas, na exemplificação da monetização dos trabalhos comerciais em casas, comércios, etc. Em São Gonçalo, a *Loja Graffiti Urbano-ponto de encontro* (5 e 33), situava-se após a ponte na Rua da Feira, no Alcântara, sendo aberta pelo grafiteiro Ema, funcionando do final dos anos 1990 ao início dos anos 2000. Enquanto loja, sua proposta foi além da comercialização de produtos das culturas urbanas, sendo considerada como importante ponto de encontro de pixadores e grafiteiros (as), demarcando um meio de manutenção da identidade. Ainda nos anos 1990, o muro da

⁴⁵ Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=619876791389594&set=t.100003210468876&type=3&theater>. Acesso em 02/02/2019.

Casa da Dona Lili (10) foi qualificado por Aila como “primeiros trabalhos comerciais”, em que Dona Lili, remunerava os (as) artistas com a pintura de seu muro. Gal, na ocasião da atividade de campo, me mostrou uma foto desse muro, para apresentar a transição das artes da pixação para o graffiti, embora não tenha sugerido a demarcação em seu mapa. Gal trouxe a *1ª Loja de Graffiti do estado do RJ- zona sul* (11), em que o graffiteiro “Mister Been fez a primeira loja de tinta, a primeira graffiti shop do estado do Rio de Janeiro, (...) entre Ipanema e Copacabana”. Em Niterói, Aila lembrou do *Mercado Canteira* (83), São Domingos, em que graffiteiros, dentre eles Ema, “tinham um stand, que eles botavam quadro, eles tinham a marca da blusa deles. Eles, às vezes pintavam ao vivo, pintaram já vários cenários, eles estavam ali fazendo muita coisa” (AILA, 06/10/2018). Ainda nos anos 2000, Gal rememorou a *Loja Pixaim (tintas, revistas, vídeos, etc.) - São Paulo* (12), apresentando o contexto gonçalense do acesso a informações e materiais da cultura graffiti, no início dessa década:

(...) A linha automotiva da Colorgin, era o que nós tínhamos no Rio de Janeiro. Sendo que em São Paulo já tinha tinta importada, já tinha bico anatômico, e aqui a gente tava batalhando, ralando, o que chegava aqui era o que a gente recebia de São Paulo. Ou fosse por alguém que ia à São Paulo, ou fosse já pela conexão da internet. Minto, nessa época não era pela conexão da internet mas pelos meios de comunicação de revistas. Então, as revistas vinham com propagandas de lojas, uma delas muito conhecida na época, Pixaim, que era uma das lojas, ao qual nós conseguíamos muito material informativo, material para a utilização. Eu mesmo já comprei vídeos, na época, fitas de videocassete, a nível de informação, porque nós não tínhamos informação no Rio de Janeiro (GAL, 11/05/2018).

Os (a) artistas não apresentaram lembranças de loja/ comércio, nos anos 2010.

3.2.9 Concurso de Graffiti

A tipologia Concurso de Graffiti emergiu das *narrativas dos recordadores*, podendo ser compreendido como um estímulo à cultura, visando sua promoção, a troca estética de influências, o incentivo a novos e novas praticantes, uma celebração. No início dos anos 2000, no *C.E. José Moura e Silva- 1º evento de graffiti em escola, Rocha* (4), São Gonçalo, foi organizado um concurso de graffiti identificado por Siri e Aila, em que está também o considerou como um dos primeiros eventos de graffiti, em espaço escolar.



Imagem 54. Concurso de Graffiti, C.E. José Moura e Silva. Rocha, São Gonçalo. 1997. Foto: acervo Siri.

Nos anos 2000, o *Concurso de Graffiti- Turbilhão Hip Hop* (17) foi organizado por Siri em uma das edições do evento, e Gal foi um dos convidados. Nos anos 2010 foi registrado outro concurso de graffiti, no *Instituto de Educação Clélia Nanci, centro de São Gonçalo* (117). Estes e outros concursos favorecem a visibilidade, o aquecimento da cultura graffiti sem o objetivo de gerar rivalidades internas.

3.2.10 Multiplicação

A multiplicação foi uma tipologia trazida por Siri e se relaciona à ação de transmitir o conhecimento técnico, cultural, artístico do graffiti através de oficinas, cursos, etc. Na interpretação geográfica, tem relação com a criação das territorialidades através da incidência de artistas em localidades, onde a cultura graffiti está pouco ou muito demarcada, representando a ativação e podendo significar também, a *sobreposição* de um sistema de implementação e funcionamento da cultura sobre uma certa realidade. Este processo de semear o graffiti sobre a realidade foi apresentado pelo artista, na referência da Multiplicação, em *Barra de São João, Cabo Frio* (118):

Porque o Yuri mora lá e quando eu vou pra lá, eu sempre pinto por lá. Eu ensinei pro Moz, e o Moz ensinou pro Yuri. Aí o Yuri foi, e colou com agente. Sempre que eu vou pra lá eu pinto. E eu ter ido lá pintar, fez o Yuri voltar a pintar e ensinar pra outros lá, também. Então assim é a multiplicação, que a gente fala. Tem um vídeo no meu facebook, e tem no youtube também, se você for lá, você vai ver que o vídeo Multiplicadores, lá conta um pouco das histórias, seria legal você ver (SIRI, 10/11/2018).

Com o entendimento sobre o desenvolvimento da cultura graffiti de São Gonçalo, na perspectiva de artistas de Alcântara e Trindade, a clareza de que os (as) participantes

da cartografia, se influenciaram pela escola de Fabio Ema, ao mesmo tempo que criaram e trilharam caminhos próprios na cultura. Ao poder do graffiti na interferência sobre o cotidiano e sobre as pessoas, o impacto na multiplicação de pensamentos e ações, em que potencializada seja, a força da produção cultural da juventude de periferia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como uma pesquisa acadêmica, a articulação dos conceitos confirmaram que eles “brotam” da realidade, como supracitou Gallo, pois com o desenvolvimento da escrita foram se conformando na análise da cultura, os conceitos de diferentes matrizes disciplinares contemplados para contribuir com o crescimento dos (as) artistas, da cultura, da sociedade. Para identificar os primeiros passos da teoria, com o capítulo 1 se alicerçou a pesquisa, ao aprender o que, genuína ou praticamente, vem a ser um conceito: ao referenciar as fontes e observar a construção do raciocínio do (a) autor (a), a chancela da liberdade de interpretação e articulação com processos de um dada realidade. Assim, a cartografia cultural do graffiti adquiriu sua identidade ao articular as territorialidades no espaço e tempo, que como produtos, que trazem possibilidades de gerar processos. Os mapas elaborados com convenções cartográficas, na sua materialidade, por sua vez, podem representar uma forma ou um meio de humanização da ciência cartográfica tradicional, pela abordagem do seu conteúdo. Ou ainda, servir à contemplação como obra de arte, que apresenta a essência da cultura graffiti, criada e impulsionada por estetas jovens de periferia.

Para *acessar o coração* da pesquisa, muitas descobertas surgiram com a confecção do capítulo 2, em que se apresentou a metodologia participativa e a sua implementação prezou em todo momento, a condução ética. Através das narrativas de Aila, Ema, Gal e Siri foi possível alcançar a profundidade do conhecimento sobre a cultura, na perspectiva de Alcântara e Trindade, reconhecendo a importância dos processos culturais que estavam ocorrendo concomitantemente, de Santa Catarina à Venda da Cruz, nos anos 1990. Nesta oportunidade, não houve a participação de artistas representantes desses bairros, em que mais uma vez, se justifica o processo pelo inacabamento do estudo e das possibilidades advindas dele. Mediante as limitações da pesquisa, ainda assim, há de ser destacado o valor da construção do dado primário, pela unicidade das informações e oportunidade de documentação da história oral, tendo em vista que “na academia são reedições do que já foi falado” (SEEMANN, 27/03/2019). Após a imersão nas trajetórias artísticas e

representações cartográficas da cultura, se percebeu o diálogo com a análise de Becker (1977). Ao contribuir finalmente, o autor discorreu sobre os mundos artísticos, apresentando quatro tipos sociais de artistas, “do senso comum, empiricamente identificáveis, tentando ver até que ponto a inserção de seu trabalho no contexto de mundos e convenções antes descritos, pode-nos ajudar a compreendê-lo” (p. 11).

A despeito dessas classificações, os *profissionais integrados* são como aqueles (as) artistas que “conhecem, entendem e habitualmente usam as convenções que regulam o funcionamento de seu mundo, eles se adaptam facilmente a todas as atividades padronizadas por eles desenvolvidas” (p.12); os *inconformistas*, como artistas que vieram de um mundo artístico convencional mas “continuam voltados para ele. A intenção do inconformista parece ser a de forçar o seu mundo artístico de origem a reconhecê-lo, exigindo que, em vez de ele se adaptar às convenções impostas por esse mundo, seja este que se adapte às convenções por ele próprio estabelecido, para servir de base para seu trabalho” (p. 17). Já aos *artistas ingênuos*, o “caráter primitivo da arte ingênuo encontra-se na relação com o mundo artístico convencional. Não é o caráter do trabalho em si, mas sobretudo o fato de ter sido realizado sem referência às imposições das convenções do seu tempo” (p.21-22). Por fim, os *artistas populares* por estarem “integrados num mundo em que as convenções de sua arte são bem conhecidas e servem facilmente de base para a ação coletiva” (p. 22), em que algumas vezes, “a ideia de uma conexão exclusiva e artística entre o artista e sua obra simplesmente não existia” (p. 23).

Através da perspectiva de Becker, os (as) artistas podem situar-se nos *tipos sociais* sugeridos pelo autor, ao perceber que “cada um tem suas territorialidades, suas redes e suas escalas de atuação, bem como um ritmo singular que os diferencia cotidianamente” (SAQUET, 2003, p. 118), e que por intermédio de suas ações, desenvolvem a afirmativa de que “o mundo da arte espelha a sociedade mais ampla na qual está inserido” (BECKER, 1977, p. 25). Como uma interpretação possível da pesquisa, as contribuições do autor também se relacionam com a cartografia cultural do graffiti, caracterizada como *integrada*, do ponto de vista, do não questionamento às convenções cartográficas. A escolha em adaptar-se a elas foi pensada como estratégia de visibilidade de uma história perdida, protagonizando o graffiti na visão de artistas de São Gonçalo. Com a possibilidade de servir como dispositivo de (re) ativação de territorialidades a partir das memórias apresentadas, está em aberto à cultura o papel desta cartografia, potencializada por devires palpáveis construídos ao longo do tempo de estudo, sendo a exposição e o documentário, inesperadas contribuições aos estudos contemporâneos das artes.

Com a análise das atividades de campo, os eventos rememorados foram organizados através do surgimento das tipologias, que apresentaram os mecanismos de formação, difusão e manutenção da cultura. Assim, a soma matemática das informações espaciais dos três artistas, recebeu o conceito de *sobreposição*, de Milton Santos: das manifestações globais do graffiti, às especificidades locais, na perspectiva de gonçalenses. O capítulo 3 buscou expor a significação das ações representadas nos mapas, em que foram articuladas as territorialidades da cultura, na dimensão do espaço e tempo, encontrando a circularidade da pesquisa e o encerramento das ideias, com o que até aqui, foi captado e (re) interpretado. Assim, o texto da dissertação foi formado pelo assentamento dos conceitos alinhados com as reflexões oferecidas pelos (a) artistas, com o entendimento da oportunidade de registrar uma história oral, em que a transcrição das falas está exposta, algumas vezes em sua íntegra, de modo a evitar suprimir conexões. Este encaminhamento facilitou o aprofundamento sobre a cultura e as dimensões que esta pesquisa não se propôs a dar conta, mas que ao menos estão citadas a partir dos pontos de vistas destacados.

Sendo assim, a pesquisa buscou trazer diversas vozes e a escrita se delineou através do dialoguismo, na afirmação da troca entre conhecimento acadêmico e práticas culturais da juventude de periferia. Ao acompanhar o desenvolvimento do processo dissertativo, a orientadora Prof^a. Dr^a. Rôssi Alves, considerou como “um trabalho de um resultado muito coletivo”, com “contribuição interdisciplinar e essa participação intensa e densa dos graffiteiros”, comentando que “torço para que ela siga e para que outras pessoas, a partir desse trabalho, continuem esse percurso” (GONÇALVES, 27/03/2019). Com agradecimento ao crescimento promovido pela orientação e a constelação de forças que permitiram a realização dessa pesquisa, em diversos momentos me emocionei com as descobertas e desdobramentos. Ademais, sigo abrindo as janelas dos devires e encerro com o sentido salutar das cores, na visão de Pedro de Jesus:

Pra mim (...), o graffiti está servindo muito bem às pessoas, porque quanto mais cores a pessoa vê, mais sentimentos ela consegue sentir. Se ela só vê vermelho, só vai sentir um sentimento. Se ela vê azul, só vai sentir outro, mas se ela ver um arco íris, ela vai sentir todos os sentimentos e vai se tornar uma boa pessoa no meio do ambiente (MANIFESTO, 2019).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACSELRAD, Henri; COLI, Luis Régis. Disputas territoriais e disputas cartográficas. In: ACSELRAD, Henri (org.). *Cartografia sociais e território*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa Planejamento Urbano e Regional, 2008.
- ARCE, José Manuel Velenzuela. *Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- BANKSY. *Guerra e Spray*. Tradução: Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.
- BECKER, Howard Saul. Mundos Artísticos e Tipos Sociais. In: Gilberto Velho (org.). *Arte e Sociedade: Ensaio da Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1977. p. 9- 26.
- _____. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009. 15-77.
- BOBBIO, Norberto. Representação Política. In: BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola, PASQUINO, Gianfranco (orgS.); trad. Carmen C, Varriale et ai.; coord. trad. João Ferreira; rev. geral João Ferreira e Luis Guerreiro Pinto Cascais. *Dicionário de Política*. -4 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 1111- 1106.
- BONNEMAISON, Joel. Viagem em torno do território. In: CORRÊA, Roberto, ROSENDHAL, Zeny (orgs.). *Geografia Cultural: um século*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002. p. 83- 131.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivido da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996. p. 183-191.
- BUZO, Alessandro. Grafite. In: *Hip Hop: por dentro do Movimento*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2010. p. 242- 257.
- CALABRE, Lia; LIMA, Deborah Rebello. *Do DO-IN antropológico à política de base comunitária- 10 anos do Programa Cultura Viva: uma trajetória da relação entre Estado e Sociedade*. Políticas Culturais em Revista, 2 (7). p. 6- 25, 2014.
- CASTRO, Iná Elias de. O problema da escala. In: CASTRO, Iná Elias de, GOMES, Paulo Cesar da Costa, CORRÊA, Roberto Lobato. *Geografia: conceitos e temas*. 13. ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010. p. 117- 140.
- DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1987. p. 11- 16.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia*. Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- OLIVEIRA, Denilson Araújo. *Hip Hop e as territorialidades urbanas: uma construção social de sujeitos de periferias*. Cadernos Penesb, n.11. Niterói. p.71 – 112, 2009/ 2010.
- OLIVEIRA, Ivanilton José de. *A linguagem dos mapas: utilizando a cartografia para comunicar*. Revista Uniciência. Goiás, 2004. p. 1-19.
- GIL, Gilberto. Nossas bacias culturais. In: ALMEIDA, Armando, ALBERNAZ, Maria Beatriz, SIQUEIRA, Mauricio (ORGS.). *Cultura pela palavra: coletânea de artigos discursos e entrevistas dos ministros da cultura 2003- 2010/ Gilberto Gil & Juca Ferreira*. 1 ed. – Rio de Janeiro: Versal, 2013. p. 20-22.
- GITAHY, Celso. *O que é Graffiti?* São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção Primeiros Passos; 312).
- GOTTMANN, Jean. *A evolução do conceito de território*. Boletim Goiano Campineiro de Geografia, vol, 2, n.3. p- 523-545, 2012 (1975).
- HAESBAERT, Rogério. Por uma constelação de conceitos. In: *Viver no limite: território e multi/ territorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014. p. 19- 52.
- _____. Definindo Território para Entender a Desterritorialização. In: *O Mito da Desterritorialização: do fim dos territórios à Multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016. p. 35-98.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- MARTINS, José de Souza. *A fotografia e a vida cotidiana. Ocultações e revelações*. São Paulo: Editora Contexto, 2008. p 33-62.
- POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. In: Estudos Históricas. Rio de Janeiro, v. 5, nº 10, 1992, p. 200-212, 1992.
- RAFFESTIN, Claude. *A Geografia do Poder*. São Paulo: Editora Ática, 1993 (1980).
- _____. A produção das estruturas territoriais e sua representação. In: SAQUET, Marcos, SPOSITO, Eliseu (orgs). *Território e Territorialidades*. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p.17-35.
- RE.FEM, Revolta Feminina. Tem mulher nessa história. In: BUZZO, Alessandro. (org.). *Suburbano Convicto*. São Paulo: Tramas Urbanas, 2009. p. 65.
- SACK, Robert David. O significado das territorialidades. In: DIAS, L. e FERRARIA, M. (orgs.) *Territorialidades Humanas e Redes Sociais*. Florianópolis: Insular, 2011 (1986).

SANTOS, Milton. O retorno do território. In: OSAL: Observatório Social de América Latina. Ano 6 nº 16. p. 251- 261, 2005.

_____. A natureza do Espaço: Tempo e Técnica, Razão e Emoção. 4 ed.- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SAQUET, Marcos Aurélio. As territorialidades e as temporalidades. In: *Por uma Geografia das Territorialidades e das Temporalidades: uma concepção multidimensional voltada para a cooperação e para o desenvolvimento territorial*. 2 ed.- Rio de Janeiro: Consequência, 2015. p. 107- 124.

SEEMANN, Jorn. Cartografia Cultural na Geografia Cultural: entre mapas da cultura e a cultura de mapas. Boletim Goiano de Geografia vol. 21, n. 2, julho de 2001.p.61-82.

_____. Metáforas espaciais na Geografia: cartografias, mapas e mapeamentos. In: Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – 20 a 26 de março de 2005 – Universidade de São Paulo. p. 13955- 13971.

SILVA, Catia Antonia da. *Cartografia da ação social: limites e possibilidades da contribuição do fazer geográfico*. Peru, 14º Encontro de Geógrafos da América Latina, 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. 1 ed.- Petrópolis: Vozes, 2000, v. 1. p. 73-102.

SOUZA, Marcelo Lopes de. “Território” da divergência (e da confusão): em torno das imprecisas fronteiras de um conceito fundamental. In: SAQUET, Marcos, SPOSITO, Eliseu. (orgs.). *Território e Territorialidades*. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p.53-68.

VELHO, Gilberto. Vanguarda e Desvio. In: VELHO, Gilberto (orgs.). *Arte e Sociedade: ensaios da sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1977. p. 27- 38.

TARTAGLIA, Leandro. *Geografitis: Uma leitura geográfica dos graffitis cariocas*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

Documentos Jurídicos Consultados

BRASIL. Lei de Crimes Ambientais. Lei Federal nº 9.605, 12 de fevereiro de 1998.

BRASIL. Descriminalização da grafiteagem. Lei Federal nº 12.408, 25 de maio 2011.

BRASIL. Estatuto da Juventude. Lei nº 12.852, de 5 de agosto de 2013.

BRASIL. Rede de Enfrentamento a Violência contra as Mulheres. Brasília. DF. Secretaria de Políticas Públicas para as Mulheres, da Presidência da República, 2011.

Filmes

MANIFESTO Graffiti SG. Diretor Fernando Dias. Rio de Janeiro: Guapoz Produções Artísticas, 2019. (42 min). Acervo SESC Rio.

MULTIPLICADORES. Diretores Renato Martins e Lula Carvalho. Rio de Janeiro: Urca Filmes, 2006. (21 min). Disponível em <https://curtadoc.tv/curta/artes/multiplicadores/>, acessado em 07/07/2019.

STYLE Wars. Diretor Tony Silver. Nova York: Public Art Films, 1983. (69 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=f9KxbaSU-Eo>, acessado em 07/07/2019.

GLOSSÁRIO

BOMBS: Letras rápidas, trabalhadas com mais de uma cor e com contorno

CREWS: Coletivo de graffiteiros (as) que assinam com a sigla do grupo, mesmo quando pintam individualmente

ESTÊNCIL: Técnica de aplicação de spray sobre molde do desenho em diferentes materiais de base

TAGS: Assinatura do (a) graffiteiro (a)

PERSONA: Estética do personagem do (a) artista

THROW-UP: Uma tradução de “vômito”

VÔMITO: Estilo simples de letra desenhada com ao menos uma cor

ANEXO I

Mapa da Cartografia Cultural do Graffiti a partir de São Gonçalo: memórias de 1990 aos anos 2010 (impressão em A1).