

ARTE URBANA, ESCRITAS DE RUA

Adriana Carvalho Lopes¹

Resumo: A cidade não é um simples espaço físico, tampouco só um lugar social que contem pessoas, mas “situações” em que as pessoas agem, construindo, dessa forma, cada contexto urbano particular como um texto escrito por seus/suas habitantes. Neste trabalho, proponho pensar a arte urbana como um tipo texto contra-hegemônico construído pelas juventudes periféricas que escrevem a cidade cotidianamente. Assim, amplio o conceito de arte urbana para além do grafismo (que tem como expressões máximas com o *grafite*, o *stencil*, etc), para pensa-la como textos criativos, multissemióticos (STREET, 2009) e multissensórios (MILLS, 2016) escritos nas ruas; textos que constroem outras formas de autoria que resistem e desafiam os mapas hegemônicos das cidades. Para tanto, seleciono duas práticas culturais diversas, o funk carioca e um sarau periférico, destacando que essas práticas também funcionam como um tipo de agência de letramento em que as juventudes escrevem (e são escritas pela) cidade, reinventando a si e os seus próprios territórios.

PALAVRAS-CHAVE: Letramentos; Rua; Funk Carioca; Sarau

Pensadores como Henri Lefebvre e Michel de Certeau argumentam que a cidade não é um “lugar” que contem pessoas, mas “situações” em que as pessoas agem, construindo, dessa forma, cada contexto urbano particular como um texto escrito por seus habitantes. Em sua obra *Writings on Cities*, Lefebvre faz uma importante distinção entre a cidade, uma realidade imediata, um fato prático-material e o urbano, uma realidade social feita de relações, concebida, construída e reconstruída pelo pensamento. No entanto, ao mesmo tempo em que a cidade e o urbano podem ser conceitos distintos, esses estão, perpetuamente, em contato, de forma dialética: não há uma experiência social urbana fora da cidade e, essa, por sua vez, não existe sem os conceitos que as pessoas formulam sobre ela. Cidades e contextos urbanos são negociados e não fatos dados; esses constroem seu habitantes e, simultaneamente, são construídos por eles. Michel de Certeau utiliza a metáfora “caminhar” para o mesmo tipo de dialética que Lefebvre elabora. Em *A Invenção do Cotidiano* de Certeau escreve, “Os praticantes ordinários da cidade... são caminhantes, pedestres... cujo o corpo obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ que escrevem sem poder lê-lo.” (p. 171); e “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos”. (p.177). De Certeau explica que a caminhada dos pedestres apresenta

¹ Professora Adjunta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Professora de Pós-graduação do Programa Interdisciplinar Pós-graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PIPGLA-UFRJ) adrianaclopes14@gmail.com

“uma série de percursos variáveis assimiláveis a torneios ou figuras de estilo. Existe uma retórica da caminhada. A arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos” (p. 179). Esses caminhos/textos que os habitantes urbanos compõem são, em parte, condicionados pela geografia material das cidades (não podemos andar pelas paredes). Contudo, dentro de certos limites inegáveis, os habitantes constroem, individual ou coletivamente, os desenhos e as frases de seus caminhos/textos.

Nesse sentido, proponho pensar a arte urbana – uma prática cultural que surge nos Estados Unidos na década de 1970 – como um tipo texto contra-hegemônico construído pelas juventudes caminhantes e habitantes que escrevem a cidade cotidianamente. Dito de outro modo, mais do que uma experiência estética, entendemos a arte urbana como um ato de fala ou uma escrita que não é produzida em lugares “consagrados” (nos museus) e “institucionalizados” (nas escolas e nas universidades), até porque as juventudes que a compõe são, em sua grande maioria, sistematicamente e historicamente, excluídas de tais espaços. Trata-se de um tipo de escrita presente nas ruas, que dá vida e visibilidade às textualidades contra-hegemônicas que mapeiam as cidades.

Ainda que a ideia de arte urbana estivesse ligada, inicialmente, ao grafismo, tendo como sua expressão máxima *o grafite*, *o stencil*, etc., proponho expandir e pensar a arte urbana como algo que se faz na rua, ou melhor, como um texto que se escreve na rua – ações humanas que constroem o urbano e fornecem sentidos à cidade, nos termos de Lefevre; ou então atos de fala de rua que moldam a forma como nos locomovemos ou o que sentimos e percebemos como cidade. E para além disso, essa escrita de rua coloca em xeque uma concepção disciplinar e logocêntrica de letramento. Dito de outro modo, tradicionalmente, quando pensamos a escrita associamos, inevitavelmente, a uma prática disciplinar relacionada a escrita alfabética – uma atividade individual, solitária e mental realizada por um sujeito, localizado no silêncio de algum espaço delimitado por paredes e muros, que com o desenho de sua caneta ou com o teclado do seu computador representa de forma transparente (no papel ou na tela) o mundo. Contudo, na escrita de rua, é o corpo (individual ou coletivo), o som, os cheiros que escrevem a cidade. Além disso, esses atos de fala são constituídos por inúmeros artefatos: sprays, tintas, roupas, microfones, auto-falantes, caixas de som, etc. vão compondo o texto dessa “retórica habitante”.

Ademais, em contraposição a escrita disciplinar que permeia os espaços institucionalizados, essa escrita de rua é um tipo de resistência, até porque a rua, apesar de ser um espaço controlado, é também lugar de fuga, do inesperado e do escape de determinados

padrões, ou como defende Gustavo Coelho (2015), em sua tese de doutorado sobre o Xarpi (ou a pichação na cidade do Rio de Janeiro), um lugar que não se rende a explicações totalizantes; ou ainda, como lembra Carlos Meijueiro de Assis (2015), em sua dissertação de mestrado sobre as escritas das ruas do Rio de Janeiro – um lugar onde se escreve um português que não se submete as normas.

Vale lembrar, que no dicionário Houaiss (2001, p.302) encontramos a seguinte referencia a etimologia da palavra rua: do latim 'ruga' (uma dobra na pele em forma de sulco). Isso porque as ruas, na Roma Antiga, tinham a função primária de servir como canais de escoamento das águas das chuvas. Subsidiariamente, as ruas funcionavam como via de circulação. Nas cidades modernas, porém, a prioridade da rua inverteu-se. Na vida urbana moderna, a rua é prioritariamente o lugar de circulação. No entanto, aproveitamos, a ideia de “dobra”, de “sulco” como um rastro presente nisto que chamamos de escrita de rua – uma marca feminina que lembra que a escrita não apenas circula pela cidade disseminando certos sentidos, trata-se, também, de uma escrita que propõe percursos de fuga de mapas hegemônicos.

Dito isso, pretendo discutir brevemente alguns aspectos textuais e espaciais de duas práticas culturais que podem ser compreendidas como escritas de rua que compõe as inúmeras manifestações de artes urbanas. A primeira delas produzida, inicialmente, na cidade do Rio de Janeiro e disseminada pelo Brasil e pelo o mundo a fora, será o Funk Carioca. A segunda delas será um exemplo de um Sarau Periférico, que acontecia na cidade de Nova Iguaçu, chamado Sarua V (de Viral).

Não estou com isso querendo dizer que tratam-se de práticas culturais equivalentes, tampouco que os territórios onde essas práticas são produzidas sejam homogêneos e idênticos. Se toda favela é um espaço único e com nome próprio, como veremos mais adiante neste texto, a Baixada Fluminense também não pode ser generalizada, pois é uma região altamente heterogênea e diversa no interior de suas fronteiras. No entanto, neste trabalho, aproximo essas duas práticas culturais pois são produzidas por juventudes que habitam espaços da cidade altamente estereotipados no mapa hegemônico do Rio de Janeiro.

Historicamente, esse estereótipos territoriais não estão apenas nos discursos que circulam nas mídias corporativas, que associam esses espaços à barbárie, ao banditismo, ao tráfico de drogas, à violência, etc. Como enfatiza Heraldo HB (2013, p. 24) poucas regiões do país sofreram tanto com estigmas, quanto a Baixada, “praticamente um bullying midiático”. Essa imaginação estigmatizante faz parte da lógica que estrutura as próprias políticas

públicas. O investimento estatal reifica uma estrutura excludente e desigual na distribuição de equipamentos culturais. Segundo Facina (2014), em sua pesquisa sobre o mapeamento cultural em uma favela do Rio de Janeiro, na cidade do Rio de Janeiro, 60% dos teatros públicos se encontram na Zona Sul da cidade (área mais rica da cidade) e, apenas 11% na Zona Norte. E nas favelas cariocas “praticamente inexistem cinemas, teatros e espaços culturais, bem como escolas de arte, recursos audiovisuais, etc.” (p.17) Da mesma maneira, podemos pensar na Baixada Fluminense, uma área altamente estereotipada, com baixíssimo investimento em equipamentos públicos, frequentemente, lembrada pelos altos índices de violência, principalmente, entre a os jovens.

Funk Carioca: o rap-funk dos anos de 1990

Muitos trabalhos já mostraram que o funk carioca é um gênero musical, um movimento e uma manifestação cultural e, também, uma forma de comunicação contra-hegemônica, produzido pela juventude favelada. No entanto, aqui vale lembrar um outro aspecto, o funk carioca é uma agência de letramento, ou seja, é uma forma de escrita em que a juventude de periferias e favelas torna-se autora dos seus próprios textos, narra a favela e o seu cotidiano sob o ponto de vista daqueles que habitam esse local. Um ponto de vista que causa fissura nos mapas hegemônicos que aparecem na mídia corporativa.

Vale destacar, por exemplo, que nos anos 1990, o funk torna-se cada vez mais popular, principalmente, entre as camadas mais pobres do Rio de Janeiro. Todavia, junto com a expansão do funk, cresce um racismo inconfessável na forma de um preconceito musical. Um acontecimento foi crucial para que a imagem do funk e dos funkeiros ganhassem dimensões nacionais: os chamados “arrastões”. Esse foi o termo dado pela mídia corporativa para uma suposta “invasão” de uma das praias mais famosas do Rio de Janeiro por centenas de jovens funkeiros, habitantes de favelas, que, segundos os jornais, só estariam ali para saquear os banhistas de classe média. É interessante notar como as notícias desse período sobre os funkeiros – considerados então o “novo pânico” ou o “novo medo” do Rio de Janeiro – vieram, muitas vezes, acompanhadas de desenhos de mapas da cidade, que propunham identificar as favelas de proveniência desses jovens e alertar os banhistas sobre quais seriam as “áreas de risco” na cidade e nas praias. Como mostra de Certeau (2008), os mapas não são reflexos de uma espacialidade exterior, mas são atos de fala ou textos que escrevem as espacialidades com suas possíveis trajetórias. Assim, um mapa “faz ver” os lugares e, nesse

movimento, delimita as trajetórias permitidas, em contraposição àquelas que são proibidas. Desse modo, o discurso da mídia corporativa delimitava a favela e esses jovens como uma ameaça que precisava ser evitada ou extirpada do espaço urbano. E, para além disso, esses espaços nunca eram tratados com “nome próprio”. Tratava-se unicamente de mapear e significar a favela como um espaço genérico do perigo e da barbárie.

Em contraposição a esses textos hegemônicos, os funks dos anos 90 escreviam a favela com nome próprio. Não era a “favela” no singular, mas sim o nome específico das favelas: Rap do Vidigal, o Rap da Rocinha, o Rap da Cidade Alta, etc, que traziam à tona esses locais. Da mesma maneira, muitos MCs eram conhecidos como representantes de certa galera ou favela específica, como por exemplo, Willian e Duda do Borel, Galo da Rocinha, Mascote do Vidigal, só para citar alguns. Nesses raps-funk, os aspectos positivos do lugar eram, frequentemente, conjugados aos aspectos negativos. Apesar de condições materiais precárias serem narradas nesses raps, é do ponto de vista daqueles que habitam a favela, que caminham por suas ruas, seus becos e sua vielas que a favela é narrada e textualizada, enunciando, assim, um mapa que desafia as trajetórias hegemônicas que legitimam uma ideia de cidade para muito poucos.

Saraus Periféricos: Sarau V (de Viral)

Assim como o funk reescreve os mapas da cidade, os Saraus Periféricos também textualizam o espaço urbano de uma forma contra-hegemônica. Essas produções culturais, além de serem nova opção de lazer, de produção e de participação político-cultural para as juventudes, também podem ser entendidas como agências de letramentos, onde a arte urbana é encenada em inúmeros textos que desenham mapas contra-hegemônicos da cidade.

Em Nova Iguaçu, por exemplo, um município que tem um baixíssimo investimento em aparelhos culturais, algumas jovens, muitas delas alunas universitárias, que são em sua maioria a primeira geração de sua família a adentrar no ensino superior público, tem organizado saraus, cine-clubes, etc nas praças e bares da cidade. Um dos aspectos que chama atenção nesses eventos é que, apesar de serem alunas universitárias, não foi em sala de aula que elas se descobriram como escritoras e/ou autoras, mas foi nas ruas, com os seus poemas e crônicas escritas nos aparelhos de telefones celulares e disseminados em público no microfone.

Trago como exemplo, um dos Saraus que serviu de fonte de inspiração para tantos outros em cidades da Baixada, batizado como Sarau V (de Viral), organizada por Janaína Tavares, estudante de letras da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. O Sarau V, aconteceu durante um ano, mensalmente, em uma praça, chamada Praça de Direitos Humanos. Teve um ano de existência nas ruas. Nas palavras da própria Janaína (2017, p.768-769)

Desde 2013, o Sarau V acontece, mensalmente, na Via Light, no Centro de Nova Iguaçu. O Sarau dialoga com diversas linguagens artísticas, como o teatro, o circo, a poesia, o funk, o hip-hop, a pichação e o grafite. É uma ação coletiva protagonizada por jovens da Baixada Fluminense; uma intervenção que busca escrever e constituir novos imaginários sobre e para a Baixada Fluminense. O “V”, como é conhecido, vem oxigenando a cena cultural da cidade de Nova Iguaçu, influenciando outros movimentos que surgiram com o mesmo recorte e ocupando o espaço público em outras cidades da Baixada, como o Sarau Rua, em Nilópolis e o Caldo de Cultura, em Mesquita. No “V” a Baixada não é unicamente o lugar de mazelas e de violência, o lugar do “corpo estendido no chão”; no “V” reescrevemos o nosso território por um olhar de dentro, um olhar que desvela toda a nossa criatividade e a nossa potência, como poetas, como escritores, como fazedores de cultura e contadores de nossas próprias histórias.

Interessante que antes da chegada do Sarau V, a praça que vivia naquela cidade era, carinhosamente, chamada por seus frequentadores, de Praça do Coliseu – uma referencia ao formato de sua construção. Localizada às margens de uma importante via da cidade, *Via Light*, a praça era o lugar de passagem e de muitos skatistas. Ninguém sabia que, ao ser criada, a praça teria sido batizada pela Prefeitura como “Praça dos Direitos Humanos.” Até a chegada do Sarau esse nome não era ouvido. Poderíamos dizer com de Certau (2008, p.171) que tratava-se, apenas, de um conceito, de um “simulacro teórico” que olha de cima e não se entrelaça aos fazeres locais do dia-a-dia. A escrita do Sarau, entretanto, mais do que encenar o nome de batismo, intervém ali, reescrevendo o nome inicial. É com o Sarau que essa designação é praticada: a praça vira lugar para a enunciação de todos, de diversas demandas e de vários desejos. O Sarau traz para a praça corpos, objetos, sons, toques e gostos que reivindicam direito à cidade. “Se é a ação que qualifica o espaço” (CERTEAUS, 2008, p.172) foram as escritas do Sarau que constituíram os sentidos daquele local.

No Sarau V, a profusão de sensações e dos signos verbais e não-verbais revela uma arte urbana formado por uma escrita “multissemiótica” (STREET, 2009) e “multissensória” (MILLS, 2016). O varal de *fanzines*, de cordéis e de camisetas pintadas com *stencil*; a exposição de fotos, os grafites nos muros, o giz no chão, as projeções audiovisuais. Todos

esses são meios que escrevem as noites da cidade na praça. Uma escrita efêmera que não tem a preocupação com a continuidade e com a formalidade de outros registros, mas tem a força de ‘um agora’ que se viraliza. Vale destacar que escritas e falas virais são aquelas que se disseminam: repetem discursos prévios e os deslocam ao mesmo tempo (DERRIDA, 1977), infectam suas/seus usuárias/os com formas particulares de mapear o campo social e as cidades (CALDEIRA, 2003), convidam as pessoas a ocuparem certas posições na vida social. Diferentemente dos Saraus da nobreza do século XVIII, onde se liam textos de autores consagrados em salões restritos e fechados, nos saraus periféricos, a juventude lê aquilo que ela mesma produz, que ela mesma escreve. O Sarau convida as juventudes a ocuparem posição de autores/as. Distinta de uma tradição logocêntrica (DERRIDA, 1977), que atribui à autoria a uma mente isolada e soberana, a autoria do Sarau é coletiva, compartilhada e corporificada. Os corpos/territórios estigmatizados (re)escrevem-se e (res)significam os territórios e as juventudes. Ou ainda, como enfatiza Janaína “não é o corpo estendido no chão” criminalizado ou aprisionado das juventudes periféricas que é encenado na narrativas do Sarau, pois ali a voz/corpo autoral dissemina-se democraticamente pelo microfone para todos/as que estão ali assistindo ou para aqueles/as que, simplesmente, passam pelas ruas. As juventudes aparecem na cidade por seu ritmo poético, por seu movimento, por sua criatividade e potência.

Por fim, locais e práticas culturais distintos. Favelas e Baixada Fluminense. Funk Carioca e Sarau V. Neste texto, aproximei esses territórios e práticas, pois ambos são espaços estigmatizados nos mapas hegemônicos, mas que servem de fermento para escritas ou letramentos que compõem a arte urbana. Trata-se de uma arte que (não se reduz) mas utiliza grafismos. Uma arte urbana que se textualiza em microfones e caixas de som, ampliando vozes e expandindo o sentido do ‘eu’. Não é o sujeito, em silêncio, isolado física e mentalmente que escreve a (na) rua, mas uma autoria coletiva, que tece mapas intervindo, encenando e acionando utopias e futuros contra-hegemônicos para as periferias, para as favelas, para as juventudes e para as cidades.

Bibliografia

- DE ASSIS, C.M. “Inventar Rios/Escritas de um janeleiro”. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Culturas e Territórios. Universidade Federal Fluminense. PPCult/UFF, 2015.
- DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- DE OLIVEIRA, G. R. C. “PiXadores, torcedores, bate-bolas e funkeiros: doses do enigma no reino da humanidade esclarecida”. Tese de doutorado. Pós-graduação em Educação. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. UERJ, 2015.
- CALDEIRA, T. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. Trad. Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. 2.ed. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2003.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FACINA, A. (org.) *Acari Cultural. Mapeamento da Produção Cultural em uma Favela da Zona Norte do Rio de Janeiro*: Mauad; FAPERJ, 2014.
- HERALDO, HB. *O Cerol Fininho da Baixada. Histórias do Cineclube Mate com Angu*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.
- LEFEBVRE, H. *Writing on cities*. Massachusetts: Blackwell, 1996.
- LOPES, A.C. *Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Faperj/Bom Texto, 2011.
- LOPES, A.C; NASCIMENTO, D.S; FACINA, A.; CALAZANS, R.; TAVARES, J. “Desregulamentando dicotomias. Transletramentos, Sobrevivências e Nascimento.” *Trabalhos em Linguística Aplicada.*, Campinas, n(56.3): 753-780, set./dez. 2017
- MILLS, K. A. *Literacy for the digital age. Social, critical, multimodal, spatial, material and sensory lenses*. Bristol: Multilingual Matters, 2016.
- MOITA LOPES, L. P. *Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- STREET, B. *Ethnography of writing and reading*. In: Olson, D. R. & Torrance, N. (orgs.) *The Cambridge handbook of literacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

XIV
enecult

encontro de estudos multidisciplinares em cultura

7 a 10 agosto 2018 | SALVADOR - BAHIA - BRASIL

www.cult.ufba.br/enecult