

A docilização da arte pública: pós-*graffiti* e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro¹

The Docilization of Public Art: Post-Graffiti and Gentrification in Rio de Janeiro's Port Zone

La docilización del arte público: postgraffiti y gentrificación en la zona portuaria de Río de Janeiro

Luiz Sérgio de Oliveira

Universidade Federal Fluminense

E-mail: luizsergio@id.uff.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8616-5089>

RESUMO:

Este artigo procura articular pintura mural, *graffiti* e pós-*graffiti* como manifestações da arte pública que, diante de cenários políticos diferenciados, têm apresentado objetivos e respostas sociais notadamente díspares. Recorrendo a uma extensa literatura nos campos da arte pública crítica, do muralismo, da cultura *hip-hop* e dos estudos urbanos da gentrificação, o artigo visa refletir sobre os processos de revitalização da Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro. Neste sentido, ao reconhecer o uso sistemático dos recursos da arte pública, em especial em projetos com artistas do pós-*graffiti*, o artigo sublinha o interesse do poder público na parceria com a arte nos processos de revitalização e de gentrificação das áreas degradadas do porto do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: *Muralismo. Graffiti. Pós-Graffiti. Gentrificação. Zona Portuária.*

ABSTRACT:

This article aims to articulate mural painting, graffiti, and post-graffiti as manifestations of public art that, in the midst of different political scenarios, have presented remarkably disparate social objectives and responses. Drawing on extensive literature in the fields of critical public art, muralism, hip-hop culture, and urban studies of gentrification, the article

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A docilização da arte pública: pós-*graffiti* e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

intends to reflect upon the processes of revitalization of the Port Zone of the city of Rio de Janeiro. In this sense, by recognizing the systematic use of public art resources, especially in projects with post-graffiti artists, the article highlights the interest of public authorities in partnering with art in the processes of revitalization and gentrification of the degraded areas of the port of Rio de Janeiro.

Keywords: *Muralism. Graffiti. Post-Graffiti. Gentrification. Port Zone.*

RESUMEN:

Este artículo pretende articular la pintura mural, el *graffiti* y el *post-graffiti* como manifestaciones de arte público que, ante diferentes escenarios políticos, han presentado objetivos y respuestas sociales marcadamente dispares. A partir de una extensa literatura en los campos del arte público crítico, el muralismo, la cultura hip-hop y los estudios urbanos de la gentrificación, el artículo pretende reflexionar sobre los procesos de revitalización de la Zona Portuaria de la ciudad de Río de Janeiro. En este sentido, al reconocer el uso sistemático de los recursos del arte público, especialmente en proyectos con artistas *post-graffiti*, el artículo subraya el interés de las autoridades públicas en asociarse con el arte en los procesos de revitalización y gentrificación de las zonas degradadas del puerto de Río de Janeiro.

Palabras clave: *Muralismo. Graffiti. Post-Graffiti. Gentrificación. Zona Portuaria.*

Artigo recebido em: 26/03/2023

Artigo aceito em: 26/05/2023

Introdução

A arte pública, pela condição que lhe é intrínseca em sua instauração nos espaços do “comum” das grandes cidades, tem sido apresentada como mensageira na propagação de interesses difusos e variados daqueles que, detentores do poder, definem como os espaços compartilhados devem ser ocupados. Com isso, as elites usam os recursos da arte para emitir sinais de sua prevalência social e política, recorrendo à rigidez, firmeza e perenidade do bronze, do granito ou do mármore para consolidar uma verdade que se quer pétreo. Exemplos cabais dessa condição da arte pública como aliada na manutenção do *status quo* é a série quase infinita de esculturas celebratórias que se espa-

lham por nossas cidades, em especial no Rio de Janeiro, centro administrativo do Brasil de 1763 até a transferência da capital para Brasília em 1960. Com isso, esses monumentos instalados em nossas praças, jardins e parques replicam narrativas que contêm apenas parcialidades da história.

Em outros cenários políticos, as comunidades assumem para si a responsabilidade de contar sua própria história, tacitamente excluída das histórias tidas como oficiais que, contadas por aqueles que têm voz e presença, são deliberadamente excludentes. Essas comunidades, organizadas em torno de objetivos comuns que incluem a elevação da qualidade de sua percepção identitária, cultural e histórica, em processos de valorização de sua autoestima, afirmação e empoderamento, têm a capacidade de formulação e de realização de projetos coletivos, “comunitários”, que promovem grande impacto político, social e cultural entre aqueles e aquelas a quem são endereçados. Esses projetos resultam, com muita frequência, em gigantescos murais comunitários, como é o caso do *Great Mural of Los Angeles*, coordenado pela artista estadunidense de ascendência mexicana Judy Baca. Por características estilísticas, em geral com colorações realistas, além de sua aderência e imobilidade em muros e paredes de localidades periféricas, esses murais seguem sendo sistematicamente ignorados pela crítica e pela historiografia da arte, uma vez que movidas por outros critérios e por outros balizamentos.

Os espaços públicos também têm sido ocupados, mesmo quando não autorizados, por segmentos sociais igualmente negligenciados em suas necessidades socioculturais-políticas, de maneira que possam manifestar, em alto e bom som, nas vias públicas da vida em comum, suas insatisfações e sua revolta. Foi o que se deu na cidade de Nova York entre as décadas de 1970 e 1980, quando jovens das periferias daquela que é a maior cidade dos Estados Unidos ocuparam o principal meio de locomoção dos nova-iorquinos para reafirmar sua existência, como que a clamar que, reconhecida sua presença, seus direitos fossem respeitados e suas demandas, atendidas. O *graffiti* se transformou, ao lado de outros elementos da cultura *hip-hop* (*rap* e *break-dance*), o canal pelo qual uma juventude que se via excluída buscava emitir o seu “brado retumbante”.

Entretanto, como era previsível, o sistema dominado pelas elites reagiu, cooptou e subjugou o *graffiti*, redirecionando sua força seminal para, depois de empreender sua domesticação e docilização, ter o *graffiti* como parceiro leal em diferentes projetos que aliam poder político e capital.

Transmutado em *pós-graffiti*, essas manifestações de arte nos espaços públicos têm sido competentemente empregadas em processos de revitalização e de gentrificação de áreas degradadas em cidades de diferentes latitudes ao redor do mundo.

Partindo de tais colocações, este artigo apresenta-se dividido em duas partes. Na primeira, procuramos investigar os objetivos perseguidos por Judy Baca e seus colaboradores na realização de um projeto mural de grande envergadura na cidade de Los Angeles, costa oeste dos Estados Unidos. Em seguida, debruçamo-nos sobre a emergência do *graffiti* na cidade de Nova York, sua condição de insurgência diante das realidades sociais enfrentadas pelos jovens da periferia da cidade, seus movimentos de resistência à criminalização e sua propagação por outras cidades e países.

Na segunda parte do artigo, dedicamo-nos a investigar a emergência do *pós-graffiti*, reconhecendo que, apesar de tentar preservar uma aparência de rebeldia e de independência, essas manifestações públicas de arte sucumbiram aos diversos interesses dos poderes políticos e econômicos, e se transformaram em parceiras potentes de processos de gentrificação, como o que se encontra em curso na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro.

Arte nos espaços públicos: identidade, resistência e insurgência

A arte pública, em vertentes que se desenvolvem em articulação com contextos socioculturais específicos, tem sido apontada como um vigoroso propulsor na criação de laços identitários e de sentidos comunitários. São produções, projetos, performances e ações coletivas de arte que, mais que simplesmente ocupar os espaços públicos das cidades, buscam o engajamento de segmentos frequentemente marginalizados na sociedade. São práticas de arte que têm nas estratégias de engajamento uma porção significativa do próprio fazer estético, sendo desenvolvidas em colaboração, com ênfase em um diálogo que se contrapõe a práticas hierarquizadas nas relações do fazer artístico. Como projetos e ações coletivizados, tendem a desenfaturar o lugar consagrado ao autor, afirmando sua condição de autoria coletiva, realçando o processo coletivizado de criação como valor em si e, em inúmeras ocasiões, não resulta em um produto/objeto, mas em uma ação efêmera (LACY, 1996; KWON, 2002; BISHOP, 2006; STIMSON; SHOLETTE, 2007; KESTER, 2004, 2003; FINKELPEARL, 2001; HEARTNEY, 1997).

O que deve ser destacado nesses projetos, entretanto, é justamente a aclamação das práticas colaborativas, consumando o engajamento e o comprometimento da comunidade como vetores dos quais depende o sucesso de projetos desse tipo. A natureza dessas manifestações de arte pode assumir diferentes formulações e diferentes (i)materialidades, desde caminhadas, paradas, piqueniques, performances, rodas de conversa, murais coletivos, valorizando os laços de aderência e de diálogo que venham a ser estabelecidos no processo.

Em se tratando de grandes murais coletivamente produzidos, um dos pioneiros e mais destacados exemplos, quer seja por sua magnitude ou pela participação massiva da comunidade, é o grande mural coordenado por Judy Baca em Los Angeles. Junto a um grupo de 400 jovens de segmentos sociais minoritários da cidade, entre latinos e afrodescendentes, Judy Baca coordenou a realização do *Great Mural of Los Angeles* entre a segunda metade dos anos 1970 e início dos anos 1980 (Fig. 1). O objetivo do projeto, conduzido pelo Social and Public Art Resource Center (SPARC), do qual Baca era diretora, era alavancar uma percepção de pertencimento e de orgulho em membros dessas comunidades que viviam – e ainda vivem – uma vida desassistida no reconhecimento de seus valores fundamentais e em suas necessidades básicas, marginalizadas na sociedade estadunidense por sua constituição étnica, racial, identitária ou social. Conforme apontado por Yolanda López, citada por Suzanne Lacy, “em uma época em que o Estado se desintegrou ao ponto de não poder mais atender às necessidades das pessoas, os artistas que trabalham na comunidade precisam conscientemente desenvolver habilidades de organização e de crítica – entre as pessoas com as quais trabalham” (LÓPEZ *apud* LACY, 1996, p. 27).



Figura 1. Judy Baca em frente ao mural *Great Wall of Los Angeles*. Fonte: Página da artista Judy Baca. Disponível em: <http://www.judybaca.com/artist/biography/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

O *Great Mural*, com mais de 800 metros de comprimento por 4 metros de altura, erguido em uma cidade que é vista como um pedaço da América Latina nos Estados Unidos, teve o objetivo de contar uma outra história da “América”, diferente daquela que aparece nas narrativas, discursos e livros oficiais. Vistoso em suas cores e temáticas, o mural representa momentos e personagens de destaque da cultura hispânica em sua tra(ns)dução para terras ao norte do Rio Grande, ao norte da fronteira de cristal que aparta dois mundos, além de também se dedicar a representar fatos históricos importantes das tradições afro-diaspóricas nos Estados Unidos. Naquele contexto comunitário de Los Angeles, a produção do mural épico, oficialmente intitulado como *The History of California*, visava potencializar condições para que as comunidades se vissem e se identificassem como historicamente e culturalmente criativas e relevantes, deflagrando sentimentos lastreados na percepção da riqueza de sua tradição e de sua história: “ênfatizando seus papéis como articuladores, esses artistas se valeram de sua tradição em favor de uma linguagem artística, como os murais públicos, que conversam com facilidade com seu povo” (LACY, 1996, p. 26).

A prática da pintura mural esteve muito presente na formação e nos interesses plásticos e políticos de Judy Baca. A artista, filha de pais mexicanos e nascida em Los Angeles, tinha pleno conhecimento da contribuição de *Los Tres Grandes* mexicanos (José Orozco, David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera) para a história da pintura do século XX. Os principais nomes do muralismo mexicano perseguiram a condição épica em suas produções, um monumentalismo heroico que é replicado *ipsis litteris* no grande projeto de Baca em Los Angeles, independentemente se decidirmos chamá-lo de *Great Wall of Los Angeles* ou *The History of California*, já que a sugestão do caráter épico permanece intacta.

Além da reconhecida influência dos grandes muralistas na obra de Judy Baca – cabendo acrescentar que a artista introduziu um componente fundamental em suas travessias igualmente heroicas: a colaboração com segmentos marginalizados na sociedade (VELIMIROVIĆ, 2017; RODRIGUEZ, 2014; SANDOVAL; LATORRE, 2008; PINCUS, 1995) –, a presença dos mexicanos nos Estados Unidos teve grande repercussão no movimento que elevaria a arte estadunidense a uma condição de destaque na história do Modernismo da segunda metade do século XX: o Expressionismo abstrato. Esses artistas mexicanos deixaram um rastro de obras, oficinas e ações nos Estados Unidos que impactaram a geração de artistas que se formava naqueles anos pré-Segunda Guerra Mundial.

David Siqueiros, por exemplo, tendo sido refugiado político nos Estados Unidos a partir de 1932, realizou três murais em Los Angeles, sendo um deles intitulado *América Tropical*, caracterizado como um “ataque à supressão da América Latina pelos Estados Unidos” (EMMERLING, 2003, p. 14). Além disso, um dos participantes da oficina oferecida por Siqueiros em Nova York entre 1936 e 1937 era Jackson Pollock, quando o estadunidense teve os primeiros contatos com as possibilidades do uso da tinta industrial fluida, tais como o esmalte, que acabaria como sua marca registrada nas *drip paintings* (LANCHNER, 2009; FOLGARAIT, 1987; EMMERLING, 2003; OLIVER, 2003; POLCARI, 2013; TOYNTON, 2012; SCHJELDAHL, 2020). Como anotado por Clare Oliver, “A *dripping* [painting] não era uma ideia nova quando Pollock fez pela primeira vez – não era novo nem mesmo para ele. Em 1936, Pollock tinha visto Siqueiros respingando tinta de um bastão como uma tentativa de gerar novas ideias” (OLIVER, 2003, p. 40).

Ainda sobre os murais comunitários desenvolvidos em ambientes sociais periféricos das grandes cidades, e não somente em Los Angeles, entre os quais o *Great Mural* é um exemplo emblemático, para além das reverberações matizadas entre as comunidades atingidas, cabe assinalar que os murais carregam uma linguagem fincada na tradição da pintura realista, que é inteligível para aqueles e aquelas a quem, em primeira e última instância, se dirigem. A respeito, Lucy Lippard registrou, com autoridade, que “nenhuma arte ativista tem tido mais apoio comunitário e impacto social a longo prazo que os murais, uma forma de arte pública inequivocamente democrática, altamente visível e executada de forma colaborativa. O processo em si, como Judy Baca tem deixado tão claro ao longo dos anos, é tão empoderador quanto o produto” (LIPPARD, 1998, p. xi).

Entretanto, talvez por esses mesmos motivos que lhes granjeiam sucesso popular, os murais permanecem opacos para a crítica e para o mundo da arte. Mesmo o *Great Mural*, com sua envergadura e repercussão, não conseguiu despertar um interesse substantivo do mundo da arte, um mundo que se instaura em uma realidade paralela. Os contatos da crítica com o mural e seu impacto social permanecem no plano das superficialidades, através dos filtros de relatos ou de publicações de arte e afins. Portanto, essas produções comunitárias, projetos e ações que são contexto-dependentes não são consideradas por uma crítica de arte que entende a si mesma como maiúscula. A atuação da crítica tende a omitir o muralismo contemporâneo e a produção dos “artistas comunitários”, promovendo sua invisibilização, colocando-os em uma prateleira ainda mais alta e, portanto, ainda menos acessível, na escala do desinteresse generalizado partilhado com as diferentes manifestações de arte pública, em grande parte pelas dificuldades de apropriação sistematizada dessa produção pelo mercado de arte (SENIE, 2003; LIPPARD, 1998; LACY, 1996).

No Brasil, a paulista Mônica Nador ocupa um lugar de destaque entre os artistas envolvidos com projetos comunitários de arte que se alicerçam em torno da tradição da pintura colaborativa. Avançando em um segmento das artes decorativas que se vale da pintura apoiada no estêncil, Nador realiza práticas ativistas junto a comunidades periféricas, tendo criado em 2004, com a participação de colaboradores, o Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC), no bairro localizado na região sul da cidade de São Paulo (Fig. 2). Através de uma ação crítica, a artista busca integrar as artes no cotidiano das populações em situações de desproteção social, na expectativa de enfrentamento das vulnerabilidades que atingem as pessoas das comunidades: “uma coisa que acho que não funciona é a arte-

denúncia dentro do cubo branco; então, acho que arte política está em outro lugar, e não ali” (SPERLING, 2006, p. 93). Para além disso, entendendo que a integração com a comunidade com a qual vinha trabalhando precisava ganhar contornos mais incisivos, de maneira que ela mesma, a artista, pudesse vivenciar realidades e situações que não compunham o padrão cotidiano de sua vida, Mônica Nador “mudou-se para a periferia há mais de dez anos, para romper a distância artificial que se coloca entre a população e a arte” (WERNECK, 2018, p. 141).



Figura 2. Mônica Nador e autoria compartilhada, *Paredes Pinturas*, 1996. Foto: Mônica Nador. Fonte: Arteversa-UFRGS. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/monica-nador-arte-comunidade-transformacao/>. Acesso em: 18 mar. 2023.

Diante do constatado desapareço da crítica de arte comprometida com a produção de objetos de arte para o mercado, as propostas, projetos e elaborações de Mônica Nador tendem à invisibilização-padrão nesse âmbito da crítica, despertando, entretanto, um interesse substancial no meio acadêmico de investigação da arte, figurando como objeto de pesquisa – central ou não – em inúmeros trabalhos de conclusão de mestrado, de doutorado e afins (FUREGATTI, 2013; SOARES, 2015; CAMPBELL, 2018; GRAÇA, 2016; RIBAS, 2010).

Quase que concomitantemente aos trabalhos de Judy Baca e colaboradores no *Great Wall*, outro segmento também negligenciado na estrutura social estadunidense manifestava seu desgosto e sua revolta na costa leste dos Estados Unidos. Diante das desigualdades que subjugam a sociedade economicamente mais rica do mundo, jovens da periferia de Nova York investiam sua impetuosidade sobre as superfícies metálicas dos trens do metrô em trânsito pela cidade, redesenhando sua

malha subterrânea e seus trilhos suspensos. Em sua rebeldia criativa, com o auxílio dos bólides metálicos, esses jovens se insurgiam contra o encurralamento que os sentenciava ao enclausuramento nos “guetos”, estampando seus *graffitis* nos trens a cruzar a cidade. Dentro da geografia da cidade, o *graffiti* é parte da cena cultural do *hip-hop*, integrando sua totalidade com o *rap* e o *break* (FORMAN, 2002; BANES, 2004; HAGER, 1984), a partir, em especial, do Harlem e South Bronx, que assistiram sua emergência: “a disseminação gradual do *rap*, *graffiti* e *break-dancing* como pilares do *hip-hop* envolvia a transgressão de espaços sociais distintos que historicamente foram moldados por práticas culturais segregadas” (FORMAN, 2002, p. 75). De acordo com Emmett George Price, III,

a cultura *hip-hop* é comumente definida como a combinação de quatro elementos fundacionais: *Djing*, *graffiti*, *b-boying/b-girling* e *MCing*. Cada elemento serve como um método de autoexpressão que conta com a criatividade individual e com modos de desempenho altamente personalizados. Cada um tem suas raízes nas metrópoles urbanas e surgiram em cidades socialmente empobrecidas, economicamente devastadas e politicamente desesperançadas. E cada um, de alguma maneira, se intersecta com a prevalência de gangues e o estilo de vida das gangues durante a década de 1960 (PRICE, 2006, p. 21).

O *graffiti* emergiu, portanto, carreando questões de territorialidade e de afirmação entre jovens e gangues dos bairros periféricos de Nova York, como uma compulsão a inscrever apelidos autocriados para uma identidade pública nas paredes e ruas dos bairros. Para um jovem da periferia, carente de admiração, respeito e notoriedade pelos pares em um mundo de “celebridades”, a replicação à exaustão de seus nomes-apelidos poderia ser vista como uma forma de deixar o anonimato e de atingir o “sucesso” (CASTLEMAN, 1982). Conforme depoimento de Wicked Gary, um *writer* típico do período de proeminência do *graffiti* em Nova York, “quanto mais você escreve seu nome, mais você começa a pensar e mais você começa a ser quem você é. Uma vez que você começa a fazer isso, você começa a afirmar seu individualismo e quando você faz isso, você tem uma identidade” (GARY *apud* CASTLEMAN, 1982, p. 76).

Este foi o caso do *writer*, como os grafiteiros nova-iorquinos são conhecidos, “Taki183”. Depois de inscrever compulsivamente seu nome público em todas as superfícies disponíveis nos bairros, nos diferentes distritos e na área central da cidade – Manhattan –, nas partes internas e externas dos trens, nas estações e onde mais fosse possível, Taki183² foi entrevistado pelo New York Times³, resultando em uma publicação que é, para muitos, responsável pela explosão do *graffiti* em Nova York. De acordo com George Jochowitz, professor da City University of New York (CUNY), “o New

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A docilização da arte pública: pós-*graffiti* e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

York Times é [...] responsável pela prevalência do *graffiti*. Em 21 de julho de 1971, apareceu uma entrevista com Taki183, um grafiteiro até então desconhecido [...]. A glorificação deste vândalo pelo jornal de maior prestígio da nação não deixou de ter efeito. Dentro de meses um pequeno problema tornou-se um dos maiores” (JOCHNOWITZ *apud* CASTLEMAN, 1982, p. 144-146).

Inicialmente, a inscrição de seus apelidos-nomes em qualquer superfície disponível era o que bastava para os *writers*. Entretanto, com a multiplicação exponencial de novos nomes-apelidos nas paredes, muros, portas, automóveis abandonados etc., as grafias precisaram ganhar distinção tanto quanto à forma quanto ao lugar em que os nomes eram estampados. Quanto mais difícil o acesso, maior a admiração e o respeito pelos pares de um universo que funciona(va) de acordo com as normas que lhe são próprias. Impulsionados pelo rápido incremento e popularização da tinta em latas de aerossol, as tintas *spray*, suas formas ganharam novas possibilidades de expressão, e os *writers* passaram a rebuscar nas inscrições de seus apelidos autodefinidos, que ganharam em escala, abandonando a timidez das primeiras inserções para ocupar a superfície total dos vagões (Fig. 3).



Figura 3. Seleção de nomes-apelidos de *writers* nas laterais de trens do metrô de Nova York, década de 1970. Detalhe de capa de livro. Fonte: COOPER; CHALFANT, 1999 [1984].

Com o aumento em escala e em número das inscrições que se espalhavam literalmente por toda a cidade de Nova York, transitando sobre as rodas dos trens em práticas abalizadas pelo sentimento de afirmação, de orgulho e de resistência, houve igualmente uma escalada no processo de criminalização dessas manifestações pelas autoridades da cidade (CASTLEMAN, 1982; COOPER; CHALFANT, 1999; KRAMER, 2017), acarretando o recrudescimento da repressão às práticas do *graffiti*: “desde

seu surgimento entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980, a ‘teoria das janelas quebradas’⁴ forneceu a maior parte dos fundamentos epistêmicos para os esforços práticos *anti-graffiti* orquestrados pelas autoridades da cidade de Nova York” (KRAMER, 2017, p. 90).

Entretanto, apesar da repressão implacável e do aumento do aparato de vigilância, as inscrições de nomes-apelidos, desenhados com vigor e arte, transpuseram os limites do confinamento nos *barrios*, passando a circular para além de onde podiam alcançar os olhos desses jovens, influenciando outros jovens em diferentes cidades estadunidenses e em outras partes do mundo. Com isso, essa “revolta” se projetou para muito além dos limites geográficos de Nova York que, em um determinado recorte temporal, presenciou sua insurgência a correr livre sobre os trilhos da cidade.

O desembarque do pós-*graffiti* na Zona Portuária do Rio de Janeiro

Desde a experiência seminal na Nova York dos anos 1970, o *graffiti*, depois de proscrito, criminalizado, perseguido e eliminado das superfícies metálicas dos trens da cidade, tem experimentado novas situações nas quais tem sido alvo de sucessivos processos de cooptação pelo sistema. Quer seja através do poder público, em sua aliança com o grande capital, ou através do mundo da arte, o sistema passou a oferecer alguns benefícios em troca da manutenção do controle e da condição de monetização da produção desses artistas-grafiteiros-escritores. O mercado de arte, com a ajuda das instituições culturais que gravitam no seu entorno, tem pinçado jovens talentosos entre aqueles que, outrora, seriam criminalizados e presos, alçando-os para a condição de figurar no estrelato internacional do pós-*graffiti*. Para citar apenas alguns, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring e Kenny Scharf, e, mais recentemente, Banksy e Kobra.

Nesse processo de transição entre dois mundos, os *graffiti* migraram dos espaços do mundo real, deixando para trás as características que lhe são próprias – tensões, contaminações, balbúrdia, impurezas –, adentrando os espaços controlados e assépticos do mundo da arte e das instituições, assumindo novas feições e novas relações com as diferentes sociedades, amansando suas atitudes de afirmação político-identitária e de enfrentamento sociopolítico em favor das respostas conciliatórias e institucionalizadas do pós-*graffiti*. Mesmo quando a produção de arte pós-*graffiti* ainda permanece nas ruas, elegidas como lócus de sua instauração, a potência de revolta e de insurgência do *graffiti* parece ter se perdido definitiva e irremediavelmente. O pós-*graffiti* que se vê

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A docilização da arte pública: pós-*graffiti* e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

estampado nos muros das cidades e que ganha proeminência nas práticas atuais de arte pública, no Rio de Janeiro e em outras cidades do mundo, é um pós-*graffiti* amansado, docilizado, quando não adocicado. Em Nova York, os trens atravessam a cidade livres de qualquer marca ou sinal que não sejam aqueles fixados ou autorizados pela Metropolitan Transportation Authority. As marcas dos *writers* foram banidas e não rodam mais pela cidade.

Também as marcas de afirmação das identidades coletivas em práticas de arte mural, nos moldes dos projetos comunitários desenvolvidos por Judy Baca e outros, vão desaparecendo do horizonte da arte, substituídas por ações que ressaltam e enfatizam as individualidades, como se isso fosse próprio da natureza da arte. Impulsionados pelos ventos que bafejam o mercado de arte em busca de novos – poucos – talentos, também os artistas do pós-*graffiti* – e por que eles não compartilhariam essas mesmas expectativas? –, eles e elas se veem como candidatos/as ao sucesso-estrelato, vivenciando “o novo paradigma do artista, encarnado pela figura popularizada de Vincent Van Gogh”, no qual se dá o “deslocamento da obra para a pessoa [...], do regime de comunidade para o regime de singularidade”, seguindo um paradigma no qual o anormal, o excepcional, é transformado em algo ancorado em um “modelo singular” (HEINICH, 2005, p. 138-140). Cabe ainda lembrar que o fracasso-sucesso tardio de Van Gogh deixou todo o sistema que gira em torno do mercado de arte em uma busca consternada por aquele que poderia vir a ser um “novo Van Gogh”. Mais que isso, diante do desconhecido, do imprevisível e mesmo do forjado, a fabulação em torno da “glória de Van Gogh”⁵ torna o mercado um lugar estressante, a demandar uma concentração global que não permita que um “novo Van Gogh” hipotético se lhe escorra por entre os dedos.

Em 1983, Sidney Janis, fundador e proprietário da galeria que estampava seu nome, afirmou no catálogo da mostra por ele organizada que o pós-*graffiti* era a “transposição [de imagens de *graffiti*] das superfícies do metrô para a tela”, proclamando que “a pintura do artista do *graffiti*, não mais transitória ou efêmera, une-se à tradição da arte contemporânea e é reconhecida como um movimento existente e válido”⁶ (JANIS *apud* BORHES, 2018, p. 102-103). Sabemos, entretanto, que certas “viagens” não são simples deslocamentos que se possa realizar e chegar incólume na outra ponta. A transição *graffiti*/pós-*graffiti* não seria, portanto, uma viagem simples. Essa passagem representou o processo de institucionalização e de domesticação de uma arte que, tendo enfrentado processos de criminalização, havia surgido pelas mãos, braços, pernas, sonhos, frustrações, marcadores e

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A docilização da arte pública: pós-*graffiti* e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

sprays da insurgência e da revolta, ferramentas que, amansadas e despotencializadas, passaram a servir a outros propósitos, subjugadas aos interesses do sistema neoliberal – mercado de arte e outros poderes. Conforme notado por Tristan Manco, citado por Borhes (2018, p. 103), “era notório que o aparato artístico estava comprando o estilo do *graffiti*, mas que se recusava a reconhecer os artistas que haviam criado a cultura do *graffiti*”.

As pinturas e murais do pós-*graffiti* apresentam grande diversidade de procedimentos e de linguagens, com um estilo vagamente definido em torno de um colorido radiante e das marcas difusas da tinta *spray*, de alguma forma replicadas mesmo quando o material utilizado pelo artista não é a tinta em aerossol. Essa diversidade estilística acarreta a ausência de coerência e de compromisso estético do pós-*graffiti* quando visto em conjunto (BORHES, 2018). Como marca dessa diversidade, os murais do pós-*graffiti* lidam com temas muito diversos, eventualmente definidos por aqueles que patrocinam o trabalho ou que tenham feito a encomenda. Isso não impede, entretanto, que esses artistas-autores persigam sua absorção no mercado de arte, desafiando o sistema (DAICHENDT, 2021), e que desfrutem de uma boa acolhida popular, em especial as obras mais elaboradas, o que pode explicar o sucesso de artistas como Banksy e Kobra, entre outros, que também flertam com a publicidade em práticas que estimulam a cultura do consumo (KRAMER, 2017). Entretanto, o que parece marcar definitivamente o pós-*graffiti* é a passagem para a legalidade (BORHES, 2018; REVI, 2017; KRAMER, 2017, 2010), abandonando o trabalho apressado em pátios e becos escuros, fugindo das autoridades policiais que permaneciam à espreita, e que agora são aliadas para garantir o fechamento de ruas e avenidas, liberadas para os trabalhos dos artistas. Neste sentido, a divisa definitiva do pós-*graffiti* é sua institucionalização pelo sistema de arte e por outros poderes constituídos em torno do neoliberalismo, de quem tem sido um parceiro acrítico (Fig. 4).



Figura 4. Banner da exposição de Jean-Michel Basquiat (*Writing the Future – Basquiat and the Hip-Hop Generation*) na fachada do Museum of Fine Arts de Boston, Estados Unidos. Fonte: Speerstra/Blog. Disponível em: <https://www.speerstra.net/en/blog/posts/exhibition-writing-the-future-basquiat-and-the-hip-hop-generation-boston-usa>. Acesso em: 20 mar. 2023.

Cientes das possibilidades e potencialidades do “embelezamento” propiciado pelo uso de grandes murais em seus projetos urbanos em áreas degradadas da Zona Portuária, as autoridades municipais do Rio de Janeiro têm recorrido frequentemente à colaboração de artistas relacionados ao pós-*graffiti*, entendidos como elementos decisivos nos processos de revitalização e de gentrificação de ambientes urbanos decadentes (LENNON, 2021; SCHACTER, 2013; LEWISOHN, 2008; GANZ, 2004). Neste sentido, a municipalidade tem feito recorrentes investimentos em projetos de criação de murais na renovada Avenida Rodrigues Alves e adjacências, na região do porto da cidade. Esses murais, que vão aos poucos cobrindo as paredes e muros em ruínas dos velhos armazéns da via inaugurada no início do século passado como “Avenida do Caes”, visam “embelezar” a área à espera de novos usos e de novos usuários.

Eliminadas as sombras que o desaparecido Elevado da Perimetral projetava sobre as vias da Avenida Rodrigues Alves e sobre as fachadas dos armazéns e galpões, a Prefeitura tem investido na transformação da região portuária em um distrito de arte, através de projetos que são bombasticamente anunciados como “Zona Portuária do Rio terá galeria de arte a céu aberto com 11 mil m²”,

“Arte, cultura e lazer a céu aberto na Zona Portuária” ou “As cores do grafite aportam nos armazéns do cais”⁷⁷. São murais gigantescos que, somados, cobrem mais de 1,5 km de extensão da avenida com uma altura média de 15 m.

O que está em jogo na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro é a reocupação, qualificada segundo os padrões da gentrificação, de uma área extensa que foi tomada do mar, através de sucessivos aterramentos empreendidos no começo do século XX pela parceria Rodrigues Alves–Pereira Passos. As obras para a modernização do porto da cidade promoveram a retificação e a supressão de praias, enseadas e sacos na antiga região da Zona Portuária, de maneira a facilitar o atracamento de navios de maior porte utilizados no transporte marítimo (LAMARÃO, 1991; OLIVEIRA, 2022; PINHEIRO, 2004; SANTOS; LENZI, 2005). Com as décadas que se sucederam à modernização do porto e com a introdução de novos métodos do transporte global do comércio marítimo, grande parte dos pátios, armazéns, galpões e trapiches da região do porto ficaram em desuso, clamando pela intervenção do poder público, aliado ao capital, por meio de projetos de revitalização que demandam a presença e a participação das artes em processos de humanização e de embelezamento.

Entretanto, uma rápida compilação de trechos de pronunciamentos de autoridades municipais, ou de seus representantes, e de empresários atuantes na região, não deixa dúvida quanto à dimensão e o lugar que a arte ocupa nos interesses e preocupações que orientam o processo de revitalização da Zona Portuária da cidade:

O projeto [Rua Walls 2020] nasceu como uma forma de ressignificar esse espaço urbano utilizando a arte.

Mais do que uma exposição artística, a iniciativa [Rua Walls 2020] serve como ferramenta de revitalização da região e de movimentação da economia local, impactada pela crise do coronavírus. As pinturas revitalizam a cidade e podem ser vistas de dentro do carro, ônibus ou por pessoas que estejam passando pelo local, fazendo turismo ou não.

A Zona Portuária ficou muito atrativa com a revitalização urbana. Agora, a Avenida Rodrigues Alves será transformada em um verdadeiro museu a céu aberto [Rua Walls 2020], atraindo cariocas e turistas, o que vai promover a região, já consolidada como referência histórica e cultural carioca.

A iniciativa [Rua Walls 2021] não é um projeto de arte, mas um projeto de urbanismo tático que utiliza a arte como ferramenta de transformação social e de repensar e ressignificar os espaços urbanos: – A arte vem como coadjuvante, pois o grande protagonista é a cidade.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. *A docilização da arte pública: pós-graffiti e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

Nós estamos utilizando a arte como mola propulsora do desenvolvimento social e territorial da região. Não se trata apenas de arte por arte. Se trata de desenvolver um território que precisa ser desenvolvido [Núcleo de Ativação Urbana (NAU)]. O Distrito de Arte do Porto não é só sobre arte, é sobre de que forma eu posso transformar e ressignificar uma região através da arte [Núcleo de Ativação Urbana (NAU)].⁸

Esses projetos têm reunido artistas com diferentes calibrações de experiência nas práticas de pintura mural urbana, bem como com diferentes processos formativos⁹. Estudante da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ju Angelino, por exemplo, é uma artista entre os que enfrentaram o desafio de lidar com áreas tão extensas em suas pinturas monumentais. Para o projeto Rua Walls 2021, Angelino realizou uma pintura de dimensões gigantescas (480 m²) na fachada de um antigo armazém da região, próximo à Rodoviária Novo Rio e ao Canal do Mangue, justamente o ponto onde começou o aterramento para a construção do porto há mais de 100 anos. No mural, com uma palheta reduzida de cores quentes, utilizando apenas o vermelho e o amarelo, um único e colossal grito, em preto: “Eu também estou aqui!” (Fig. 5).

Curiosamente, essa inscrição parece conter uma espécie de transmutação linguística da marca deixada compulsivamente pelo *writer* nova-iorquino a inundar a cidade de Nova York no final da década de 1960, início dos anos 1970 – uma assinatura pública que foi tida como agente decisivo para a erupção do *graffiti* entre uma juventude que habitava os ambientes urbanos degradados e periféricos da cidade: “TAKI183”. Talvez isso seja apenas uma coincidência, talvez um tanto forçada, mesmo que se saiba que nada é por acaso.



Figura 5. Ju Angelino, *Eu também estou aqui!* Projeto desenvolvido para o Rua Walls 2021, Zona Portuária do Rio de Janeiro. Fotomontagem do autor. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

REFERÊNCIAS

ALVES, Raoni; LIMA, Marcos Serra. Zona Portuária do Rio terá galeria de arte a céu aberto com 11 mil m². **G1-Rio**, 27 nov. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/11/27/zona-portuaria-do-rio-tera-galeria-de-arte-a-ceu-aberto-com-11-mil-m.ghml>. Acesso em: 11 fev. 2023.

AMORIM, Diego. As cores do grafite aportam nos armazéns do cais. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 20, 6 set. 2020.

ARTEVERSA. **Mônica Nador**: Arte, comunidade, transformação. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/monica-nador-arte-comunidade-transformacao/>. Acesso em: 18 mar. 2023.

BANES, Sally. Breaking. In: NEAL, Mark Anthony; FORMAN, Murray (ed.). **That's the Joint!** The Hip-Hop Studies Reader. Nova York: Routledge, 2004. p. 13-20.

BISHOP, Claire. The Social Turn: Collaborations and its Discontents. **Artforum**, v. 44, n. 6, p. 178-183, fev. 2006.

BORHES, Kristina. Another Attempt to Explore the Transient Nature of Post-Graffiti Through the History of a Term. **SAUC Journal: Street Art & Urban Creativity**, v. 4, n. 1, p. 102-209, 2018. Disponível em: http://sauc.website/public/journals/1/SAUC_V4N1/102%20-%20109_e.pdf. Acesso em: 15 fev. 2023.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**: arte como gatilho sensível para novos imaginários. 2018. 314 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-12072018-145203/publico/BRIGIDAMOURACAMPBELLPAES.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2023.

CASTLEMAN, Craig. **Getting Up**: Subway Graffiti in New York. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1982.

COCKCROFT, Eva; WEBER, John Pitman; COCKCROFT, James. **Toward a People's Art** – The Contemporary Mural Movement. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998 [1977].

COOPER, Martha; CHALFANT, Henry. **Subway Art**. Londres: Thames & Hudson, 1999 [1988].

DAICHENDT, G. James. From Graffiti to Gallery – The Street Art Phenomenon. In: ROSS, Ian Ross (ed.). **Routledge Handbook of Street Culture**. Londres; Nova York: Routledge, 2021. p. 90-103.

EMMERLING, Leonhard. **Pollock**. Colônia: Taschen, 2003.

FINKELPEARL, Tom. Introduction: The City as Site. In: FINKELPEARL, Tom (ed.). **Dialogues in Public Art**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001. p. 2-51.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A docilização da arte pública: pós-graffiti e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

FOLGARAIT, Leonard. **So Far from Heaven**: David Alfaro Siqueiros' "The March of Humanity" and Mexican Revolutionary Politics. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

FORMAN, Murray. **The 'Hood Comes First**: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002.

FORMAN, Murray. Hip-Hop Ya Don't Stop: Hip-Hop History and Historiography. *In*: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony. **That's the Joint!** The Hip-Hop Studies Reader. Nova York/Londres: Routledge, 2004. p. 9-12.

FUENTES, Carlos. **A fronteira de cristal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FUREGATTI, Sylvia. A questão do tempo na produção da arte pública contemporânea: o antes e o depois de Mônica Nador. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE ARTE PÚBLICO EM LATINOAMERICA – GEAP-LA, 3., 2013, Santiago. **Transitos, Apropiaciones y marginalidades del arte público em América Latina**. Santiago: Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibanés, 2013. p. 243-256. Disponível em:

https://www.academia.edu/8068599/Drien_Marcela_Teresa_Espantoso_R._y_Carolina_Vanegas_C._eds._III_Seminario_Internacional_sobre_Arte_Publico_en_Latinoamerica_Transitos_apropriaciones_y_marginalidades_d. Acesso em: 8 mar. 2023.

GANZ, Nicholas. **Graffiti World**: Street Art from Five Continents. Nova York: Harry N. Abrams, 2004.

GRAÇA, Luiza Abrantes da. **Margens silenciadas**: arte colaborativa e a busca por protagonismo. 2016. 283 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/150812>. Acesso em: 15 mar. 2023.

HAGER, Steven. **Hip Hop**: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music, and Graffiti. Nova York: St. Martin's Press, 1984.

HEARTNEY, Eleanor. The Dematerialization of Public Art. *In*: HEARTNEY, Eleanor. **Critical Condition**: American Culture at the Crossroads. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1997. p. 206-218.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 137-147, maio 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27910/16517>. Acesso em: 21 fev. 2023.

HEINICH, Nathalie. **The Glory of van Gogh**: An Anthropolgy of Admiration. Nova Jersey: Princeton University Press, 1996.

JUDY BACA. **Site da artista**. Disponível em: <http://www.judybaca.com/about/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

KESTER, Grant H. **Conversation Pieces**: Community + Communication in Modern Art. Berkeley, Cal.: University of California, 2004.

KESTER, Grant. Beyond the White Cube: Activist Art and the Legacy of the 1960s. **Public Art Review**, v. 14, n. 2, p. 4-11, primavera/verão 2003. Disponível em:

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A docilização da arte pública: pós-graffiti e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

https://umedia.lib.umn.edu/item/p16022coll128:1795/p16022coll128:1747?child_index=4&page=2&q. Acesso em: 21 fev. 2023.

KRAMER, Ronald. **The Rise of Legal Graffiti Writing in New York and Beyond**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2017.

KRAMER, Ronald. Painting with Permission: Legal Graffiti in New York City. **Ethnography**, v. 11, n. 2, p. 235-253, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1466138109339122>. Acesso em: 21 mar. 2023.

KWON, Miwon. **One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002.

LACY, Suzanne (ed.). **Mapping the Terrain: New Genre Public Art**. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996.

LAMARÃO, Sérgio Tadeu de Niemeyer. **Dos trapiches ao porto: um estudo sobre a área portuária do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1991.

LANCHNER, Carolyn. **Jackson Pollock**. Nova York: Museum of Modern Art, 2009.

LENNON, John. **Conflict Graffiti: From Revolution to Gentrification**. Chicago: The University of Chicago Press, 2021.

LEWISOHN, Cedar. **Street Art: The Graffiti Revolution**. Londres: Tate Publishing, 2008.

LIPPARD, Lucy R. Foreword to the 1998 Edition. In: COCKCROFT, Eva; WEBER, John Pitman; COCKCROFT, James. **Toward a People's Art: The Contemporary Mural Movement**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998 [1977]. p. xi-xv.

MOURÃO, Giovanni. Arte, cultura e lazer a céu aberto na Zona Portuária. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 33, 12 dez. 2021.

NY TIMES. "Taki183" Spawns Pen Pals. **New York Times**, 21 jul. 1971. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html?searchResultPosition=1>. Acesso em: 3 mar. 2023.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. **O museu, o porto, a cidade: arte e gentrificação na zona portuária do Rio de Janeiro**. Niterói/Rio de Janeiro: Circuito; PPGCA-UFF, 2022.

OLIVER, Clare. **Jackson Pollock**. Danbury, Connecticut: Franklin Watts, 2003.

PINCUS, Robert L. The Invisible Town Square: Artists' Collaborations and Media Dramas in America's Biggest Border Town. In: FELSHIN, Nina. **Is It Art? The Spirit of Art as Activism**. Seattle, Washington: Bay Press, 1995. p. 31-49.

PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas; RABHA, Nina Maria de Carvalho Elias. **Porto do Rio de Janeiro: construindo a modernidade**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2004.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. **A docilização da arte pública: pós-graffiti e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

POLCARI, Stephen. Jackson Pollock's Maguey Shorthand. **Source**: Notes in the History of Art (The University of Chicago), v. 32, n. 3, p. 30-36, primavera 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1086/sou.32.3.23392423>. Acesso em: 25 fev. 2023.

PRICE, Emmett George, III. **Hip Hop Culture**. Santa Barbara, Califórnia: ABC-CLIO, 2006.

REVI, Rohit. Post-Graffiti in Lisbon: On Spatial Localization and Market Absorption. **Cidades: Comunidades e Territórios**, n. 35, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cidades/556>. Acesso em: 21 mar. 2023.

RIBAS, Luciano do Monte. **Jardim Miriam Arte Clube**: lugar de encontro entre arte e direitos humanos. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/5198/RIBAS%2c%20LUCIANO%20DO%20MONTE.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 fev. 2023.

RODRIGUEZ, Kaelyn Danielle. **Authorship and Memory in Judy Baca's Murals**. Riverside: University of California Press, 2014.

SANDOVAL, Chela; LATORRE, Guisela. **Chicana/o Artivism**: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color. MacArthur Foundation Series. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2008. p. 81-108. Disponível em: <https://doi.org/10.1162/dmal.9780262550673.081>. Acesso em: 25 fev. 2023

SANTOS, Núbia Melhem; LENZI, Maria Isabel (org.). **O porto e a cidade**: o Rio de Janeiro entre 1565 e 1910. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

SCHACTER, Rafael. **The World Atlas of Street Art and Graffiti**. Sidney: NewSouth Publishing, 2013.

SCHJELDAHL, Peter. Wall Power. **The New Yorker**, v. 96, n. 2, p. 68, 2 mar. 2020. Disponível em: <https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=capes&id=GALE|A616062053&v=2.1&it=r&sid=bookmark-AONE&asid=14f3f159>. Acesso em: 25 fev. 2023.

SENIE, Harriet F. Responsible Criticism: Evaluating Public Art. **Sculpture**, v. 22, n. 10, p. 44-49, dez. 2003. Disponível em: <https://sculpturemagazine.art/responsible-criticism-evaluating-public-art/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

SOARES, Maria Alzira. **A arte pública de Mônica Nador**. 2015. 45 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação) – Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/a_arte_publica_de_monica_nador_arquivo_1.pdf. Acesso em: 27 fev. 2023.

SPEERSTRA/BLOG. **Exhibition Writing the Future, Basquiat and the Hip-Hop Generation – Boston – USA**. Disponível em: <https://www.speerstra.net/en/blog/posts/exhibition-writing-the-future-basquiat-and-the-hip-hop-generation-boston-usa>. Acesso em: 20 mar. 2023.

SPERLING, David. Artevida útil – Entrevista com Mônica Nador. **Risco**: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo, USP-São Carlos, v. 4, n. 2, p. 93-98, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44677> Acesso em: 3 mar. 2023.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A docilização da arte pública: pós-graffiti e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45483>>

STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory. Introduction: Periodizing Collectivism. In: STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (ed.). **Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination after 1945**. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2007. p. 1-15.

TOYNTON, Evelyn. **Jackson Pollock**. New Haven: Yale University Press, 2012.

VELIMIROVIĆ, Andreja (Andrey V.). How The Great Wall of Los Angeles Became a Cultural Landmark. **Widewalls**, 21 set. 2017. Disponível em: <https://www.widewalls.ch/magazine/the-great-wall-of-los-angeles>. Acesso em: 3 mar. 2023.

WERNECK, Sylvia. É possível uma crítica socialmente ativa? **Revista USP**, São Paulo, n. 119, p. 132-148, out./nov./dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/151583>. Acesso em: 3 mar. 2023.

NOTAS

1 Este artigo integra o projeto de pesquisa “AS FACES REVERSAS DO MAR: o Museu de Arte do Rio entre a opção descolonial e os processos de gentrificação da Zona Portuária”, que conta com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), através do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ) – Processo no. 313342/2021-0.

2 Os números que aparecem na sequência dos nomes dos primeiros *writers* nova-iorquinos fazem referência aos números de suas ruas. Com o recrudescimento da repressão ao *graffiti* na cidade, essa prática foi abandonada de maneira a dificultar o rastreamento e a localização desses *writers* pela polícia (CASTLEMAN, 1982).

3 “Taki183 Spawns Pen Pals”, *New York Times*, 21 jul. 1971.

4 De acordo com Kramer (2017, p. 24-25), ao descobrirem uma palavra-chave (“janelas quebradas”) para orientar as crenças e as preocupações dos conservadores nos Estados Unidos quanto às questões relacionadas à ordem cívica e à ordem visual nas cidades, George L. Kelling e James Q. Wilson sugeriam que pequenos sinais de desordem (o *graffiti*, por exemplo) poderiam acarretar, em um processo de escalada, o cometimento de crimes graves. Dessa maneira, esses pequenos sinais de desordem deveriam ser combatidos: “isto poderia ser feito através da aplicação de leis e de penalidades mais rígidas àqueles responsáveis pelos pequenos delitos, o que pressupôs uma maior presença policial e uma maior vigilância”. Para um entendimento mais aprofundado da teoria das “janelas quebradas”, ver WILSON, James Q.; George L. Kelling. *Broken Windows: The Police and Neighborhood Safety*. *Atlantic Monthly*, n. 249, p. 29-38, 1982.

5 Cf. *The Glory of van Gogh: An Anthropolgy of Admiration*, livro de Nathalie Heinich (New Jersey: Princeton University Press, 1996).

6 Sidney Janis no catálogo da mostra *Post-Graffiti*, Nova York, Sidney Janis Gallery, 1983.

7 Conforme reportagens assinadas respectivamente por Raoni Alves e Marcos Serra Lima (*G1-Rio*, 27 nov. 2021), Giovanni Mourão (*O Globo*, 12 dez. 2021) e Diego Amorim (*O Globo*, 6 set. 2020).

8 Trechos compilados a partir das seguintes reportagens: Raoni Alves e Marcos Serra Lima (*G1-Rio*, 27 nov. 2021), Giovanni Mourão (*O Globo*, 12 dez. 2021) e Diego Amorim (*O Globo*, 6 set. 2020).

9 Nomes de alguns artistas que têm participado de projetos de pintura mural na Zona Portuária do Rio de Janeiro: Eduardo Kobra, Marlon Muk, Thiago Haule, Amorinha, Mariê Balbinot, Vinicius Mesquita, Ziza, Igor SRC, Miguel Afa, Paula Cruz, Leandro Assis, Flora Yumi, Luna Bastos, Doloros Esos, Bruno Lyfe, Chica Capeto, Agrade Camís, Célio, Diego Zelota, Ju Angelino, Thiago Thipan, entre outras e outros.