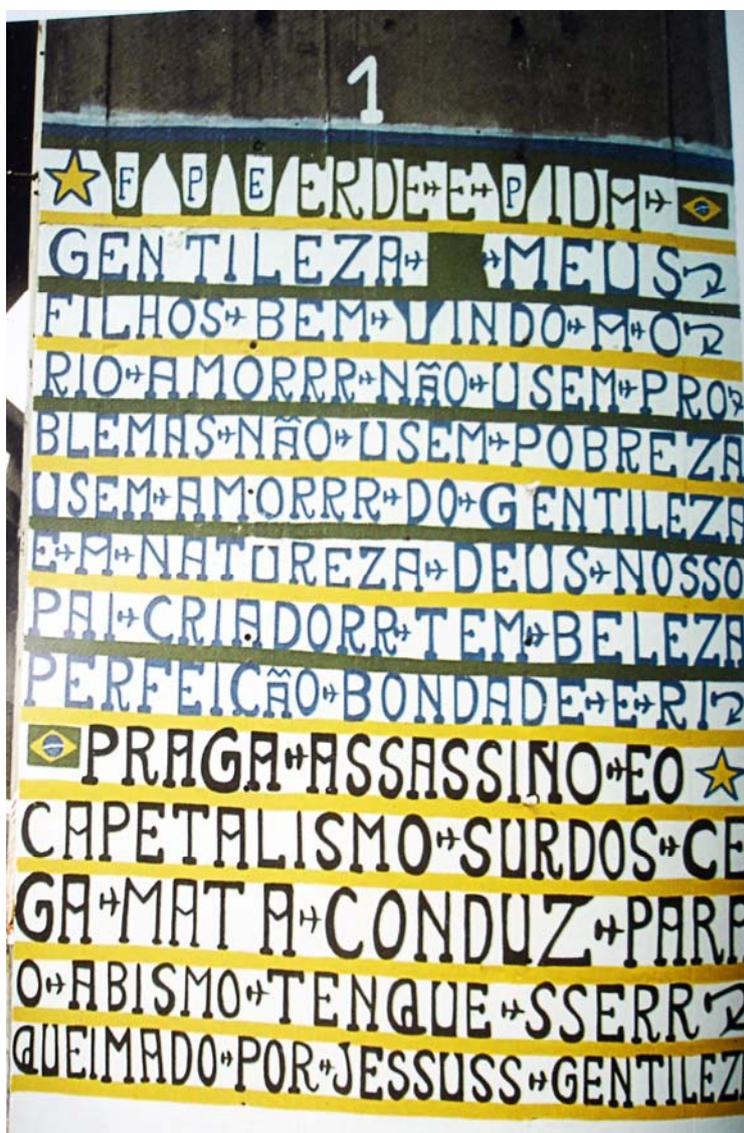


## POR GENTILEZA, QUE MURO É ESSE?

Célia Maria Antonacci Ramos  
Professora do PPGAV-CEART, UDESC

Aracéli Cecília Nichelle  
Mestranda regularmente matriculada no PPGAV-CEART, UDESC

Pedro Teixeira  
Mestrando regularmente matriculado no PPGAV-CEART, UDESC



Título da foto *Sem título*  
Autor da foto: Leonardo Guelman  
Fonte da imagem: GUELMAN, Leonardo. Brasil,  
*Tempo de Gentileza*. Rio de Janeiro: Instituto  
Joãosinho Trinta, 2001.

## RESUMO:

No dia 2 de abril deste ano, fomos surpreendidos com a notícia de que o governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral, estava murando onze comunidades dos morros cariocas. Enquanto muitos campos do saber percebem a importância de transversalizar culturas e integrar pessoas, essa medida nos coloca em estado de alerta! O grupo de pesquisa “Poéticas do Urbano” propõe neste texto uma discussão sobre os planejamentos urbanos das cidades ocidentais, as leis e os muros de contenção da integração dos povos, e salienta a importância de artistas e ativista que desde os anos 1960 percebem a arte como uma forma simbólica de derrubar muros e transversalizar a arte e a cultura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte; cidade; muro; segregação; ativismo.

## ABSTRACT

*On April 2nd, we were overtaken by surprise from the news about the decision of Rio de Janeiro Governor Sergio Cabral, who decided to wall eleven hill communities in Rio. While many fields of knowledge understand the importance of integrating people and crossing cultures, this news alerted us! The research group "Poetics of the Urban" proposes a discussion about the western urban cities' plans, as well as the laws and walls that contain the integration of people, and stresses the importance of artists and activists that since the 60's started seeing art as a symbolic break down walls and cross art and culture.*

**KEYWORDS:** Art; city; wall; segregation; activism.

A sociedade contemporânea vem estabelecendo relações de distanciamento e segregação de pessoas que habitam na periferia das cidades, haja vista a última medida tomada pelo atual governador do Estado do Rio de Janeiro que decidiu construir muros demarcando as fronteiras das favelas na Zona Sul dessa cidade. O momento atual é marcado por contradições que nos obrigam a modificar nossa forma de ver, pensar e agir. Uma época que exige um pensamento diferenciado que envolva a relação da arte com diferentes setores e segmentos da sociedade.

Segundo Arendt, “o que caracteriza as modalidades de evasão é o conceito de governo, isto é, a noção de que os homens só podem viver juntos, de maneira legítima, quando alguns têm o direito de comandar e os demais são forçados a obedecer” (2008, p. 234).

A palavra urbanismo vem do radical latino *urbs* que traz a noção de círculo, e *polis*, advindo do grego, tinha originalmente a conotação de algo como muro circundante. Esses dois radicais, atualizados no presente nas palavras urbanismo e cidade, nos direcionam a compreender o presente a partir de conceitos já formulados em tempos passados e em culturas que

serviram de base para os planejamentos de nossas cidades desde os tempos latinos e gregos. Continua Arendt,

Para os gregos, as leis, como os muros em redor das cidades, não eram produto da ação, mas da fabricação. Antes que os homens começassem a agir, era necessário assegurar um lugar definitivo e nele erguer uma estrutura dentro da qual se pudesse exercer todas as ações subsequentes; o espaço era a esfera pública da polis e a estrutura era a sua lei; legislador e arquiteto pertenciam à mesma categoria (2008, p. 73/207).

Em tempos mais próximos ao nosso, urbanismo aparece nos projetos de planejamento das cidades. Ainda que a história documente que Leon Batista Alberti, no ano de 1452, no Renascimento, já tenha oferecido ao Papa Nicolas V um tratado sobre arquitetura, isto é, um planejamento para as cidades, foi mais especificamente com a Reforma de Paris de 1851 a 1870, proposta pelo Barão Georges Eugène Haussmann, que encontramos o primeiro planejamento urbano como modelo de sistematizar as cidades ocidentais. Além desse planejamento, a história documenta que o arquiteto catalão Ildefonso Cerdà, responsável pelo projeto de ampliação da cidade de Barcelona na década de 1850, foi quem cunhou o termo urbe para significar os diferentes tipos de assentamento humano. Apesar de jamais ter usado o termo urbanismo, Cerdà dizia urbe para designar de modo geral o lugar das cidades, e o termo urbanização designando a ação dos homens sobre a urbe. Desses termos muito próximos surgirá o nome urbanismo no início do século XX (MONGIN, 2006).

O ponto de partida do raciocínio de Cerdà era a casa. Cerdà considerava a moradia, a privacidade do indivíduo no lar, um direito de todo e qualquer indivíduo, e esse um suporte fundamental da qualidade de vida das cidades (MONGIN, 2006).

Depreendemos disso que as cidades ocidentais em suas origens são europeizadas, seguem uma filosofia já anunciada por Cerdà para Barcelona e um planejamento de Haussmann para Paris. Antes do planejamento de Cerdà, Barcelona se restringia ao que hoje é conhecido como o bairro velho, com ruas estreitas e casas geminadas. Da mesma forma, antes dos projetos de Haussmann, Paris mantinha características de uma cidade medieval, com pequenas vielas, casas contínuas e circulação pedestre. Com o discurso de

sanear a cidade e manter a ordem pública evitando possíveis barricadas (o governo temia uma revolução popular pela intensidade das desigualdades sociais e econômicas), Haussmann propôs a abertura de grandes e largas avenidas e obras pensadas para suportar décadas de crescimento populacional, além de possibilitar a construção de edifícios públicos que atendessem às novas demandas do Estado. Essa Reforma estava, assim, duplamente marcada pela vontade de circunscrever limites de proximidade e limitação demográfica.

No Brasil, essa novidade chegou via Barão Pereira Passos, na conhecida Reforma Passos, no Rio de Janeiro, em 1906. Francisco Pereira Passos nasceu na cidade de Piraí, Estado do Rio de Janeiro. Criado numa fazenda de café, Pereira Passos foi estudar em Paris e teve contato com as idéias empreendidas pelo Barão Haussmann. Em seu retorno, nomeado prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos dá início na então capital brasileira a uma reforma semelhante à de Paris.

Na época, Pereira Passos alegava que o Rio de Janeiro ainda mantinha características coloniais e precisava assumir novas feições, servindo de exemplo para todo país, assemelhando-se às grandes capitais européias, com vistas a mostrar a real importância do Brasil, já que era considerado modelo internacional de exportações e, por isso, necessitava de agilidade nas mercadorias.

Segundo Kotanyi e Vaneigem, no texto “Programa elementar da agência de urbanismo unitário”, o desenvolvimento do meio urbano é a modelação capitalista do espaço. Representa a escolha de certa materialização do possível, com exclusão de outras. Com autoridade governamental, imposta por meio da chantagem da utilidade, o governo passa a exigir um consentimento da população<sup>1</sup>.

Propagando também a idéia de que era preciso tornar a cidade salubre e evitar doenças, Pereira Passos propôs o alargamento de ruas, construções de grandes avenidas e canalizações de rios e mangues. As melhorias sanitárias e urbanísticas do plano de Pereira Passos implicaram em altos custos sociais, que deram início às formações de favelas na cidade do Rio de Janeiro. Vários prédios que serviam de moradia para as pessoas mais pobres foram considerados cortiços e destruídos. A partir dessas demolições, a população

pobre que trabalhava no centro da cidade foi obrigada a morar com outras famílias, pagar altos custos de aluguel ou mover-se para os subúrbios. Ainda hoje parte considerável da imensa população atingida pela remodelação permanece na região dos morros situados no cinturão do centro da cidade, originando uma forma de habitação popular segregada. Para Arendt,

A propriedade, em contraposição à riqueza e à apropriação, refere-se a uma parte do mundo comum que tem um dono privado e é, portanto, a mais elementar condição política para a mundanidade do homem. Pelo mesmo motivo, a expropriação e a alienação do homem em relação ao mundo coincidem; e a era moderna, muito contra as intenções de todos os atores da peça, começou por alienar do mundo certas camadas da população (2008, p. 265).

Além da reformulação do plano urbano da cidade do Rio de Janeiro, Pereira Passos, logo nos primeiros anos de seu mandato, criou uma série de decretos a fim de eliminar os velhos hábitos citadinos, como, por exemplo, o comércio ambulante de leite, venda de bilhetes lotéricos nas ruas e a circulação de pessoas esmoreiras. Impôs, assim, uma disciplina que se adequava à nova ordem pública baseada nas cidades francesas. Com essas medidas, o governo privava as pessoas não “da abundância de bens materiais ou de qualquer outra coisa estável e dada, mas do próprio processo de produção e consumo” (ARENDR, 2008, p. 264).

Essa reforma, feita de modo bastante autoritário, teve como consequência a favelização e a suburbanização na cidade do Rio de Janeiro. A exemplo do Rio de Janeiro, outras cidades no território nacional fizeram suas reformas, o que aumentou a segregação já existente e agravou o distanciamento físico e moral das pessoas em todas as cidades brasileiras. Nas palavras do geógrafo Milton Santos, “os atores mais poderosos se reservam os melhores pedaços do território e deixam o resto para os outros” (2002, p. 79). O planejamento urbano, se não for com a intenção de atender a todos, ajuda a fortalecer estereótipos.

Souza e Rodrigues, em seu livro “Planejamento urbano e ativismos sociais”, comentam: “As desigualdades, que um planejamento urbano racista ajudou a cristalizar durante décadas, não se deixam eliminar tão rapidamente, mesmo quando os marcos legais e institucionais já se transformaram” (2004, p. 32).

Entretanto, a notícia a respeito da construção dos muros em torno das comunidades dos morros cariocas nos conduz a perceber que os marcos legais e institucionais ainda não se transformaram. Reaparecem agora travestidos em outros conteúdos, como, por exemplo, a preservação da Mata Atlântica.

Como consequência desses planejamentos excludentes, que não propiciam a convivência no espaço da cidade, ativistas, intelectuais e artistas, individualmente ou organizados em coletivos, a partir dos anos de 1960 começaram a se mobilizar e a organizar debates e exposições que promovem ações com a participação mais ativa da população excluída ou minorizada nos seus direitos civis.

Hoje, passados cinquenta anos, o pensamento de muitos artistas e ativistas ressoa ainda como alerta para o presente. Se de um lado o *Greenpeace* já alertava para as problemáticas do meio ambiente, outras vezes ativistas e artísticas proclamavam discursos com vistas a integrar às pessoas nas políticas das cidades. Um exemplo é o *Yippie (Youth International Party)*, grupo criado pelo político e ativista social norte-americano Abbie Hoffman, nos anos 1960. Entre as advertências, o grupo predizia que para as classes médias norte-americanas, a rua era um símbolo importante porque sua experiência cultural é guiada de forma a mantê-los fora delas.

A idéia é manter todo mundo em casa. Assim, quando você decide desafiar os poderes, inevitavelmente você encontra-se num beco sem saída imaginando: ‘devo eu viver seguramente e ficar na calçada, ou eu devo ir para as ruas?’ São aqueles que vão para as ruas primeiro que são os líderes. São aqueles que se sujeitam aos maiores riscos, que fundamentalmente executam as mudanças na sociedade. (apud FELSHIN, 1996, p. 14).

Se nos Estados Unidos os *Yippie* se organizavam em grupos e se manifestavam a respeito do isolamento das pessoas, do outro lado do Atlântico, em Paris, um grupo de filósofos e artistas liderados por Guy Ernest Debord fundava a Internacional Situacionista e se manifestava sobre e na cidade com provocações diante da “ausência da paixão”, da passividade das pessoas e da espetacularização dos códigos da cultura de massa. Paola Berenstein Jacques lembra que para os situacionistas, o meio urbano era “um terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão, da vida cotidiana moderna” (2003, p. 13).

Isto porque os situacionistas eram conscientes de que “o capitalismo moderno, que organiza a redução de toda vida social ao espetáculo é incapaz de dar outro espetáculo que o de nossa alienação. Seu sonho urbanístico é sua obra-prima” (KOTANYI e VANEIGEM, 1961).

A Internacional Situacionista foi um dos primeiros grupos a criticar de forma radical o movimento moderno em arquitetura e urbanismo, principalmente sua maior proposta, o funcionalismo separatista da Carta de Atenas, que propunha o zoneamento das cidades, isto é, a separação das atividades e dos serviços, mas também das pessoas segundo as classes sociais. Foram eles que anteciparam uma crítica à museificação das cidades, pondo em dúvida a transformação dessas em espetáculos urbanos estáticos e não-participativos (JACQUES, 2003).

Kotanyi e Vaneigem explicam que,

O principal êxito da planificação atual das cidades faz esquecer a possibilidade do que nós chamamos urbanismo unitário, ou seja, a crítica viva, alimentada pelas tensões de toda vida quotidiana, dessa manipulação das cidades e de seus habitantes. Crítica viva quer dizer estabelecimento das bases de uma vida experimental: reunião de criadores de sua própria vida em terrenos dispostos para seus fins (1961).

Para os situacionistas, a primeira tarefa era permitir que as pessoas cessassem de se submeter ao meio e aos padrões de comportamento impostos nos planejamentos urbanos assimétricos. Contra a planificação das cidades, que se apresentava como uma geologia da mentira, propunham o urbanismo unitário, isto é, participativo de forma que possibilitasse as pessoas a construir suas próprias histórias (KOTANYI e VANEIGEM, 1961<sup>2</sup>).

Entre inúmeras ações, reuniões e teses, os situacionistas interferiram diretamente na cidade de Paris escrevendo nos muros frases tais como: “É proibido proibir”; “Abolição do trabalho alienado”; “A imaginação toma o poder”. Com estas frases inauguraram nas cidades a derrubada simbólica dos muros físicos impostos nos sistemas de controle da sociedade ocidental civilizada. O muro que era usado para segregar agora serve de suporte para a mensagem, talvez para libertar.

Outro grande movimento vem de jovens da periferia de Nova Iorque, que primeiramente utilizaram os muros para sua expressão e em seguida se

apropriaram dos trens, devido à possibilidade de circulação do suporte. Essa expressão da qual se originou o *graffiti* anunciava via trens suburbanos a presença artistas e suas armas simbólicas contra os poderes capitalistas que capitalizam até a própria arte, ou seja, a imaginação, a inventividade, a criatividade. Com essa atitude, grupos radicados nos guetos novaiorquinos abriram alas para a proliferação de artistas e ativistas, que desde então organizam ações, seminários ou outras manifestações contra os muros e os sistemas de controle e exclusão social, que não cessam de impor a “ordem” contendo pessoas em espaços limitados, cercados, murados e vigiados, haja visto os exemplos dos muros de Berlim; do *Apartheid*, na Palestina; o “muro de Bush”, na fronteira mexicana e, recentemente, cá entre nós, o “muro do Cabral”, no Rio de Janeiro.

O exemplo de muro de segregação política ideológica mais marcante em nosso tempo histórico foi o “Muro de Berlim” - conhecido também como o “Muro da Vergonha”. Medindo 4,5 m de altura por seus 166 km de extensão, foi construído em 1961 a partir da notificação de que mais de 2000 pessoas por dia tentavam cruzar do Leste para o Oeste do mapa geopolítico estipulado pela conferência de YALTA, no pós-guerra. A partir de sua construção, a vigilância se materializou: do lado Leste, torres de observação com guardas armados de rifles impediam as tentativas de fuga; no lado Oeste, guardas com MPs em jipes abertos e a polícia de Berlim tentavam impedir os provocadores - muitos deles bêbados suicidas - de se aproximarem do muro.

Do lado Leste, o muro totalmente branco só mostrava cor nos incidentes de sangue, entretanto, do lado Oeste, a partir de 1985/86 - 15 anos depois -, o muro passou a mostrar as cores das mais diversas manifestações, desde apelos ao seu fim até sua sustentação. *Berlin will be WALL-free* ou *The wall must stay* são exemplos da liberdade de expressão registrada nesse muro. Artistas como Keith Hering é um exemplo, mas também ativistas ou turistas passageiros faziam do muro um jornal diário para seus recados. Com carvão, lápis, spray ou colagens anunciavam sua passagem curiosa por esse local. Essa atitude provocou a mídia internacional que noticiou aos mais desinformados a barbárie ocidental pós campos de concentração, que de outra forma, concentrava pessoas em outros espaços privando-as do convívio com os ocidentais.

Em 9 de novembro de 1989, o muro foi fisicamente derrubado em uma ação performática da população de ambos os lados. Construído como propósito de segregação política, sua queda não significou seu fim. As imagens dos grafites registradas em fotos catalogadas permanecem como testemunho da história da vergonha ocidental, mas alguns pedaços do muro estão preservados em museus ou são exibidos nas ruas de Nova Iorque como obras de arte. Além das obras preservadas em Nova Iorque, um dos maiores centros de referência para a arte contemporânea, a cidade de Berlim ainda preserva erguido partes do muro como se fossem galerias de arte a céu aberto. Um desses pedaços anuncia a *East Side Gallery*, onde estão preservados em meio a ações do tempo e outras transgressões os ruídos dos antigos protestos.

Entretanto, essa barreira imposta à cidade de Berlim simbolizava muito mais que uma barreira física, ali estava concretizada, através de tijolos e arames, e sob a vigilância de guardas, todos os valores políticos, econômicos e sociais que configuraram a Grande Guerra e, posteriormente, a separação de pessoas, idéias e ideais.

Mas os exemplos de muros e espaços de autoridade, segregação e discriminação, ou da vergonha política administrativa em nome da proteção das ideologias e/ou dos cidadãos não cessam num discurso do passado. Recentemente, em outubro 2006, o presidente Bush liberou verba para a construção de um gigantesco muro de “proteção” na fronteira do EUA com o México. Seguindo essa lógica segregacionista, o Estado de Israel, na tentativa de controlar a entrada de palestinos em seu território, desde 2002 vem construindo um muro na fronteira com a Cisjordânia, hoje conhecido como o “Muro do Apartheid”. Com oito metros de altura, o dobro da altura do muro de Berlim, e 800 quilômetros de comprimento, isto é, cinco vezes mais extenso que o de Berlim, esse muro demarca mais do que um território, mas uma área de conflito cotidiano. Fiscaliza e impede a livre circulação de pessoas.

Ainda que a notícia da construção desse muro seja muito silenciada, alguns moradores da região estão constantemente exercendo protestos para o seu fim, e também via internet alguns ativistas propõem uma mobilização internacional para sua derrubada. O MOPAT (Movimento Palestina para Todos) é um exemplo.

Mas muito significativa vem sendo a ação de um artista inglês conhecido pelo nome Banksy. De procedência incerta – não se sabe nem qual é seu nome ou de onde ele vem, até sua identidade é uma provocação para os sistemas contemporâneos que exigem passaporte para atravessar fronteiras –, Banksy, como ficou conhecido, se apropria de símbolos do sistema capitalista e os insere em imagens de artistas consagrados e os devolve de forma irônica e questionadora. Praticando um terrorismo poético, como ele mesmo define suas ações, Banksy grafita nos muros das cidades contemporâneas, especialmente na Inglaterra, de onde parece proceder. Entretanto, recentemente sua obra mais polêmica é a interferência no “Muro do Apartheid”. Suas imagens especialmente pensadas para esse espaço atravessam esse muro e nos ensinam de forma metafórica possibilidades para se chegar ao outro lado sem um passaporte convencional. Por exemplo, com senso de humor, a imagem de uma tesoura cortando um quadrado pontilhado insinua a abertura de uma passagem ao longo do muro. Sem canhões ou bazucas, apenas uma tesoura nos sugere a solução simples e barata para unir povos ao invés de segregá-los. Um outro grafite propõe um feixe de balões inflados para se chegar ao outro lado do muro.

Sob severa vigilância policial do muro, olhares e comentários desdenhosos de alguns moradores, como por exemplo: “Você pinta o muro, você o deixa bonito”, diz um senhor, ao que Banksy responde: “Obrigado”. “Mas nós não queremos que ele seja bonito. Nós odiamos esse muro”, retruca o senhor; Banksy não se intimida e até comenta “se será ilegal fazer grafittis e desenhos num muro declarado ilegal pelo Tribunal Internacional de Justiça”<sup>3</sup>. Para ele, “a Palestina é hoje a maior prisão a céu aberto do mundo e o mais instigante destino para artistas grafiteiros” (BANKSY, 2006, p.136).

As imagens de Banksy, admiradas por alguns e odiadas por outros, assim como todas as outras já anteriormente praticadas nos muros de Berlim, ou em outros espaços de exclusão, certamente não derrubam esses muros, mas como já se pronunciava o escritor checo Milan Kundera, na década de 1960, a respeito dos romances, essas imagens não têm uma função inicial de politizar, mas de desestabilizar nossos pensamentos e representações admitidas<sup>4</sup>. Mas se esses projetos no exterior ganharam notoriedade, no Brasil,

a partir dos anos 1980, muitos jovens passaram a interferir nas cidades de forma lúdica e polêmica.

Em São Paulo, Matuck e Zaidler e o etíope Vallauri, recém-chegado à cidade via Nova Iorque e Buenos Aires, observavam pequenos estabelecimentos e com máscaras estêncil programavam uma animação com personagens do cinema - Gordo e Magro -, dos quadrinhos do Belga Hergé e da própria cidade, a exemplo da *Rainha do Frango Assado*, trabalho que aludia às rotisseries paulistanas e que acabou na Bienal de São Paulo, em 1987. Logo a seguir, o grupo TupinãuDá, integrado por jovens da classe média e estudantes da USP, tomaram a cena urbana paulistana. Lugares abandonados, becos em desuso ou casas e muros negligenciados logo passaram a servir de suporte para uma rápida grafiteagem. As imagens, na sua maioria, eram labirintos e homens máquinas. Metáforas da cidade contemporânea. Além disso, estudando as imagens da pré-história, onde a caverna era o suporte para as expressões pictóricas, esse grupo se apoderou do túnel da Rebouças, principal via de acesso à mais importante avenida do centro financeiro paulistano.

Hoje os grupos são inúmeros e oriundos de todas as classes sociais e os propósitos, técnicas, estilos e espaços também. Túneis, viadutos, elevados, vias férreas, topos de prédios, lugares ermos e casas e muros abandonados são alvos de interferência das gangues.

Afrontando os espaços da cidade e sem preocupações estilísticas da gramática da língua portuguesa, os novos poetas escrevem seus versos a *spray* ou a pincel diretamente nos muros, paredes ou pilastras de viadutos. Letras quebradas dizem poesias em uma nova grafia e com outra gramática. Informam que os novos sujeitos da cidade querem também imprimir suas poéticas de exílio.

Ainda que transgridam o espaço público, a gramática e as normas vigentes da cidade, e pareçam vândalos aos conceitos conservadores de alguns habitantes e gestores dos espaços públicos, esses jovens estabelecem outra estética para a cidade e outra ética para a vida. Um exemplo disso é o poeta Jozze Agradecido, “Profeta Gentileza”, que na mesma época agradeceu a cidade do Rio de Janeiro com seus poemas agradecidos.

Nascido José Datrino, em 11 de abril de 1917, na cidade de Cafelândia, interior de São Paulo, em 1961 resolveu mudar de nome para Jozze Agradecido, mais tarde conhecido como “Profeta Gentileza”.

Proferidas a partir de um conteúdo espiritual, as palavras do “Profeta Gentileza” tinham em sua essência questionamentos e ensinamentos de valores sociais e ecológicos, valores de transformação das relações humanas, como o despertar para a riqueza da natureza e o empobrecimento espiritual proferido através do capitalismo. Em seu livro “Brasil Tempo de Gentileza”, o pesquisador Leonardo Guelman conta que: “Era com gentileza que abordava as pessoas, sem coagi-las, pois essas pertencem, como nós, a um ambiente social já ferido, em desequilíbrio, mutilado em sua essência: relações sociais” (2001, p. 09).

A trajetória do “Profeta Gentileza” foi de peregrinação através do Brasil, e uma de suas principais pregações estava na mudança das palavras *favor* por *gentileza* e *obrigado* por *agradecido*. “Profeta Gentileza” acreditava que essa pequena mudança poderia gerar uma transformação tão grande na sociedade, na comunicação entre as pessoas, que ele decidiu dedicar sua vida para escrever e declamar em vários suportes e meios de comunicação suas poesias-proféticas proferindo essa “Gentileza”.

Se apresentando como profeta e utilizando uma linguagem religiosa para se expressar e com um visual próximo ao estereótipo dos profetas cristãos, com barba e cabelo compridos e com um estandarte na mão que se assemelha às tábuas de Moisés, “Profeta Gentileza” foi frequentemente considerado louco e internado para tratamento. Porém, com demasiada espiritualidade, ele retrucava: “maluco para te amar, louco para te salvar”.

Talvez a concepção de louco para nossa sociedade contemporânea esteja no não entendimento de suas palavras, *Por Gentileza, Agradecido*, mas na sua abdicação por símbolos de status convencionais e acúmulo de dinheiro, além de sua extrema devoção e dedicação para transmitir os princípios considerados básicos para a vida em sociedade compartilhada.

Sua obra mais significativa foi pintada sobre as pilastras de concreto do Viaduto do Caju, às portas do Rio de Janeiro. Numa extensão de um quilômetro e meio, alinhados em sequência, ocupando 56 pilastras desse

viaduto, esse mural formava o que Leonardo Guelman muito bem definiu, “um autêntico Livro Urbano, aberto a toda cidade” (GUELMAN, 2001, p. 27).

Durante a Eco-92, o Profeta Gentileza colocava-se estrategicamente no lugar por onde passavam os representantes dos povos e incitava-os a viverem a gentileza e a aplicarem gentileza em toda a Terra.

Considerado maluco nos anos 1980, “Profeta Gentileza”, a partir de 1999, na virada do milênio, começou a ser homenageado. Na presença de familiares e amigos do “Profeta”, no dia 20 de janeiro desse ano, dia de São Sebastião, padroeiro da cidade do Rio de Janeiro, um grupo de artistas oficializou o “Projeto Rio com Gentileza”. Recuperando simbolicamente a pilastra 1, mais de cem artistas se apresentaram animando o espaço da praça em frente à Rodoviária Novo Rio. O “Projeto Rio com Gentileza” apresentou ao longo daquele ano outras homenagens a esse magnífico “Profeta” brasileiro. Em outubro, a *Semana da Gentileza* organizou a caminhada *Caravana da Gentileza*, uma caminhada na Paria de Copacabana por um *Rio mais gentil*. Além disso, a exposição *Rio com Gentileza*, no Espaço Cultural Socicam, na Rodoviária Novo Rio, apresentava painéis com os dizeres do “Profeta Gentileza”, além da encenação *Auto da Gentileza*, peça de teatro baseada nos relatos do “Profeta”. Em 2001, na entrada do terceiro milênio, o grande carnavalesco Joãosinho Trinta levou às Passarelas do Samba o enredo Gentileza X O Profeta do Fogo, pela G.R.E.S. acadêmicos do Grande Rio (GUELMAN, 2001).

A beleza e a simplicidade de seus versos escritos em uma tipologia *sui generis* e com cores muito brasileiras despertaram nossa atenção para uma nova cidadania e agradecemos ao poeta *Jozze Agradecido*.

O “Profeta Gentileza”, as manifestações via grafites e as outras formas de arte no urbano atravessam as construções sólidas da cultura de massa, os muros, os canais e as redes organizadas para o espetáculo das mídias oficiais e se instalam dentro da cidade propondo uma “outra globalização”, como já proferia o nosso profeta acadêmico Milton Santos. Distante das propostas ideológicas do Congresso de Atenas, de 1933, essas profecias lembram que uma cidade deve oferecer a possibilidade de traçar trajetórias de comunicação entre seus habitantes.

“Por uma outra globalização”, perguntamos:

Por Gentileza, que muro é esse?

<sup>1</sup> Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=131&secao=anarquitectura>

<sup>2</sup> Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=133&secao=anarquitectura>, com acesso em maio de 2009.

<sup>3</sup> Disponível em: <http://gato-negro.org/blog/banksy-subverte-o-muro-do-apartheid-de-sharon/>, com acesso em maio de 2009.

<sup>3</sup> Apud Guy Scarpetta. A Primavera de Kundera. IN: *Le Monde Diplomatique*, Brasil. São Paulo: Instituto Pólis, Ano 2, nº 21, abril 2009.

## REFERÊNCIAS:

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FELSHIN, Nina (org.). *But is it Art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1996.

BANKSY. *Wall and Piece*. London, 2006.

GUELMAN, Leonardo. *Brasil, Tempo de Gentileza*. Rio de Janeiro: Instituto Joãozinho Trinta, 2001

JACQUES, Paola Berenstein (org.) *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KOTANYI e VANEIGEM. *Programa elemental da agência de urbanismo unitário*, 1961. Publicado no # 6 de Internationale Situationniste, 1961. A base para a presente tradução foi a tradução do francês para o espanhol de Julio González del Río Rams publicado em “creación abierta y sus enemigos: textos situacionistas sobre arte y urbanismo”, Madrid, La Piqueta, 1977.

Disponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id=133&secao=anarquitectura>, com acesso em maio de 2009.

MONGIN, Oliver. *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2006.

SANTOS, Milton. *Por uma outra Globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2002, 9ª edição.

SOUZA, Marcelo L. de, RODRIGUES, Glauco B. *Planejamento urbano e ativismos sociais*. São Paulo: UNESP, 2004.

**Célia Maria Antonacci Ramos** é Doutora em Comunicação e Semiótica - PUC/SP. Atualmente é professora na UDESC/CEART/PPGAV. Área de Investigação: Artes, Semiótica, Antropologia Urbana.

Coordenadora do projeto “Poéticas do Urbano”  
[www.ceart.udesc.br/poeticasdourbano](http://www.ceart.udesc.br/poeticasdourbano) . Publicou *Grafite, Pichação & Cia*, São Paulo, Annablume editora, 1992, reimpressão 2009.

**Aracéli Cecília Nichelle** é graduada em “Educação Artística – licenciatura em Artes Plásticas” pela UNOCHAPECÓ, especialista em “Artes Visuais nas Culturas Contemporâneas” pela mesma Instituição. Mestranda em Artes Visuais no PPGAV-CEART/ UDESC, orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Célia Maria Antonacci Ramos, sua linha de pesquisa é sobre Processos Artísticos Contemporâneos.

**Pedro Teixeira**, graduado em design gráfico e mestrando em artes visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina, pesquisa e produz intervenções urbanas. Orientado pela Prof. Dra.Célia Maria Antonacci Ramos, sua linha de pesquisa contempla pesquisas sobre diversos contextos dos Processos Artísticos Contemporâneos e as reflexões estéticas que lhes são inerentes.

**Poéticas do urbano** é um núcleo de pesquisa do Centro de Artes – CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, e conta com o apoio da FAPESC. Criado em 2003, este núcleo visa um estudo sistêmico dos códigos da cidade contemporânea, especialmente as políticas e as poéticas dos novos sujeitos da cidade e suas dinâmicas de interação com o espaço urbano.