

## 2. Na rua, nos muros

É necessário contextualizar para entender o surgimento do grafite e a sua posterior consolidação nos séculos XX e XXI. Neste capítulo, faremos um histórico do que ocorreu em Nova York, cidade americana que mais projetou a pichação e o grafite, e ainda a evolução nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. O objetivo aqui é mostrar os principais fatos que propiciaram o desenvolvimento e propagação da pichação e do grafite no tecido urbano.

O cenário era a Nova York da década de 1970. Uma cidade em processo de falência, com sérios problemas de violência e de criminalidade. Não era raro encontrar prédios abandonados e terrenos baldios, seja em Manhattan, no Bronx, ou no Brooklyn. Uma degradação que abriu espaço para o tráfico de drogas, em especial a heroína. Era uma Nova York com a autoestima baixa, ainda se ressentindo das consequências da Segunda Guerra, do processo da Guerra Fria, da polarização de países comunistas e não comunistas, da Guerra do Vietnã, do governo Richard Nixon. Era uma Nova York vivendo as perplexidades das transformações do mundo contemporâneo, do crescimento das cidades, da globalização, do consumismo exacerbado.

E havia também o problema racial. Além de negros e porta-riquinhos, surgia uma nova geração de imigrantes: coreanos, paquistaneses, indianos, jamaicanos e haitianos. Os jovens criados nos guetos, nos bairros de população predominantemente negra e imigrante, se ressentiam da falta de cultura e de perspectiva para o futuro. Fatores que propiciaram o surgimento da cultura hip-hop. Micael Herschmann observa a importância atingida pelo hip-hop desde então, uma vez que o movimento não só impulsionou e elevou a identidade dos jovens dos guetos nos Estados Unidos “como também articulou várias referências compartilhadas por jovens do mundo inteiro”. (Herschmann, 2000, p.215).

Glenn O’Brien (2010) lembra que, naquela época, Nova York era uma cidade barata. Um apartamento, por exemplo, podia ser alugado por US\$ 100 mensais. A vida barata, a mistura de culturas e a tolerância às diferenças atraíram os artistas, que sempre tiveram na cidade um ponto de referência. Mas especialmente neste período, ressalta O’Brien, a cidade parecia ter sido feita para

os artistas, que ganhavam pouco e precisavam gastar pouco. Eram os artistas que denunciavam o sistema e defendiam engajamento político, reivindicavam direitos e liberdade para os homossexuais e organizavam performances nas ruas.

O grafite, portanto, emergiu nesse caldeirão de insatisfações e transformações. E a primeira vez que a escrita nos muros foi notada ocorreu no início dos anos 1970. Um adolescente grego, chamado Demetrius, soube por um amigo que um outro jovem saía escrevendo na parte norte da ilha o nome e número da rua onde morava: Julio204. Achou interessante e resolveu copiar a ideia. Usou um diminutivo comum para nomes gregos – Taki - e o número do local onde morava no norte do Harlem – 183rd Street. Da combinação nasceu Taki 183. Aos 17 anos, Demetrius estudava e trabalhava como mensageiro, função que o fazia andar a pé pelas ruas de Manhattan. Aproveitou, então, o tipo de serviço para escrever o seu codinome nas ruas e nas estações do metrô. Além dos muros, tudo servia como suporte: postes, portas de caixas de eletricidade, hidrantes. O que importava era deixar a marca registrada, a *tag* (assinatura), bem à vista.

Em julho de 1971, o *The New York Times* publicou uma reportagem sobre o feito do rapaz e de outros tantos que resolveram seguir os seus passos. Escrever nas ruas virou febre. E as gangues de adolescentes dos bairros pobres de Manhattan passaram a usar a escrita como forma de competição, demarcação de território, e, mais do que tudo, de afirmação. Na entrevista que concedeu ao repórter do *New York Times*, Demetrius afirmou que normalmente não se sentia como celebridade, mas que os colegas o faziam se sentir uma quando o apresentavam como sendo “o cara”.

Na realidade, esta apropriação do espaço urbano que Taki 183, Stay High 149, EEL 159 e RAY A.O (uma menção a *all over*) faziam é o que no Brasil chamamos de pichação. Vale observar que esta definição bem delimitada entre pichação e grafite é algo brasileiro. Em outros países, as duas manifestações urbanas são qualificadas como grafite.

Celso Gitahy (1999) observa que uma das diferenças do grafite e da pichação é que o primeiro deriva das artes plásticas, e a outra, da escrita; enquanto

o grafite privilegia a imagem, a pichação elege a palavra e/ou a letra como forma de expressão.

O ato de escrever e, posteriormente, de desenhar, tomou tal vulto que os muros e paredes começaram a ficar pequenos. Foi quando surgiram as *pieces* (uma abreviação de *masterpieces*, obras-primas) nos trens de Nova York, que transitavam pela cidade inteira e, assim, faziam com que a intervenção urbana fosse vista por milhares de pessoas diariamente. Nomes como Phase 2, Futura (que no início assinava Futura 2000), Daze, Lady Pink e Tracy 168 são os grafiteiros que marcaram os anos 1970 e 1980.

Ao citar Armando Silva em *Culturas Híbridas*, Canclini diz que o grafite encontrado no metrô e nos bairros marginais de Nova York “expressou referências de gueto com propósitos micropolíticos”. O autor observa que os desenhos e pinturas produzidos no tecido urbano são uma expressão da crítica popular à ordem imposta. Ele ainda considera o grafite “um meio sincrético e transcultural”. “Incompreensível às vezes para os que não manejavam esse código hermético, foi o que mais tipicamente quis delimitar espaços em uma cidade em desintegração e recuperar territórios”. (Canclini, 2003, p.337).

Um território que, na sua essência, tem espaços muito bem delimitados. Para Vilém Flusser, enquanto o muro exterior é político, o interior é íntimo e reservado. Segundo o autor, o muro tem que proteger o lugar secreto da intrusão de elementos perturbadores.

Pois a pichação da Nova York dos anos 1970 era uma escrita que, segundo O’Brien, incomodava – e até assustava – muita gente. Ele conta que, ao contrário dos moradores em geral, a ação dos jovens de Manhattan atraía a atenção dos artistas.

Isto não nos assustava. Por que todos não deveriam escrever os seus nomes nos muros? Por que somente a única grafia que deveria estar nos muros são os nomes das corporações? Se o seu nome está no muro, você existe. Se o seu nome estiver escrito no trem, você estará circulando mesmo enquanto estiver dormindo. (O’Brien, 2010, cap.VII).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tradução nossa.

Esta forma de intervenção urbana capturou a atenção de dois jovens que ajudaram a conferir outro status à pichação e ao grafite: Jean-Michel Basquiat (1960-1988) e Keith Haring (1958-1990). Basquiat e Haring se tornaram conhecidos pelos trabalhos que produziram nas ruas e no metrô de Manhattan em meados da década de 1970. Os dois frequentavam o circuito artístico e underground de Nova York, como o The Mudd Club e Club 57, e se tornaram amigos do papa da Pop Art, Andy Warhol. Anos mais tarde, tanto Basquiat quanto Haring alcançaram projeção internacional, viraram celebridades, e até hoje suas obras têm um alto valor no mercado de arte.

Negro, de origem haitiana e porto-riquenha, de família classe média, Basquiat se identificou com a produção urbana advinda dos guetos de Nova York, e com o movimento hip-hop, para criar. Em 1977, aos 17 anos, ele se tornou conhecido por levar a pichação para a parte sul da ilha, para os muros do SoHo e do East Village, lugares onde ficavam as galerias de arte e por onde transitavam artistas plásticos, músicos e pessoas descoladas daquela época. Ao lado do amigo de escola Al Diaz, Basquiat deixava inscrições nas paredes e usava como assinatura SAMO©. Muitos definem as inscrições de Basquiat como conceituais e poéticas. O então adolescente escrevia frases provocativas como: “SAMO© AS AN END TO MINDWASH RELIGION, NOWHERE POLITICS, AND BOGUS PHILOSOPHY” e “SAMO© SAVES IDIOTS”.

Anos mais tarde, com a fama alcançada pelo artista no mercado de arte, algumas das inscrições feitas por Basquiat foram retiradas dos locais para serem vendidas. Ele, no entanto, questionava se podia ser qualificado como um grafiteiro. Em entrevista concedida a Becky Johnston and Tamra Davis, em 1985<sup>2</sup>, o artista comentou que o grafite tinha uma série de regras que determinavam o que se podia ou não fazer e que, sob aquelas condições, era difícil produzir arte. Na mesma entrevista, ao ser questionado sobre o significado de SAMO©, ele definiu como sendo “um produto de...”. O comentário do artista e o visual da assinatura, utilizando o símbolo de direitos autorais (usado para indicar que a obra preserva todos os direitos do autor), já denotava que o jovem estabelecia uma outra relação

---

<sup>2</sup> A entrevista está reproduzida no livro “Basquiat”. Ver referências bibliográficas.

com a pichação. Seja como for, Basquiat foi um dos responsáveis por alçar a escrita nas ruas a um outro patamar.

Para O'Brien (2010), o grafite não começou como arte, mas acabou adquirindo uma feição artística. Amigo de Basquiat e de Haring, o escritor e jornalista lembra que os “grafiteiros artistas”, na maioria, não faziam parte dos grupos de grafiteiros “autênticos”, mas que eles (os artistas) usaram as técnicas do grafite para dar visibilidade a sua arte.

Ao contrário de muitos grafiteiros e pichadores da época, Basquiat não fazia inscrições em trens. Mas Keith Haring encontrou nas estações subterrâneas nova-iorquinas o local perfeito para deixar a sua marca. Estudante da *School of Visual Arts*, de Nova York, ele escolheu os painéis negros onde se colavam anúncios como superfície ideal para desenhar com giz. Eram imagens estilizadas, algumas quase infantis, de bebês engatinhando, cachorros latindo, figuras “palito”, que algumas vezes teciam caminhos labirínticos.

Haring participou da Bienal de São Paulo em 1983, onde estabeleceu contato com os precursores do grafite no país como Alex Vallauri, Maurício Villaça e Rui Amaral, com quem grafitou pelas ruas paulistas. Dois anos depois, levou os seus desenhos para a Bienal de Paris. Em 1986 expôs em uma galeria do Rio de Janeiro e ainda deixou o seu traço marcado na parte ocidental do Muro de Berlim.

O trabalho de Haring já era um caminho para o que qualificamos de grafite, um registro rico em imagens. Hoje, o que vemos de grafite é resultado do encontro da cultura e criatividade dos jovens pobres do norte de Manhattan com as dos artistas do circuito vanguardista e underground. O visual dessas manifestações urbanas, portanto, evolui com o tempo e se torna mais sofisticado, tanto em forma como em cores. Haring foi também um dos responsáveis por transformar o grafite em mercadoria. Abriu uma loja, a Pop Shop, no SoHo, East Side, onde vendia camisetas estampadas, bolsas, pôsteres, buttons e outros produtos inspirados no trabalho que deixava marcado nas ruas de Manhattan. Ele considerava a loja – que fechou em setembro de 2005 – uma extensão de seu trabalho. E, apesar de receber críticas por tornar a arte um produto de consumo,

justificava a atitude como uma questão ideológica, de fazer com que a arte fosse acessível a todos. Em entrevista ao jornalista David Sheff, publicada na revista *Rolling Stone*, em 1989, explicou o porquê da criação da Pop Shop. Ele comentou que o seu trabalho estava começando a se tornar mais caro mas também mais popular. Mas ele queria tornar a produção também mais acessível.

Aqueles preços significavam que somente pessoas que poderiam ter recursos para os altos preços da arte poderiam ter acesso ao meu trabalho. A Pop Shop fez isso acessível. Para mim, a Pop Shop está se mantendo ideologicamente com o que Andy (Warhol) estava fazendo e o que artistas conceituais e os “earth artists” estavam fazendo: tudo tinha a ver com participação em um grande nível”.<sup>3</sup>

Haring era um dos que consideravam o trabalho de Basquiat muito mais poemas filosóficos do que grafites. O fato é que os trabalhos de Basquiat, de Haring e dos adolescentes do norte de Manhattan traziam à tona a questão da escrita no mundo contemporâneo. Não à toa, os grafiteiros americanos se denominavam de *writers*. O termo grafite foi cunhado pela imprensa americana.

Michel Foucault (2006) toma emprestada uma frase de Samuel Beckett – “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala” – para refletir sobre a escrita contemporânea. Para Foucault, a questão ética contida nesta frase de Beckett é um princípio que marca a escrita como prática. Segundo o autor, a escrita do mundo contemporâneo se libertou do tema da expressão; só se refere a si própria, mas não se deixa aprisionar na forma da interioridade e identifica-se com a sua própria exterioridade expressa.

A escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante, mas também que esta regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além de suas regras, desse modo extravasando. (Foucault, 2006, pág.35).

Portanto, conclui Foucault, não se trata da manifestação ou da exaltação do ato de escrever, nem da fixação do sujeito numa linguagem, é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita sempre desaparece.

---

<sup>3</sup> Tradução nossa. Earth art ou Land art é um movimento artístico que surgiu no fim dos anos 60 e início dos 70 cujas criações têm como base a natureza. O meio ambiente é trabalhado de forma a integrar-se à obra de arte.

Os jovens nova-iorquinos da década de 1970 usavam como forma de expressão nomes cifrados, alguns apelidos, frases soltas, que só um determinado grupo traduzia. Eles também usavam os trens do metrô como suporte e espaço para que a escrita e as imagens causassem estranhamento. O anonimato era parte deste processo em que os autores não estavam tão preocupados com a mensagem em si. O que importava era o significante e o impacto que ele causava; o sujeito, portanto, desaparecia. O fundamental era a escrita estar presente em diferentes lugares e de forma transgressora.

Foucault (2009) lembra das “sociedades de discurso”, cuja função era conservar ou produzir discursos que circulavam em um espaço fechado e deveriam ser distribuídos somente segundo regras estritas, sem que seus detentores fossem despossuídos por esta distribuição. O autor cita os grupos de rapsodos que tinham o conhecimento dos poemas que deveriam recitar ou, eventualmente, transformar. Embora a recitação tivesse um caráter ritual, observa o autor francês, “era protegido, defendido e conservado em um grupo determinado pelos exercícios de memória, muitas vezes bem complexos.”(Foucault, 2009, p.40).

Assim, podemos considerar que a pichação, com sua escrita apenas decifrável pelo grupo de pichadores e grafiteiros, contém em si o jogo ambíguo que Foucault diz de segredo e divulgação. O pensador francês afirma que não existem mais “sociedades de discurso”, mas que, mesmo na ordem do discurso verdadeiro, mesmo na ordem do discurso publicado e livre de qualquer ritual se exercem ainda formas de apropriação de segredo e de não permutabilidade.

## **2.1. Nos muros de São Paulo**

A produção brasileira de grafite e pichação sofre uma forte influência do estilo americano e passou a ser realizada em grande escala a partir da década de 1990. Hoje, é possível observar pelos muros de algumas cidades do país letras coloridas, características do modelo americano, e desenhos que têm apuro técnico e muitas vezes são bastante elaborados. O crescimento do grafite, no entanto, não significou o fim ou a anulação da pichação – ou pixação, com “x”, como é também conhecida a escrita de letras.

No fim da década de 1980, com a difusão do movimento hip-hop, forte na periferia de São Paulo, as manifestações relacionadas a este movimento – o rap, o break, a pichação e o grafite – passam a ser absorvidas pela juventude brasileira. Herschmann (2000) observa que enquanto o hip-hop começava a encontrar um terreno propício para o desenvolvimento na noite paulista dos anos 1980, o funk se firmava na cena urbana carioca. No início, lembra Herschmann, o hip-hop, mobilizou a juventude negra e trabalhadora de São Paulo, mas depois conquistou a classe média. É interessante ainda assinalar que o contexto do país naqueles anos propiciava a nacionalização deste movimento: a população convivia com recessão, inflação, desemprego e lutava pela consolidação da democracia.

Benito Martinez Rodriguez (2003) lembra que a partir do lançamento do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, em 1997, do grupo Racionais MC’s, formado na periferia de São Paulo, o rap nacional obtém uma projeção nos circuitos da classe média, que o assimilou de forma definitiva. Segundo o autor, o álbum, que coincidiu com a publicação do livro “Cidade de Deus”, de Paulo Lins, abriu espaço para uma forte expansão nas vendas de discos ligados ao universo hip-hop. Rodriguez lembra que o movimento era até aquele momento pouco divulgado fora dos circuitos populares das periferias das grandes áreas metropolitanas de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Recife. Mas mesmo assim, em 1998, o hip-hop já estava mais incorporado pelos paulistas do que pelos cariocas. Provavelmente por causa desse processo, São Paulo, até hoje, é considerado o principal centro irradiador de hip-hop no Brasil.

Talvez por conta dessas peculiaridades, a pichação, também conhecida como “pixo” e “xarpi”, tenha adquirido um estilo bem particular e característico nas ruas paulistas. As letras escritas pelos pichadores têm um desenho singular, são verticais, retas, longas e pontiagudas. Um estilo original e único, conhecido como Tag Reto. No Rio, ao contrário, as letras são arredondadas e de tamanhos menores. Um dos primeiros pichadores de São Paulo foi Oswaldo Campos Junior, conhecido como Juneca. Ele começou em 1980, mas, seis anos depois, se interessou pelo grafite, começou a trabalhar com Maurício Villaça e posteriormente cursou faculdade de artes plásticas. Juneca deixou a sua marca não

só em São Paulo como em diferentes locais do Brasil como o Palácio do Planalto, em Brasília, e a Ponte Rio-Niterói, no Rio.

A pichação paulista é um movimento forte e organizado: em 2008, 40 jovens invadiram o prédio da Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Antes, a Faculdade de Belas Artes e a Galeria Choque Cultural tinham sido pichadas pelo mesmo grupo. No dia 28 de janeiro de 2012, o *The New York Times* publicou uma reportagem que falava da luta de anos de São Paulo contra a pichação. Mas, ressaltava o texto, a batalha para limpar a paisagem urbana é entrelaçada por um conflito social mais profundo entre ricos e pobres, que atacam com uma expressão, segundo o texto, “sem igual em outras cidades”. A reportagem ainda afirmava que a pichação paulista “reflete a decadência do meio urbano e as profundas divisões de classe que definem a São Paulo de quase 20 milhões de habitantes”. Todo esse histórico rico e cheio de contradições contribui para que São Paulo esteja ao lado de outras grandes cidades do mundo como um dos centros de produção de grafite de qualidade. Tanto que propicia o nascimento de nomes de peso na arte urbana como os irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo, Os Gêmeos, reconhecidos no mercado internacional de arte.

Alex Vallauri (1949-1987), Mauricio Villaça (1952-1993), Rui Amaral e Celso Gitahy, entre outros, fizeram a história da pintura de rua em São Paulo. Vallauri é considerado o principal precursor do grafite no Brasil. Ele estudava artes plásticas na Faap (Fundação Armando Álvares Penedo), onde depois trabalharia como professor. Ele, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler e o grupo TupiNãoDá foram os pioneiros nas intervenções urbanas em São Paulo. Ítalo-etíope, Vallauri chegou ao país no início da década de 1960, mas suas ações urbanas começaram no final da década de 1970. Na época, pintava pelos muros da cidade paulista uma bota preta feminina, de cano longo e salto fino. Depois que foi descoberto pela imprensa, que investigou quem era o autor daquelas imagens, o grafiteiro passou a expor em galerias e participou de três Bienais de São Paulo. O artista ainda aprimorou a produção em uma temporada em Nova York, na década de 1980, onde teve oportunidade de entrar em contato com Jean-Michel Basquiat e Keith Haring. Vallauri também foi um dos primeiros a ensinar o grafite

em oficinas, nas quais eram passados os conceitos, as técnicas e as etapas do trabalho.

Assim como ocorreu em Nova York, durante a década de 1990 houve uma troca entre a juventude paulista da periferia que fazia parte do movimento hip-hop com aqueles que frequentavam os cursos de artes plásticas e design. E, com isso, o visual do grafite ganhou novos e diferentes contornos. Gitahy (1999) explica que existe uma categoria, a do grapicho, que é exatamente a fase intermediária entre a pichação e o grafite. O grapicho é uma evolução das letras da pichação, desta vez coloridas, um ensaio para se fazer um desenho mais refinado.

## **2.2. Nos muros do Rio de Janeiro**

No Rio, a primeira vez que a cidade se viu mobilizada por uma intervenção deste tipo foi em 1977, com a pichação “Celacanto provoca maremoto”. A frase era inscrita dentro de um retângulo, do qual saía uma seta apontando para uma gota. Inicialmente a pichação foi escrita com giz, depois com caneta hidrocor e finalmente com spray. As especulações foram muitas: era uma frase cifrada do tráfico de drogas, briga de gangues, mensagem de extraterrestres, mensagens de subversivos – vale lembrar que se vivia sob a ditadura militar no país. O grafismo, porém, era de autoria de um adolescente de 17 anos, da classe média da Zona Sul. Ao criar “Celecanto...” Carlos Alberto Teixeira se inspirou no seriado National Kid, exibido na década de 1960. Celacanto era uma espécie de peixe extinto, que os seres abissais da série diziam que provocava maremoto quando aparecia. Carlos Alberto memorizou a história e, anos mais tarde, resolveu rabiscá-la no espaço urbano da Zona Sul do Rio de Janeiro.

Primeiro “Celecanto...” foi registrada na sala de aula, depois, começou a aparecer nas ruas de Ipanema. Para manter o padrão, Carlos Alberto ensinou amigos como fazer o desenho da frase. O estudante saía de madrugada com a turma para espalhar a pichação pela Zona Sul da cidade. Em determinado momento, ele conseguiu reunir um grupo de cerca de 25 pessoas que o ajudavam a registrar a sentença. E graças a essa colaboração, “Celecanto...” foi até escrita em Paris e nos Estados Unidos. O fato de a pichação ser feita na Zona Sul da cidade chamou a atenção da imprensa, que passou a investigar a origem da frase.

A repercussão do fato foi tanta que o prefeito da época, Marcos Tamoio, estipulou uma multa alta para aqueles que fossem flagrados pichando.

No mesmo período, uma outra assinatura, Lerfá Mu, também ficou famosa na Zona Sul . Foi criada por um outro adolescente, que, assim como Carlos Alberto, estudava na PUC-Rio. Os dois, então, passaram a fazer uma batalha de inscrições nos banheiros da universidade. Depois, se aliaram para sair pintando pelas ruas do Jardim Botânico, Leblon, Ipanema, entre outros cantos.

Contrário à atividade do filho e com receio de que o adolescente fosse pego, o pai de Carlos Alberto, que trabalhava no Jornal do Brasil, convenceu o adolescente a dar uma entrevista para uma repórter do veículo. O rapaz aceitou, a reportagem foi publicada com destaque em julho de 1978, e Carlos Alberto ficou famoso. Na entrevista que concedeu ao JB, ele fez questão de afirmar que nunca pichou em monumentos, árvores ou pedras. Mas a faculdade de Física, na PUC-Rio acabou exigindo mais dedicação e, um tempo depois, o autor de “Celacanto provoca maremoto” largou a pichação.

Durante toda a década de 1980 a pichação na cidade passou ser mais frequente. De certa forma, um reflexo do que vinha ocorrendo no Rio. Karl Eric Schollhammer lembra que naquela década havia uma busca pela volta da democracia e eram anos marcados pelo aperfeiçoamento do tráfico de drogas, pelos sequestros, assaltos a transportes de valores e ousados assaltos a bancos. Segundo ele, um novo perfil do crime, que garantia a presença do capital de investimento do tráfico e tornava possível a sua manutenção graças ao poderoso armamento militar introduzido nas favelas. “A insegurança nas ruas aumentava, com o aumento de assaltos armados e com a aceleração de latrocínios e assassinatos, somando-se a isso a ineficiência flagrante das polícias brasileiras.” (Schollhammer, 2007, pág.38)

Nos anos 1980, a imprensa continuou a cobrir o aparecimento cada vez mais constante das pichações, e os textos ainda faziam referência às primeiras inscrições “Celacanto provoca maremoto” e Lerfá Mu. As pinturas com desenhos, entretanto, ainda não faziam parte da paisagem carioca.

A partir dos anos 1990, o grafite e a pichação tomaram mais corpo e grupos oriundos do município de São Gonçalo, dos subúrbios e da Zona Norte foram os pontos de partida. Não nos interessa neste trabalho investigar o desenvolvimento do hip-hop no Rio de Janeiro, mas vale observar, como já foi dito acima, que a popularização do movimento no estado foi tardia em relação a São Paulo. Herschmann (2000) afirma que a divulgação do funk no início dos anos 90 é apontada pelas pessoas que integram o hip-hop como uma das causas para as diferenças do desenvolvimento dessa expressão urbano-cultural nas cidades brasileiras. Talvez por isso, a pintura nos muros, que é um dos pilares do hip-hop, também tenha sido introduzida depois no Rio.

Além da consolidação do funk, o Rio vivia um momento peculiar, de esvaziamento econômico e de explosão da violência, resultado não só dos problemas econômicos como também do crescimento do tráfico de drogas e a consequente disputa entre facções pelo domínio das favelas cariocas. Schollhammer (2007) comenta que o início da década de 1990 foi marcado com a escalada de chacinas e, por isto, uma maior visibilidade do envolvimento dos policiais no crime. O autor lembra que as ligações perigosas entre policiais, esquadrões da morte, justiceiros e o próprio tráfico foram expostas na imprensa nacional e internacional. Assim, diz Schollhammer, os fatos desencadearam mobilizações contra a violência urbana em ONGs e movimentos cívicos contra a violência e a favor de um processo de reforma interna da polícia. Tudo isso se refletiu no comportamento dos moradores da cidade e nas manifestações urbanas que surgiram. Não é coincidência que os primeiros anos da década de 90 foram o auge da pichação no Rio de Janeiro.

Desenvolvia-se, em torno da opção delinqüente, uma cultura de reivindicação, a partir dessa contestação, que resultava produtiva em associação vicária a esse risco e a essa luta sem causa, criando fenômenos de abrangência cultural muito maior nas comunidades carentes, como o funk, o surfismo de trem e o arrastão.” (Schollhammer, 2007, pág.39).

O grafiteiro Rodrigo Soares de Souza, o Toquinho, lembra que quando o grafite chegou ao Rio de Janeiro ele começou a ser feito na área da Zona Norte: Penha, Maria da Graça, Ramos, Bonsucesso. Ele conta que havia uma “galera” forte na Penha, que se reunia durante a realização de um forró na praça do IAPI (Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários), considerada o “nicho”

dos grafiteiros. Na mesma época, lembra, um grupo começou a fazer ações na Baixada Fluminense e em meados nos anos 1990 havia um grupo liderado por Fabio Ema em São Gonçalo. Segundo Toquinho, somente um tempo depois é que o grafite foi parar na Zona Sul, só que desta vez com uma “galera mais acadêmica, que tinha recursos”.

O grafiteiro ressalta um dado curioso, que é o lugar da Zona Sul nas relações da cidade. Patrícia Farias (2003) lembra que a Zona Sul começou a adquirir uma posição nobre simbólica e espacialmente a partir da metade do século XIX, quando o Rio iniciou um processo de reorganização do espaço. Por causa da falta de transportes e a necessidade de manter a segurança, durante muito tempo a cidade ficou restrita aos morros do Castelo, da Conceição, de Santo Antônio e São Bento<sup>4</sup>. Mas essa configuração foi sendo modificada com a implantação de uma política higienista e de melhoramento e embelezamento do Rio. O sistema de transportes foi ampliado o que fez com que bondes e trens levassem as pessoas, respectivamente, para a Zona Sul e para os subúrbios. Sem dúvida alguma, o projeto de remodelação urbana promovido pelo prefeito Pereira Passos, no início do século XX, conhecido como “bota-abaixo”, foi fundamental para a consolidação desse processo. Por outro lado, a política higienista incentivava o banho de sol e de mar como forma de garantia de uma saúde saudável. As praias, portanto, começaram a ser vistas e usadas de maneira diferente.

Segundo Farias (2003), o Centro, que um dia fora o espaço valorizado, passou a ser identificado com o passado colonial enquanto a Zona Sul começou a adquirir status e ser sinônimo de modernidade. Da mesma forma, as praias que se tornaram valorizadas foram as existentes naquele ponto da cidade. Copacabana, assinala Farias, foi uma região associada à saúde, ao moderno e ao belo. Por conta disso, teve início a ocupação do bairro, onde segmentos mais abastados da sociedade construíram casas e mansões. Um símbolo da descoberta do bairro como um lugar chique foi a inauguração, em 1923, do Hotel Copacabana Palace. De acordo com Farias, Copacabana ganhou um outro impulso depois da Segunda Guerra, quando os comerciantes descobriram no bairro um mercado perfeito,

---

<sup>4</sup> Origem da formação da cidade do Rio de Janeiro.

inclusive para vendas de mercadorias de origem norte-americana. Mas também era o lugar da inovação artística, onde foram realizados alguns dos encontros da Bossa Nova. A autora observa que a identificação da Zona Sul como um local onde havia modernidade, beleza e liberdade – esta, em grande parte, por causa dos hábitos de quem frequenta a praia – criou a divisão da cidade em tradicional e moderna. Para a autora, portanto, a partir dos anos 1950 o Rio estabeleceu a delimitação bem marcada entre Zona Norte-subúrbio-Zona Sul.

Farias aponta para outro dado que também contribuiu para a construção mítica da Zona Sul, que foi o fato de as praias daquela região se tornarem, a partir dos anos 1950 e 1960, pontos de encontro da juventude. Segundo Farias, nesse momento surgiram as “turmas de praia”, formadas basicamente por jovens das classes média e alta “que passaram a usar as areias como sinal de diferenciação em relação ao comportamento adulto” (Farias, 2003, p.47). A partir dos anos 1960, no entanto, entrou em cena uma outra faixa de areia, a de Ipanema, que aos poucos passou a tomar importância na cidade e ocupar as páginas dos jornais. A autora lembra que o lançamento da canção “Garota de Ipanema”, composta em 1962 por Tom Jobim e Vinícius de Moraes, e a criação por moradores do bairro da Banda de Ipanema ajudaram a projetar o bairro de vez. Frequentadores do Bar Veloso, na Rua Montenegro, Vinicius e Tom Jobim escreveram a letra da música inspirados em Helô Pinheiro, uma jovem que costumava passar pela porta do bar. Por conta da fama da música, o bar foi rebatizado de “Garota de Ipanema” e a rua foi renomeada de Vinícius de Moraes.

Também foi em Ipanema, em 1972, lembra a autora, que a atriz Leila Diniz posou grávida de biquíni – algo inédito para aqueles anos. Na época, a atriz não era casada com o pai da criança, o cineasta Ruy Guerra, o que significou uma atitude ousada para os padrões estabelecidos. Houve ainda um outro fato que ajudou a corroborar a Zona Sul como o local de vanguarda e de pessoas engajadas: muitos dos opositores do regime militar moravam naquela parte da cidade.

Frequentada e habitada por intelectuais, artistas e jornalistas, a Zona Sul da cidade passou a ser identificada como um local exportador de tendências, onde as pessoas tinham padrões de comportamento considerados modernos, liberais,

transgressores e de vanguarda. Ponto da elite social e cultural da cidade, ela foi incorporada ao imaginário carioca como uma região que dita e também legitima uma série de condutas. Por isto, o que é feito na Zona Sul acaba por ser imitado pelo resto da cidade – ou até mesmo do país. Não à toa, alguns estilos de roupa, de cabelo e hábitos são assimilados depois de aparecer nas ruas e nas praias da Zona Sul e devidamente divulgados pela mídia.

Para Toquinho, a Zona Sul faz diferença tanto para quem mora no asfalto quanto para quem vive nas favelas. Ele cita como exemplo a comunidade do Vidigal:

“A questão da Zona Sul é o acesso. E não falo só do grafite não. A molecada do Vidigal conheceu primeiro o *wireless* do que a molecada de Manguinhos. O forte da molecada do Vidigal não é o futebol, é o surfe. Por ser Zona Sul também, a molecada que anda naquele território tem muito mais contato com arte do que a galera de Manguinhos. Lá tem mais equipamentos culturais, tem mais cinema, mais teatro, mais shopping”.

Fabio Guimarães da Silva, o Fabio Ema, e Carlos Esquivel, o Acme, são nomes que fizeram a pintura dos muros do Rio de Janeiro na década de 1990 ao lado de outros como Marcelo Vaz, o Ment, que integrava o grupo Nação, formado por jovens do subúrbio carioca em 2000. Assim como a maioria dos grafiteiros, eles começaram com a pichação. Ema, do município de São Gonçalo, e Acme, do morro Pavão-Pavãozinho, em Copacabana, continuam envolvidos com o grafite, mas também atuam como artistas plásticos. Ema realiza trabalhos com o grupo Rappa e há anos organiza oficinas de grafite para jovens de comunidades pobres. Além de continuar a pintura de rua, Acme abriu no Pavão-Pavãozinho um centro de arte para grafiteiros. Nascido na Vila da Penha, Ment já espalhou pela cidade imagens de sambistas e personalidades como Bezerra da Silva, Zé Ketí e Ataulfo Alves. O seu nome está citado no livro “*Street Fonts – Grafitti alphabets from around the world*”, da alemã Claudia Walde, que reúne mais de 150 nomes do grafite de todo o mundo.

Alguns dos momentos mais críticos da pichação no Rio ocorreram em 1991, 1992 e 1993, quando cerca de dez importantes construções históricas foram

rabiscadas, entre elas o Teatro Municipal, a Igreja da Candelária e o relógio da Central do Brasil. O responsável pela façanha na Central foi um pichador conhecido como Vinga, que fez fama no fim da década de 1980 e início dos anos 1990. Foi durante este período, inclusive, que foram sancionadas uma lei municipal e uma estadual proibindo a venda de tinta spray para menores de 18 anos. Mas de todos os atos, o que ganhou maior repercussão foi a pichação do Cristo Redentor, no dia 18 de novembro de 1991. Dois jovens pichadores paulistas foram os responsáveis pelas letras desenhadas na base da estátua, na Capela Nossa Senhora da Aparecida e na parede junto ao último lance da escada. Os rapazes pertenciam a gangues da Zona Oeste de São Paulo. Eles foram condenados a prestar trabalhos comunitários – especialmente a limpeza de paredes pichadas – durante seis meses.

Em 15 de abril de 2010, a estátua, que estava coberta de andaimes para uma reforma, foi novamente pichada no rosto, no peito e nos braços. Desta vez, porém, os autores foram pichadores cariocas. Os dois responsáveis se entregaram uma semana depois do ato, amplamente divulgado por toda a imprensa. Os pichadores, de 26 e 24 anos de idade, foram indiciados por crime ambiental e injúria por preconceito e tiveram ainda como punição limpar as pichações no pórtico de entrada do Túnel Novo, que liga os bairros de Botafogo e Copacabana.

Apesar do episódio envolvendo recentemente o Cristo Redentor, nos últimos dez anos a pichação tem disputado e perdido espaço para os painéis de grafite. No início dos anos 2000, jovens universitários da classe média da Zona Sul começaram a pintar os muros da cidade com técnicas elaboradas e desenhos sofisticados que chamaram a atenção tanto da população quanto da mídia: eram imagens extremamente coloridas e de conteúdos pouco contestatórios. Aos poucos, os grafiteiros foram cativando os moradores da cidade. Pediam permissão para pintar os muros das casas, mostravam os cadernos com os croquis para que as pessoas – ou a polícia – entendessem o que ia ser desenhado na parede.

Atualmente a Zona Sul virou um grande mural e há verdadeiros “corredores” de grafite na cidade, como muros do Humaitá à Gávea, todos cheios de pinturas. Os muros do Colégio de Aplicação da UFRJ (Cap UFRJ), entre o Jardim Botânico e a Lagoa, da Hípica do Rio de Janeiro, no Jardim Botânico, e do

Jóquei, no Jardim Botânico e na Gávea, são telas a céu aberto. Outras instituições como a Escola Municipal Pedro Ernesto, e a Obra do Berço, ambas na Lagoa, também permitem que grafiteiros pintem as paredes e tornem a parte externa dos imóveis uma grande galeria. Nesses locais é possível ver os mais variados temas e imagens, desde bichos engraçadinhos até figuras com inspirações alucinógenas ou composições com temas mais engajados.

Em 1998, Tomaz Viana, o Toz, e Bruno Bogossian, o BR, eram estudantes de design, rapazes de classe média da Zona Sul, e decidiram criar um grupo para grafitar. Nascia o FleshBeck Crew. O time, que contava com mais dois componentes, ajudou a transformar o visual da cidade e a divulgar o grafite como arte urbana. Além dos quatro grafiteiros havia mais um integrante que era responsável por registrar as ações do Fleshbeck em fotografias e vídeos. Tudo começou no curso de design da Faculdade da Cidade, com a produção de uma pequena revista, a “Zine”, com muita inspiração nos quadrinhos. Os rapazes iniciaram as suas incursões pelo Centro da cidade para logo depois investir nos muros da Zona Sul. E foi na festa Zoeira Hip-Hop, no bar Sinuca, na Lapa, que os integrantes do FleshBeck Crew fizeram intercâmbio com os grafiteiros da Zona Norte, e de São Gonçalo.

O reconhecimento do que os rapazes faziam nos muros trouxe trabalho. Primeiro, o FleshBeck montou um escritório de design, que assinou projetos para a Coca-Cola, H.Stern, entre outras grandes empresas, e também para ambientes de restaurantes, boates e lojas. Eles investiram em moda e participaram do Rio Moda Hype, evento do Fashion Rio criado para novos talentos. O FleshBeck ainda foi o responsável pela concepção visual do Tim Festival em 2006. Em 2010, por encomenda de um fabricante de cerveja, eles pintaram em muros de diferentes bairros da cidade uma série sobre Copa do Mundo. Atualmente, além de grafitar, os integrantes do FleshBeck pintam e expõem em galerias de arte.

Com a afirmação do grafite nas ruas, foi a vez das mulheres na arte urbana, e a partir dos anos 2000 elas entraram na cena carioca. Surgiram grupos de grafite como o TPM Crew, algo até então raro, uma vez que o movimento hip-hop – e os seus segmentos - é caracteristicamente organizado por homens. Formado por jovens estudantes de design e artes plásticas, com integrantes de diferentes partes

do Rio, como Laranjeiras e Tijuca, o TPM Crew foi criado em 2002 a partir de uma oficina do grupo Nação Crew, no Centro Interativo do Circo (CIC), ONG sediada na Fundação Progresso. Em 2004, o TPM e a fotógrafa Andréa Cals organizaram o I Encontro Feminino de grafite na Fundação Progresso.

Aos poucos as mulheres vão conquistando espaço e reconhecimento no universo do grafite. Formada pela Escola de Belas Artes da UFRJ, Panmela Castro, a Anarkia, começou com a pichação para depois se dedicar ao grafite. Em 2007 ganhou o prêmio de grafiteiro revelação do ano no Festival Hutúz, considerado o maior festival de hip-hop da América Latina. Em 2009, foi homenageada no mesmo evento como grafiteiro do ano. Convidada por uma ONG de direitos humanos da Baixada Fluminense, Anarkia criou o projeto “Grafiteiras pela Lei Maria da Penha”. A ideia era divulgar a lei criada em 2006 para proteger mulheres de violência doméstica e punir os agressores. Na companhia de uma advogada, especialista na lei, e de outras grafiteiras, Anarkia ia a comunidades pobres onde organizava oficinas de grafite. Durante os encontros, as mulheres recebiam informações sobre a lei e falavam de suas experiências.

À medida que o grafite ganhava popularidade no Rio, oficinas da pintura de rua eram organizadas. Além dos próprios grafiteiros, instituições e ONGs como a Fundação Progresso, a Central Única de Favelas (Cufa) e o grupo AfroReggae passaram a ensinar as técnicas do spray como um caminho para inclusão social. Isso, sem dúvida, ajudou a divulgar e a solidificar a arte de rua no Rio de Janeiro. O poder público, por sua vez, criou projetos de pintura de muros como uma forma educativa e também de combate à pichação. Em 1999, por exemplo, a Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social, em parceria com a Associação de Moradores e Amigos do Flamengo (Flama) organizou o projeto Murais Urbanos no bairro. Orientados pelo artista plástico Raimundo Rodrigues, jovens pichadores foram convidados a pintar uma passagem subterrânea no Parque do Flamengo.

O poder público logo percebeu que uma forma eficiente de combate à pichação seria incentivar a prática do grafite. O Programa Antipichação da Prefeitura do Rio, por exemplo, teve como base dois pontos básicos de ação: a limpeza das áreas rabiscadas e o incentivo à atividade do grafite como forma de conscientização. No seminário “Brasil, brasis: Grafitismo, a arte das ruas”,

organizado pela Academia Brasileira de Letras (ABL), no dia 28 de abril de 2011, o então Secretário Municipal de Conservação, Carlos Osório, afirmou que o grafite valoriza a paisagem do Rio, que é um dos “principais ativos da cidade”. Mas, por outro lado, ele disse considerar a pichação, muitas vezes, uma agressão ao ambiente urbano. Osório lembrou da pichação do Cristo em abril de 2010, como “um ato emblemático, que chocou os cariocas” e que foi sentido por muita gente como “um tapa na cara”. O secretário comentou que a solução encontrada pela Prefeitura para o problema ocorrido no Cristo foi inserir os pichadores responsáveis pelo ato para participar de uma ação anti-pichação.

Na palestra, ele citou a reforma da Usina de Reciclagem de Asfalto Engenheiro Luiz Paes, na Avenida Francisco Bicalho, em São Cristóvão, em 2010, como um exemplo do “apreço” que a Prefeitura tem pelo grafite. Segundo Osório, a fachada, que antes era constantemente pichada, deixou de receber assinaturas depois que um grande painel de grafite foi pintado em toda a extensão do prédio. Ele ainda lembrou da ação promovida pela Prefeitura, também em 2010, para a pintura de uma parede lateral de 300 metros, na Lapa, por 15 grafiteiros. Durante o debate na ABL, o secretário defendeu o diálogo como um caminho para solucionar a questão grafite e pichação na cidade, e declarou:

“Nesse diálogo temos que entender que a cidade é um bem coletivo, é um espaço de convivência, e por ser um espaço de convivência e um bem coletivo, nós precisamos minimamente estabelecer umas regras, de estabelecer uns pactos, para que nós possamos caminhar bem em sociedade. E esse diálogo grafite/pichação, para nós, é de extrema importância.”<sup>5</sup>

Para incentivar a prática do grafite, a Prefeitura estabelece parcerias com instituições e ONGs, entre elas o Instituto R.U.A (Revitalização Urbana Artística). Na onda do crescimento da cultura urbana, o R.U.A foi criado em 2010, e a principal meta da instituição, que não tem fins lucrativos, é valorizar a arte urbana. A entidade, que reúne profissionais de diferentes setores, entre eles donos de galerias, tem como objetivo atuar em áreas degradadas da cidade utilizando para isso a arte das ruas. Além de criar e desenvolver projetos de ocupação,

---

<sup>5</sup> Depoimento registrado do seminário, que foi assistido pela autora deste trabalho.

reforma e adoção do espaço público, a R.U.A organiza cursos, eventos, exposições, palestras e seminários para documentar e difundir a arte urbana. Para isso, ela estabeleceu algumas ações, entre elas a pintura de muros em diferentes partes da cidade. Em setembro de 2011, com o patrocínio da Secretaria Municipal de Cultura, o instituto organizou a ART RUA, exposição paralela à ART RIO, na Gamboa. Dedicada exclusivamente a arte de rua, a mostra contou com os principais nomes do grafite do Rio e de São Paulo.

Ao perceber que a pintura nos muros caía no gosto dos moradores da cidade e estava se tornando algo “in”, as galerias de arte foram atrás dos artistas de rua. Haus Contemporânea, Severo 172 - a primeira dedicada exclusivamente ao grafite - e Galeria Movimento são algumas das que levaram a cultura urbana para dentro dos espaços destinados à pintura de telas. E muitos dos grafiteiros que no início dos anos 2000 eram obrigados a negociar com a polícia tiveram que aprender a lidar com outro tipo de negociação, a do mercado de arte. Os decoradores e arquitetos também encontraram na arte urbana um bom material de trabalho e começaram a contratar os trabalhos de grafiteiros para projetos de casas. Muita gente também passou a encomendar o serviço dos artistas urbanos para decorar os muros dos imóveis, como a G.G Produções, onde funciona o escritório e estúdio do compositor Gilberto Gil. Em 2006, para comemorar os 50 anos da Maison de France no Brasil, o Consulado francês convidou grafiteiros para pintar o muro lateral do prédio. Ao lado de três artistas plásticos, eles fizeram uma releitura da obra de Marcel Duchamp.

O resultado dos últimos anos de produção de arte urbana abriu caminho para novas gerações de grafiteiros e a possibilidade de um intercâmbio com outras culturas e mercados. Criado na favela da Maré, Douglas Tavares Santos, o Gais, teve um quadro leiloadado na galeria Phillips de Pury&Company, de Londres, em abril de 2011, por 10.000 libras.<sup>6</sup> E da mesma forma que os grafiteiros cariocas cada vez mais viajam para fora, a cidade também atrai grafiteiros de outros países. Famoso por pintar trens em Nova York em meados da década de 70, o grafiteiro Daze já esteve várias vezes no Brasil e deixou a assinatura e desenhos em muros de Ipanema, Lagoa, Rocinha e Acari.

---

<sup>6</sup> Valor divulgado no site da galeria.

Assim, a mistura da produção de jovens da Zona Sul com a de jovens da Zona Norte, do subúrbio, da Baixada e de São Gonçalo transformou o cenário carioca e alçou o grafite do Rio de Janeiro a um outro patamar. A inserção do FleshBeck na mídia e o trânsito dos rapazes no circuito universitário da Zona Sul fez que muitos estudantes de design e de belas artes descobrissem a pintura dos muros e outras formas de expressão urbana. Hoje, o Rio é palco de outros tipos de intervenção, como colagens de pôsteres feitos em xilografia, estêncil e litografia, ou de painéis de azulejos. No caso dos azulejos, eles são fruto da criação de dois designers e três arquitetos que formam o coletivo MUDA. Alguns deles, inclusive, frequentaram oficinas de grafite organizadas pelo FleshBeck Crew no início dos anos 2000.

O fato é que, com a consolidação do grafite pelas ruas da cidade novas gerações aprenderam com os precursores da arte urbana no Rio que pintar os muros é uma forma de manifestação urbana tipicamente do mundo contemporâneo, um maneira de comunicação com a cidade, uma forma de ganhar dinheiro e um jeito descontraído de colorir uma metrópole que ainda luta pela autoestima perdida desde que deixou de ser a capital do país.