

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES**



BEATRIZ NOVO RODRIGUES SILVA

**MÃOS, TINTAS E A CIDADE: UMA ANÁLISE SOBRE A TRAJETÓRIA DE RODRIGO GRAU E
A PRÁTICA DE GRAFFITI NO RIO DE JANEIRO**



NITERÓI

2017

BEATRIZ NOVO RODRIGUES SILVA

**MÃOS, TINTAS E A CIDADE: UMA ANÁLISE SOBRE A TRAJETÓRIA DE RODRIGO GRAU E
A PRÁTICA DE GRAFFITI NO RIO DE JANEIRO**

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

Orientadora: Profª Drª Maria Livia de Tommasi

NITERÓI

2017

S586 Silva, Beatriz Novo Rodrigues.
Mãos, tinta e a cidade: uma análise sobre a trajetória de
Rodrigo Grau e a prática do graffiti no Rio de Janeiro / Beatriz
Novo Rodrigues Silva. – 2017.

118 f. : il.

Orientadora: Maria Livia de Tommasi.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense.
Coordenação de Ciências Sociais, 2017.

Bibliografia: f. 107-110.

1. Grafito. 2. Arte. 3. Cidade. 4. Rio de Janeiro (RJ). I.
Tommasi, Livia de. II. Universidade Federal Fluminense.
Coordenação de Ciências Sociais. III. Título.

BEATRIZ NOVO RODRIGUES SILVA

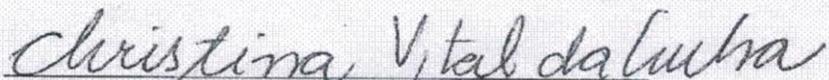
**MÃOS, TINTAS E A CIDADE: UMA ANÁLISE SOBRE A TRAJETÓRIA DE RODRIGO GRAU E
A PRÁTICA DE GRAFFITI NO RIO DE JANEIRO**

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

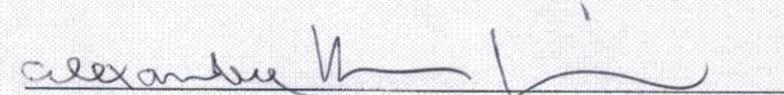
Aprovada em 05 de Maio de 2017
Banca examinadora:



Prof^a Dr^a Livia de Tommasi (Orientadora - Presidente da Banca)
(UFF)



Prof^a Dr^a Christina Vital da Cunha
(UFF)



Prof. Dr. Alexandre Barbosa Pereira
(UNIFESP)

AGRADECIMENTOS

A escrita é algo que se concretiza na solidão de um, mas que depende das vozes de muitos. Agradeço:

A meus pais, que são meus cúmplices no eterno nascimento da vida.

A toda a família que é nascente e foz de muitos rios que percorrem em mim.

Ao meu parceiro que voa, pula e mergulha comigo nas aventuras de ser.

Aos amigos e amigas que trocam comigo, me ouvem, acrescentam e geram muita energia pra essa vida linda e louca seguir sempre no alto astral.

A todxs xs ppcultianxs que fizeram o processo de pesquisa ser bem mais prazeroso, produtivo e humorado ao ser compartilhado. Tamo junto nessa.

Aos grafiteiros que contribuíram com suas ideias, em entrevistas ou debates, fazendo com que essa pesquisa ganhasse os primeiros contornos.

Ao Grau, que foi um companheiro fundamental na jornada da pesquisa. Foi muito especial ser afetada pelo seu trabalho artístico e é lindo saber que ele afeta muitas outras pessoas pela cidade. Desejo, de coração, que você continue a se transbordar em cores.

A Livia, que segue me ajudando na missão de mexer, revirar e combinar ideias, incrementando e afinando todo o processo complexo que é aprender e desenvolver algo. Ringraziamenti speciali.

Aos leitores, que farão com que essa pesquisa ganhe muitos sentidos.

RESUMO

O presente trabalho visa refletir sobre alguns novos arranjos artísticos, culturais e políticos da prática do graffiti na cidade do Rio de Janeiro. Combinando perspectivas históricas, sociológicas e antropológicas, a análise aqui apresentada propõe duas dimensões que se entrelaçam. Uma investiga a prática do graffiti em relação ao mercado da arte e às políticas públicas, que cada vez mais legitimam estéticas urbanas, especificamente no âmbito das chamadas “requalificações urbanas” realizadas em ocasião dos megaventos na cidade do Rio de Janeiro. A outra dimensão investiga a trajetória do grafiteiro e artista plástico Rodrigo Grau, oriundo da zona norte do Rio. As vivências de Grau oferecem ferramentas úteis para compreender como a prática do graffiti se desenvolve a partir do indivíduo que deseja interferir, com tinta, na cidade.

Palavras-chave: Graffiti, Arte, Direito à Cidade.

ABSTRACT

The present work aims to reflect on some new artistic, cultural and political arrangements of graffiti practice in the city of Rio de Janeiro. By combining historical, sociological and anthropological perspectives, the analysis presented here proposes two dimensions that intertwine. The first one investigates the practice of graffiti in relation to the art market and public policies, which have increasingly legitimized urban aesthetics, specifically within the framework of the so-called "urban requalifications" held on the occasion of the mega-events in the city of Rio de Janeiro. The other dimension investigates the trajectory of the graffiti artist and plastic artist Rodrigo Grau, from the North side of Rio. Grau's experiences offer useful tools to understand how graffiti practice develops from the individual who wants to interfere in the city through the use of ink.

Key words: Graffiti, Art, Right to the city.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.11
CAPÍTULO I – A Prática do Graffiti em foco	
1.1 O Graffiti surge nas ruas e dialoga com espaços da arte legitimada: NY, SP.....	p.31
1.2 Formas iniciais do graffiti no RJ.....	p.47
1.3 Grau – Com as mãos na tinta e os pés na rua – Fase Inicial.....	p.53
CAPÍTULO II – Graffiti e trabalhos artísticos: Novos arranjos na cidade do Rio	
2.1 Grau - Desenvolvimento artístico e trabalho – Entre o azul e o vermelho.....	p.61
2.2 Movimentos do graffiti carioca dentro e fora do mercado da arte.....	p.72
2.3 Compartilhamento de imagens pelo Instagram como uma nova ferramenta para apreciação e consumo de arte.....	p.78
CAPÍTULO III – O Graffiti na conjuntura política e estética da cidade do Rio de Janeiro	
3.1 Graffiti carioca e a atuação do Eixo Rio: A rua enquanto espaço de negociação e disputa.....	p.84
3.2 Grau – Processos e vivências recentes – Fase Rosa.....	p.95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p.107

ANEXOS.....p.111

GLOSSÁRIO.....p.116

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 Graffiti de Grau para Sophia. 2014.....	p.24
Imagem 2 Detalhe de tela e graffiti de Grau. 2016.....	p.25
Imagem 3 Ilustração Autorretrato de Grau. s/d.....	p.26
Imagem 4 Foto de Grau na Exposição "Trajetórias" realizada na Galerio. 2016.....	p.26
Imagem 5 Graffiti de Grau "Mãos" s/d.....	p.28
Imagem 6 Graffiti de Grau "Pássaro" s/d.....	p.29
Imagem 7 Bomb de Grau s/d.....	p.30
Imagem 8 Graffiti em vagões de metrô de NY. s/d.....	p.37
Imagem 9 Interior de vagão de metrô de NY s/d.....	p.38
Imagem 10 Graffiti em vagão de metrô de NY s/d.....	p.40
Imagem 11 Foto da exposição "A rainha do frango assado" de Alex Vallauri s/d.....	p.45
Imagem 12 Stêncil de Alex Vallauri em São Paulo s/d.....	p.45
Imagem 13 Pintura de Basquiat s/d.....	p.57
Imagem 14 Primeiro Graffiti de Grau. 2001.....	p.57

Imagem 15 Graffiti de Grau "Autorretrato azulado" s/d.....	p.64
Imagem 16 Graffiti de Grau para Larissa s/d.....	p.64
Imagem 17 Graffiti de Grau "Cristo é amor" s/d.....	p.66
Imagem 18 Graffiti de Grau "Bichoplanta" 1 s/d.....	p.68
Imagem 19 Graffiti de Grau "Bichoplanta" 2 s/d.....	p.68
Imagem 20 Ilustração feita por Grau para livro infantil s/d.....	p.71
Imagem 21 Pintura realista feita por Grau em uma escola de artes marciais s/d.....	p.71
Imagem 22 Foto de obra da exposição "Fabulosas Desordens" na Caixa Cultural. 2007.....	p.74
Imagem 23 Foto de grafiteiros em ação em edição do MOF s/d	p.77
Imagem 24 Foto de letreiro "Cidade Olímpica" na Praça Mauá. 2016.....	p.83
Imagem 25 Foto do mural de Eduardo Kobra no Boulevard Olímpico. 2016.....	p.89
Imagem 26 Foto de graffiti no entorno do Boulevard Olímpico, no Bairro de Santo Cristo. 2016.....	p.90
Imagem 27 Obra de Grau chamada "Trajetória" exposta na Galerio. 2016.....	p.95
Imagem 28 Obra conjunta de Grau e Davi Rezende. 2016.....	p.99

*O suporte do graffiti é a mente
A cidade só recebe a visita
Pois quando não a sinto minha
Me sinto assim visita não desejada
Assim como um graffiti e um pixo brotam na parede
De quem ama uma vida cinzenta*

*Arranquem suas mãos e destruam suas cores!
Prendam seus corpos em gavetas falantes sem expressão
E mesmo assim
O desenho e o por quê do risco continuará latente
Na mente deste que vai à rua sem medo*

CRIOLO, 2013

INTRODUÇÃO

Este presente texto é resultado de uma pesquisa que foi orientada por duas motivações principais. A primeira, de traçar a trajetória de um grafiteiro, tendo como fio condutor a sua relação com a prática de graffiti no Rio de Janeiro. No caso, meu interlocutor é Rodrigo Grau, que apresentarei melhor mais a frente. A outra motivação que esta pesquisa carrega é a necessidade de trazer para debate, a questão da valorização do graffiti como estética urbana no mercado da arte, e da relação do poder público com o graffiti carioca, no contexto de investimentos públicos e privados para realização de megaeventos.

O que, inicialmente, me despertou curiosidade no graffiti e o que me levou a pesquisar sobre, foi o fato de esta prática ter como principal característica, desafiar os usos e significações comuns dos espaços da cidade através de imagens. Considero isto, algo muito importante, no sentido de que, quanto mais possibilidades lúdicas de vivências se fazem presentes no espaço urbano, mais chances os cidadãos têm de ressignificar e recriar a vida na cidade para além do que é imposto pelos poderes instituídos.

“No traçado arquitetônico da cidade, nos seus muros que limitam espaços e/ou demarcam territórios, os paradigmas das oposições do dentro e do fora, do integrado e do não integrado, da elite e do marginal, do permitido e do proibido, se instalam. No verticalismo dos arranha-céus das metrópoles contemporâneas, os paradigmas das posições hierárquicas”
(RAMOS, Célia, 1994, p.32)

Os sujeitos que grafitam o espaço urbano, o fazem por diferentes motivações, e as suas intervenções podem gerar diferentes efeitos na cidade, assim como, a cidade pode ditar certas condições que delimitam pouco ou muito, o ato de fazer graffiti. É no sentido de captar esses tipos de nuances de mão dupla, que atravessam um sujeito e sua prática, e de problematizar o que é fazer graffiti, hoje, na cidade do Rio de Janeiro, que esta pesquisa se propõe a investigar a trajetória de um grafiteiro carioca, Rodrigo Grau, em paralelo com as dimensões do mercado de arte e do poder público na cidade do Rio.

A metodologia que utilizo para investigar a relação entre o sujeito e a prática social remete a um jogo de escalas entre micro e macro história, como formula e exemplifica o historiador Jacques Revel:

O significado histórico e social do Estado não se situa unicamente no nível macro, tampouco somente no nível micro. Situa-se em todos os níveis em que pode ser identificada a implementação do processo estatizante. Cada um propõe, para o Estado, uma imagem diferente, e esta não se superpõe às imagens que podem ser constituídas em outros níveis. Nesse sentido, fazer uso de escalas de observação significa levar em consideração formas de descontinuidade presentes no mundo social efetivo. (...) O modelo analítico que acabei de esboçar convida a pensar que é em todos os níveis, desde o mais local até o mais global, que os processos sócio-históricos são gravados, não apenas por causa dos efeitos que produzem, mas porque não podem ser compreendidos a não ser que os consideremos, de forma não linear, como a resultante de uma multiplicidade de determinações, de projetos, de obrigações, de estratégias e de táticas individuais e coletivas. Somente essa multiplicidade desordenada e em parte contraditória nos permite dar conta da complexidade das transformações do mundo social. (REVEL, 2010, p.443)

A contribuição de Jacques Revel, referente ao jogo de escalas, foi importante pra o desenvolvimento da pesquisa, pois, as duas perspectivas que pretendo analisar se construíram em paralelo e interligadas em diferentes escalas. Ao desenvolvê-las, tento entender a complexidade de uma realidade que se apresenta de diversas formas.

Outra referência metodológica que me serviu como alicerce e, que também, me deu possibilidades de entender a relação entre sujeito e prática, foi o estudo de trajetórias. Esta é uma metodologia de pesquisa em Ciências Sociais, mais utilizada na

Sociologia, que se caracteriza por investigar os meandros da relação indivíduo/sociedade a partir de uma trajetória individual, visando formar quadros complexos de análises.

Ao tomar por foco de estudo a trajetória de uma pessoa nos ambientes sociais de que participa, ao oferecer a oportunidade de questionar como cada sujeito vive ligado a redes de interdependência (Elias 1994) que se estendem além de seu pertencimento social imediato, estes estudos deparam-se frontalmente com a questão da relação entre o individual e o social, entre o pequeno e o grande, entre a parte e o todo. (GUÉRIOS, 2011, p.13)

Bourdieu é um dos autores que ressalta a importância do estudo de trajetórias em análises sociológicas, pois esta ferramenta metodológica permite que a compreensão da perspectiva individual vá além de dados biográficos alinhados em uma sequência cronológica. Segundo ele:

O sentido dos movimentos que conduzem (o agente) de uma posição a outra (no espaço social) se define na relação objetiva entre o sentido e o valor, no momento considerado, dessas posições num espaço orientado. O que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo (...). Essa construção prévia também é a condição de qualquer avaliação rigorosa do que podemos chamar de superfície social, como descrição rigorosa da personalidade designada pelo nome próprio, isto é, o conjunto das posições simultaneamente ocupadas num dado momento por uma individualidade biológica socialmente instituída e que age como suporte de um conjunto de atributos e atribuições que lhe permitem intervir como agente eficiente em diferentes campos. (BOURDIEU, 1986, p.189)

Aliar estas perspectivas metodológicas me permitiu abordar tanto a dimensão do sujeito, quanto a dimensão do espaço social onde uma prática se constrói e percorrê-las em diferentes escalas. As vivências de um sujeito sugerem múltiplos significados para sua prática, nos mostrando que é impossível encaixar, por exemplo, o grafiteiro e o próprio graffiti em uma “caixa identitária autoexplicativa”. É a partir deste pensamento, que proponho dois exercícios de análise em paralelo neste trabalho.

Em um, vou percorrer alguns acontecimentos históricos e imbricamentos de sentidos, que contribuíram para configurar novos arranjos do graffiti em relação ao mercado da arte, e em relação ao poder público, no contexto de investimentos da prefeitura em megaeventos na cidade do Rio. Abordar o graffiti enquanto prática nos obriga a escapar das caixinhas disciplinares de análise, pois, para meus interlocutores, graffiti não é, somente, uma manifestação artística, assim como, não é, somente, uma ocupação do espaço urbano, nem, somente, um modo de expressão individual seja ela legal ou ilegal. Graffiti é tudo isto ao mesmo tempo. O graffiti, hoje, já não é entendido apenas como um pilar artístico do hip hop, e também não é apenas uma estética comercializada no mercado da arte, ou controlada pelo poder público, pois, o graffiti, assim como outros tipos de intervenções urbanas “marginais”, se reinventa sempre que fica muito enquadrado em palavras chave. Por estes motivos, compreender a tessitura entre essas diferentes construções de sentidos em torno da prática é um esforço deste trabalho.

Outro exercício que proponho é analisar a trajetória de um grafiteiro, Rodrigo Blanco, mais conhecido como Grau, grafiteiro que reside na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Entender mais sobre a trajetória de Grau, priorizando os aspectos que envolvem sua relação com o graffiti, se mostrou um caminho interessante na pesquisa, pois, além de ele ser um grafiteiro com um trabalho cuja complexidade e riqueza visual são extremamente significativas, sua trajetória trouxe questões e movimentos que perpassam a própria trajetória do graffiti: ele começou a pintar na rua por influência do hip hop, depois aperfeiçoou suas técnicas de pintura, se viu dialogando com o mercado da arte e com o poder público, porém, fez tudo isso sem perder de vista que o graffiti não é algo totalmente mercadológico, mas, é, principalmente, uma prática prazerosa.

Além disso, Grau é um sujeito situado fora do eixo artístico mais legitimado do centro/zona sul da cidade do Rio de Janeiro, no entanto, mesmo com a repressão policial ou a falta de investimento na atividade de fazer graffiti que existe em maior intensidade na zona norte, ele continua a pintar as ruas espontaneamente. Considero essa uma forma de resistência às tantas ações opressoras que cercam o graffiti no meio urbano que merece ser melhor compreendida.

São vários os grafiteiros que se encontram em uma condição parecida com a de Grau na cidade inteira, porém, a vida é feita de encontros e, no caso, meu encontro com ele foi essencial para a pesquisa. Ao tentar me aproximar de alguns grafiteiros já conhecidos na cena, enquanto pesquisadora, percebi certo “pé atrás” em conceder entrevistas por parte deles, talvez por não me conhecerem ou desconfiarem do que eu poderia produzir a partir de seus depoimentos. Conheci o Grau por intermédio de Hugo Oliveira, seu amigo de adolescência, e meu colega de turma no mestrado. Ter sido apresentada por alguém conhecido dele foi crucial para o desenvolvimento de nosso contato, pois, eu não era uma anônima pesquisadora, e então se pode construir entre nós uma relação de confiança. A partir de nosso primeiro encontro, em que fomos apresentados por Hugo, Grau se dispôs a colaborar na pesquisa e mantivemos uma interlocução sistemática durante 10 meses.

Para falar sobre a prática de graffiti no Rio, se fez necessário um levantamento bibliográfico sobre o tema, no qual as referências que utilizei são de diferentes áreas, e isto tem a ver com a interdisciplinaridade do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, o PPCULT, que me proporcionou encontros com outras áreas além da minha formação em Ciências Sociais. Dentre estas, se destacam a área de Comunicação Social, que foi importante para a abordagem dos discursos de representação do graffiti na mídia em determinados períodos históricos, e a área de Arquitetura e Urbanismo, que acrescentou no que diz respeito à discussão de arte e cidade e direito à cidade, entre outras.

No levantamento de bibliografia, a maior parte do material que encontrei, que inclui reportagens, livros, ou trabalhos acadêmicos, faz referência a grafiteiros, ou exemplos territoriais de graffiti da zona sul. Entender a trajetória de alguém de um eixo menos reconhecido no mercado da arte é algo que merece atenção, pois, ainda faltam discussões sobre graffiti na produção acadêmica do Rio, que falem para além do centro e zona sul. Além disso, é interessante entender por que uma pessoa continua a grafitar mesmo sem um circuito de divulgação que dê suporte para sua carreira artística. Entendo que pintar por prazer é um uso não mercadológico do espaço, sendo, portanto, uma forma de resistência ao poder instituído. Ser morador da zona norte, nesse contexto, dá ainda mais impacto ao ato de pintar na rua, pois nessa região da cidade, há ainda mais hostilidade às pinturas em muros.

O graffiti não é um movimento homogêneo que possui orientações ideológicas pré-estabelecidas ou planejamento sólido de intervenções na cidade. É uma prática, geralmente movida a grandes doses de adrenalina e realizada por sujeitos com diversas trajetórias, que circulam por diferentes tempos e espaços da cidade. Esta multiplicidade de sujeitos e significados envolvidos na prática, a confere uma complexidade e, também, dificulta uma propensão inicial a classificarmos o graffiti como “vendido” ou expressão de “resistência”. O mesmo grafiteiro, por exemplo, pode realizar um trabalho particular para grandes empresas como a Nike, quanto pode fazer bombs em lugares proibidos.

Adriana Medeiros (2012) dá um exemplo das ambiguidades que o graffiti carrega enquanto prática:

Mas apesar do reconhecimento dos últimos anos, o grafite carrega consigo— seja no Rio de Janeiro ou no mundo – a contradição. (...) Em abril de 2011, uma semana depois da inauguração no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (Moca) da maior exposição americana inteiramente dedicada ao grafite, intitulada “*Art in the streets*”, surgiu uma polêmica que tomou conta dos jornais. O departamento de relações públicas do museu foi convocado pela polícia para explicar por que quatro artistas convidados para a exposição decidiram grafitar muros do bairro

Little Tokyo. A polícia chamou os grafiteiros de criminosos e ainda denunciou vários grafiteiros, cujos trabalhos não estavam na mostra do Moca, por “deformar o mobiliário urbano”. (MEDEIROS, 2012, p.11)

A maior forma de resistência ao mercado por parte de Grau é atuar fora do circuito comercial centro/zona sul, propondo um uso não mercadológico de espaços e estéticas. Na vida dele, o graffiti representa mais uma prática de prazer, que serve para experimentar a si mesmo enquanto artista, do que de afronta política direta ao sistema político e econômico. Ao falar sobre a participação política de jovens, Livia de Tommasi nos atenta para as características de alguns integrantes de culturas urbanas como o hip hop, que ocupam o espaço público com arte e, com isso, reviram o modo formal de fazer política sem se organizarem como movimento social.

São jovens, que não são “problemas” nem “solução”, que vivem seu cotidiano e procuram um espaço, um tempo, uma forma, uma linguagem para expressar seus desejos, suas dores e alegrias, suas demandas e sentimentos, suas diferenças e diversidades, buscando ser ouvidos, ou simplesmente, ser visíveis. Que vivem e convivem com crianças, adultos, idosos e constroem com eles os sentidos de suas narrativas e trajetórias de vida. Que procuram espaços e tempos de autonomia, afirmação, resistência, entre os programas de controle e de “gestão da pobreza” e a violência cotidiana com a qual convivem. Espaços e tempos da pluralidade de sujeitos, experiências e trajetórias de vida. Pluralidade que é, para Hannah Arendt, condição indispensável do agir político.” (TOMMASI, 2008, p.46)

Há grafiteiros que preferem se arriscar em missões perigosas, como pintar vagões de trens e metrô ou escrevendo frases de afronta ao governo, criticando um tipo de repressão que assola moradores de uma cidade. No entanto, o ato de ir à rua para pintar, por si só, já é um ato político, pois propõe uma interação com toda a vida urbana.

Desde o final da década de 70, o graffiti foi objeto de uma vasta produção acadêmica. O que pretendo acrescentar a esta produção é uma reflexão sobre o que é fazer graffiti, hoje, no Rio de Janeiro, e o que é fazer graffiti para um grafiteiro carioca que tem uma trajetória específica e que está fora do eixo central de exibição e comercialização de graffiti no Rio. As singularidades do espaço/tempo, e do sujeito fazem com que este possa representar uma contribuição para o debate atual sobre graffiti.

Utilizo a palavra graffiti porque entendo que graffiti, enquanto prática é diferente do sentido da tradução que foi dada à palavra em português, grafite. A palavra grafite em português remete ao mineral de cor cinza que é usado para a escrita no papel. Além disso, meus interlocutores reconhecem o termo graffiti como mais “autêntico” para denominar a prática, pois ele é um termo com uma importância histórica e global, ou seja, que pode ser identificado e reconhecido em vários lugares do mundo. É importante salientar, também, que a palavra graffiti, em italiano, já se encontra no plural, ou seja, escrever “os graffiti” não estaria errado.

A seguir, apresento o conteúdo dos capítulos desta dissertação. No primeiro capítulo, busco entender as construções de sentido que configuram a prática de graffiti em NY, passando por SP, até chegar ao RJ. Dessa forma, é possível entendermos sua ligação com o Hip Hop, assim como, seu processo de legitimação no campo da arte. Mais do que um processo de legitimação, pode-se considerar que o graffiti, hoje, esteja passando por um processo de artificação. Roberta Shapiro e Nathalie Heinich desenvolvem este conceito, que abrange mais fatores do que somente o processo de legitimação, conceito consolidado e desenvolvido por Bourdieu para analisar o campo artístico.

Então, o que é artificação? Nós entendemos a artificação como um processo de processos. Identificamos dez processos constituintes: deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização. (SHAPIRO e HEINICH, 2013, p.18)

Neste trabalho, a intenção não é fazer uma ilustração desses processos da artificação com a prática do graffiti, mas, entendo que, trazer os conceitos de legitimação e artificação é uma forma de complexificar o debate sobre o tema¹.

Os capítulos 2 e 3 se referem a processos que têm a ver, especificamente, com a cidade do Rio de Janeiro. O segundo capítulo se refere principalmente a como os grafiteiros do Rio começaram a realizar diversos tipos de trabalhos artísticos por dominarem técnicas do graffiti como o uso do spray, ou por dominarem técnicas de desenho, pintura, e do design gráfico, como, por exemplo, quando fazem estampas para a indústria da moda, ou fazem murais e painéis publicitários com algum patrocínio público ou privado, ou, também, quando vendem obras por preços altos em galerias. Além disso, busco também discutir como o uso de redes sociais como o Instagram ajuda a gerar novas ferramentas de apreciação e consumo de arte. No terceiro capítulo abordo a relação entre o poder público e o graffiti carioca, no contexto de investimentos em megaeventos da cidade. Vamos adentrar nesta conjuntura e entender como os grafiteiros começam a dialogar com o Eixo Rio, instituto criado no mandato de Eduardo Paes que tem a função de articular a cena de “arte urbana” na cidade.

Todavia, para a compreensão deste texto em sua totalidade é necessário que se entenda que há duas narrativas em paralelo, e que as duas são escritas com fontes (letras) diferentes. Dessa forma, convido o leitor a experimentar duas leituras distintas do texto: como uma narrativa que contém reflexões sobre determinadas esferas da prática do graffiti, ou como uma narrativa sobre a trajetória de um indivíduo em diálogo com a sua prática. As duas narrativas são separadas, mas paralelas, cruzando-se entre os capítulos. Faço esta experimentação motivada pelo desejo de entender a complexidade que há na relação prática/sujeito e, também me interessa diversificar os produtos e as leituras da produção acadêmica em geral.

¹ Christina Vital (ano), por exemplo, em tal trabalho (nome) adentra na discussão sobre graffiti, religião e cidadania utilizando o conceito de artificação.

A separação de capítulos da segunda narrativa eu explicarei mais a frente, pois, neste momento do texto, vale fazer uma breve introdução de minha relação com Grau, e do trabalho de campo que realizei na pesquisa, conteúdos que fazem parte da compreensão de como estas páginas foram produzidas.

A Antropologia é uma área das ciências sociais que me instiga a estranhar e, assim, a conhecer mais o outro, o novo, o desconhecido. O trabalho de campo etnográfico que realizei nesta pesquisa sobre graffiti me fez abrir o leque de sentidos e significados para esta prática, que até então, eu não era muito próxima. Comecei a fazer campo logo assim que iniciei a pesquisa, em 2015, pois, para conhecer como o graffiti é significado e praticado na cidade do Rio, é preciso circular por diversos espaços e conhecer sujeitos que praticam. O período que estive em campo foi muito frutífero em termos de oportunidades para conhecer melhor essa prática, pois aconteceram vários eventos relacionados à graffiti e à street art no Rio. Participei de workshops, oficinas, fui a exposições, debates, eventos de street art, mutirões de graffiti, e também, grafitei em alguns bairros da cidade.

Além de fazer entrevistas semiestruturadas de forma sistemática com Grau, para reconstruir sua trajetória, também o acompanhei em dias que ele foi grafitar sozinho em ruas perto de seu bairro na Zona Norte e, também, no MOF, em Caxias². Ir, com ele, a eventos de graffiti foi importante para entender como se dá a sua interação com outros grafiteiros da cena. E, acompanhá-lo em dias que ele foi grafitar sozinho foi fundamental para entender, o que acontece quando alguém vai fazer graffiti na rua. Pude presenciar seu ato de pintar no espaço público, e, com isso, entender um pouco mais sobre o que isso significa para ele.

² Este evento será devidamente apresentado mais a frente do texto.

CONHECI GRAU EM SUA FASE ROSA

Rodrigo Grau é o sujeito que nos capítulos desta dissertação, encara a rua para nela intervir. Desenrola, sobe, e desce de escada, dá jatos de spray, mistura pigmentos em tinta látex, preenche, contorna. Nesta dissertação, em paralelo a uma análise da prática de graffiti no Rio de Janeiro, vamos percorrer a trajetória deste grafiteiro carioca.

Quando o conheci, Grau me contou que seus últimos desenhos fazem parte de sua fase rosa, numa alusão à fase rosa de Picasso. Realmente suas últimas pinturas tinham muitos tons de rosa. Ele me diz que esta cor está atrelada ao universo feminino que o remete à sua filha, que fez dois anos em 2016. No entanto, quem é o Grau de 32 anos, hoje na fase rosa? Certamente alguém que já passou por outras fases.

Grau em seus 20 e poucos anos foi um jovem que, como muitos nessa idade, descobrem e mergulham em muitas experiências, que afetam emoções e são motores para escolhas decisivas na vida: “O que eu vou fazer da minha vida? O que me dá prazer em fazer? Com o que eu vou trabalhar?”. E por aí vai. Vamos, nesta narrativa, adentrar em alguns episódios específicos da vida de Grau, em que ele passa por esses e outros tipos de questionamentos, e assimilar como suas vivências dialogaram e dialogam com o graffiti, ou seja, como o graffiti se fez presente em sua vida, de acordo com as situações específicas que foi encontrando e vivendo.

Sobre a divisão de capítulos, a narrativa de Grau acompanha sequencialmente as questões da outra narrativa. Sendo assim, o primeiro capítulo aborda seus contatos iniciais com o desenho, com a pixação e o graffiti, no qual tento entender o contexto que fez com que ele se aproximasse da prática, se inserir e se manter nela, e, também, responder a pergunta: Como alguém resolve usar a pintura em muros para se expressar e se relacionar com a cidade?

Já no segundo, tento entender como foi seu processo de profissionalização em relação à prática do graffiti, já que, além de graffiti, também realizava diferentes trabalhos artísticos remunerados e fazia faculdade de artes. No terceiro, abordo um pouco do seu contexto atual de vida, no qual ele participou pela primeira vez de uma exposição realizada em uma galeria, no caso, a Galerio. Hoje, Grau realiza diversos outros tipos de trabalhos artísticos particulares, faz graffiti, mas também não abre mão de sua tranquilidade como professor de artes de dois colégios particulares na zona norte. Ele prefere pintar perto de casa a fazer missões all-city (por toda a cidade) para ficar conhecido na cena, como outros grafiteiros preferem fazer. E, também, não investe tanto quanto gostaria em latas de tinta, pois, a sua atual condição financeira de vida não favorece esse investimento.

A narrativa de Grau tem a ver com a outra narrativa no sentido de que as duas abordam as dimensões do graffiti em relação ao hip hop, ao mercado da arte, e ao poder público. Afinal, Grau se aproximou do graffiti pelo hip hop, depois, enquanto grafiteiro que maneja bem os instrumentos do graffiti, desenho, pintura e design gráfico, conseguiu se inserir no mercado da arte, e hoje, faz parcerias com o instituto de arte urbana da prefeitura. Ou seja, sua trajetória dialoga muito com as questões que coexistem no mesmo espaço/ período histórico que abordo do graffiti enquanto prática no Rio de Janeiro. Posto isto, relato agora como conheci Grau, para depois o apresentá-lo propriamente.

Comecei a minha interlocução com Grau na Cidade das Artes³, no dia de abertura da exposição “Ocupação Urbana”, produzida pela Galerio. Esta exposição exibia obras de 14 grafiteiros cariocas e Grau era um dos que

³ Centro de Artes localizado na Barra da Tijuca.

participavam. Antes da abertura, houve um debate com eles, que, pelo que deu para perceber, tinha intenção de apresentar um pouco da trajetória como grafiteiro de cada um presente. Cheguei um pouco atrasada ao evento, bem na hora da fala de Grau. Ele se apresentou e contou algumas histórias, situações e encontros que o graffiti proporcionou a ele. Depois dele, mais três grafiteiros falaram e o debate terminou. Fui apreciar a exposição e um tempo depois, Hugo chegou e me apresentou seu amigo Grau. Ele estava com sua esposa Larissa, e sua filha Sophia. Conversamos um pouco, ele e sua esposa, eu e meu namorado, e descubro que foi ele quem fez o graffiti perto da minha casa com o nome Sophia. Falo pra ele que eu tinha achado que a autora do desenho fosse alguém chamada Sophia, e ele me falou que fez esse graffiti um pouco antes da filha dele nascer, em homenagem a ela.

Fiquei muito feliz de conhecer um grafiteiro que eu já admirava há bastante tempo, apesar de não saber quem era. Grau mora em um bairro vizinho ao meu e, costuma pintar no entorno de sua casa, sendo assim, já tinha visto bastante graffiti dele espalhado entre os lugares da zona norte que circulo: Méier, Engenho de Dentro, Todos os Santos, Cachambi, Pilares, Inhaúma, etc. Admiro muito a originalidade de suas formas, suas misturas de texturas, seu habilidoso trânsito entre diferentes estilos, além do que, acho que ele é um colorista de mão cheia.



Imagem 1: Graffiti de
Grau para Sophia. 2014.
Foto de Rodrigo Grau

Ao conhecê-lo, vivi situações que me fizeram admirar ainda mais sua atuação no graffiti, como por exemplo, seu gesto de pendurar uma tela no muro que vai realizar o graffiti, pintando tudo por cima, fazendo com que tela fique camuflada no desenho depois de finalizado. Ele diz fazer isso para quem passar e se atentar, pegar a tela “de presente”. Ao ser questionado por mim, sobre o por quê disso, ele responde que é uma forma de incentivar as pessoas a olharem mais atentamente para as ruas, para o graffiti, e levarem a tela pra casa, para se inspirarem e, quem sabe, começarem a pintar também.

Imagem 2: Detalhe de tela e graffiti de Grau. 2016. Foto da autora.



A partir do dia em que fomos apresentados, em Maio de 2016 até Março de 2017, nos encontramos de forma sistemática, para realizar entrevistas ou para pintar, e, foi fundamental para a realização deste trabalho a sua cooperação para marcar os encontros, o que fez nosso diálogo ser bem agradável e colaborativo durante o tempo da pesquisa.

MAS AFINAL, QUEM É GRAU?

Imagem 3: Ilustração Autorretrato de Grau. s/d. Foto de Rodrigo Grau.
Imagem 4: Foto de Grau na Exposição "Trajetórias" realizada na Galerio.2016. Fonte: <http://publicodorio.blogspot.com.br/2016/02/httpwwwyacoscombrservicosestrategias-e.html>



Rodrigo Blanco é filho de Affonso Blanco Neto e Tânia Augusta Blanco. Affonso exercia a profissão de taxista, e Tânia, de professora de educação infantil. Seu apelido Grau foi dado pelo seu pai, que o assemelhou ao personagem Graúna, do cartunista Henfil. Grau conta que quando era pequeno, era magrinho e vivia correndo por aí, o que fez o pai dele o associar ao personagem do pássaro desengonçado. Grau diz que só foi descobrir a origem de seu apelido depois de muito tempo já sendo chamado assim e, que adotou esse nome mais tarde como sua tag no graffiti.

Grau passou a sua infância e adolescência residindo na cidade do Rio de Janeiro, especificamente no bairro do Méier e, em Cavalcante, neste, por apenas por um ano e meio. Ele passou todo esse tempo morando com seus pais e seu irmão mais novo, Felipe. Ele estudou em quatro colégios públicos até o último ano do ensino fundamental, entre os bairros do Méier e Engenho de Dentro. No primeiro ano do ensino médio ele entrou no colégio particular ADN, também no Méier. Grau construiu sua sociabilidade nos entornos desses bairros e, foi no colégio ADN que ele conheceu Hugo e Cazé, amigos com que ele formou sua primeira crew de graffiti, junto com seu irmão, apelidado como Pinda. Para entender o porquê de ele ter formado a crew de graffiti, vamos, no próximo capítulo, descobrir como ele começou a desenhar, depois, a pintar e, então, a fazer graffiti.

A escrita acadêmica é capaz de ativar muitas imagens em nossas mentes se trabalhada junto com o imaginário do escritor e do leitor. No entanto, uma imagem em si, ativa outras janelas de sensibilidade que a escrita não chega. Neste trabalho sobre graffiti, é interessante, além de acompanhar as narrativas escritas, se deixar ser afetado pelas imagens, pois tento entender um pouco da identidade visual de Grau em meio à sua narrativa. Vamos começar a viagem adentrando no imaginário dele, para depois, iniciarmos as formulações do primeiro capítulo.



Imagem 5: Graffiti de Grau "Mãos" s/d. Foto de Rodrigo Grau.



Imagem 6: Graffiti de Grau "Pássaro" s/d. Foto de Rodrigo Grau.



Imagem 7: Bomb de Grau s/d. Foto de Rodrigo Grau

CAPÍTULO I

A PRÁTICA DO GRAFFITI EM FOCO

O graffiti urbano está profundamente imerso na cultura visual contemporânea, sendo ele mesmo um objeto paradigmático desta visualidade contemporânea (Ricardo Campos, 2012, p.554)

1.1 Graffiti urge nas ruas e dialoga com espaços da arte legitimada: NY, SP.

Há diversos contextos e sentidos imbricados na questão do surgimento da prática do graffiti. A produção de grafismos e inscrições em muros de diferentes cidades, espalhadas nas mais inusitadas partes do globo terrestre é uma forma de expressão, que, se nos atentarmos, tem origens muito mais antigas do que costumamos pensar, se fazendo necessárias algumas considerações históricas sobre a prática antes de adentrarmos propriamente nas questões da pesquisa.

São antigas as manifestações humanas que revelam algum paralelismo com o graffiti urbano contemporâneo. O uso do espaço público, do muro como suporte à vontade do cidadão urbano, contornando imperativos legais e morais, encontra-se em diferentes exemplos, histórica e geograficamente distantes (CAMPOS, 2009 p.35)

Celso Gitahy (1999), grafiteiro de longa data em São Paulo e, autor do livro referência “O que é graffiti?”, atenta que há um possível diálogo entre graffiti e pintura rupestre, pois, são grafismos produzidos por seres humanos com intenção de comunicação em espaços comuns. Há também aproximação do graffiti com os escritos romanos e os das ruínas da cidade de Pompéia, na Itália, que foi arruinada pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C. Tratavam-se de palavras proféticas, ordens comuns e outras

formas de divulgação de leis e acontecimentos públicos. Podemos perceber aproximações, também, com o Movimento Muralista no México, entre outras visualidades muralistas que surgiram no mundo em diferentes temporalidades históricas.

Todavia, por mais que essas expressões acima citadas possuam pontos de diálogo em comum com o graffiti, os seus usos e significados simbólicos são totalmente diferentes dos da prática atual. Não podemos dizer que a pintura rupestre é propriamente graffiti, por exemplo, pois, esta possuía funções ritualísticas específicas relacionadas com o mundo do divino, com as práticas de caça e a sociabilidade da época. As distintas formas de expressões visuais se diferenciam do graffiti no que tange as relações simbólicas, que envolvem as imagens perante a cidade e a população que convive com elas. São nestes tipos de diferenciações que elas se constroem enquanto práticas e visualidades diferentes umas das outras.

É interessante notar que a complexidade da prática do graffiti começa pela origem de seu nome.

“A origem do termo é uma reminiscência do vocábulo italiano *sgraffiare*. Assim o *sgraffiti* é uma técnica de decoração de fachadas, segundo a qual se sobrepõem várias camadas de estuque; antes deste secar, o artista faz incisões em forma de linha e levanta grandes zonas da camada superior. Desta forma, surgiram ao longo dos séculos, fachadas com decorações muito resistentes que ainda hoje se podem ver em diversos lugares. Em meados do século XIX – coincidindo com a descoberta de inscrições nos muros de Pompeia – apareceu pela primeira vez a palavra *graffiti*. Desde o seu início, um dos traços característicos deste fenómeno foi o seu carácter extraoficial. (STAHL apud NETO,2011, p.19)”

Já, Ricardo Campos (2013) entende que o “Graffiti” corresponde ao plural do italiano “graffito” que, por sua vez, deriva do grego “*graphein*” (escrever) e do latim “*graffio*” (riscar, rabiscar). (Idem, p.3). Bruno Neto (2011) nos diz que o termo mais usado por quem fazia graffiti na década de 70, em Nova York, para definir a prática, era *writing*, que significa escrever em português. No

entanto, devido ao uso contínuo do termo graffiti por alguns grupos de estudiosos e pela imprensa norte-americana para nomear a prática, este se tornou o nome mais conhecido e divulgado. A palavra grafiteiro, por exemplo, só existe em português, pois, em inglês, o grafiteiro é chamado de writer, escritor⁴. Seja como for, descobrir a exata origem do termo graffiti e, desvendar como esta palavra do vocabulário italiano foi empregada pelos norte-americanos para classificar e nomear uma nova linguagem visual urbana não é nosso foco neste trabalho, mas se mostra uma questão interessante para ser investigada futuramente.

Esteticamente, quando pensamos em graffiti, tendemos a visualizar em nosso imaginário, pinturas que são feitas com tinta spray em muros. Considero interessante, entender um pouco mais sobre como o spray virou um instrumento para o que chamamos hoje de graffiti. Edward Seymour, um cidadão norte americano, de Sycamore, Illinois, em 1949, ficou conhecido por adicionar tinta em uma lata de spray aerosol. Inicialmente, a lata de spray contendo tinta fora pensada para agilizar trabalhos em indústrias, como montadoras de carros, ou facilitar pinturas domésticas. A tinta spray começa a ser usada com esses fins, mas logo seus usos começam a se diversificar, e é a partir daí que manifestações escritas ou desenhadas em muros, com spray, começam a aparecer em diferentes lugares que já tinham acesso a esse tipo de produto. Na época que a tinta spray começou a ser comercializada, várias manifestações com spray isoladas podem ter acontecido, contudo, aqui vamos nos aprofundar no que vai se construindo e nomeando como graffiti.

O final da década de 60 e início da de 70 foi um período rico em termos de manifestações culturais, e, o spray fez parte de algumas que foram muito significativas para o mundo ocidental: O movimento contracultural da Europa, em 1968, que utilizou as latinhas de spray para inserir na cidade inscrições poéticas e políticas que transmitiam as reivindicações, insatisfações e desabafos, de quem vivenciava as mudanças de caráter estrutural do final do século XX. E, também, o aparecimento do que a

⁴ As diferenciações existentes entre a linguagem escrita e linguagem visual existe e é motivo de debate dentro do campo de estudos da linguagem e das artes visuais, porém, neste trabalho não iremos adentrar nesta delicada questão, pois, entendemos graffiti como um desenho ou um escrito, já que ambos são elementos que compõe uma imagem.

Cultura Hip Hop, em alguns lugares dos Estados Unidos chamava de writing, que veio a ficar conhecido como graffiti, como dito mais acima no texto.

Jovens de bairros de Nova York começaram a espalhar seus nomes pela cidade com spray, de formas muito inusitadas. A maioria dos writers era ligada à cultura urbana do hip hop, esta que, na época, estava sendo construída, produzida e vivenciada por uma maioria de jovens pobres, e negros, de várias nacionalidades, que ocupavam as ruas difundindo novos estilos de música, dança, e poesia.

Como observa Marcio Macedo:

A manifestação cultural, política e artística hip-hop pode ser entendida, a partir da elaboração do DJ Afrika Bambaataa, como uma articulação entre quatro elementos (Rapping, DJing, B-Boying e Grafitti Writing) que foram criados por jovens de origem afro americana, caribenha e hispânica vivendo em territórios majoritariamente negros e latinos, leia-se Bronx e Harlem, da cidade de Nova Iorque na virada dos anos 1960 para os anos 1970. (MACEDO, 2014, p.2)

No Brasil, costuma-se dizer que o hip hop tem um quinto elemento, sendo este, algo não consentido e definido coletivamente. Alguns rappers dizem que é o conhecimento, enquanto alguns jogadores de basquete acham que o esporte é o outro elemento da cultura, por ser um esporte de rua, jogado por negros de Nova York. O sentido de conhecimento usado pelos rappers se parece com o significado comum do termo, no entanto, tem mais a ver com o conteúdo necessário para formar uma consciência política crítica. Tenta-se exaltar, com o uso do termo, o quanto o hip hop é uma forma de alguns cidadãos enxergarem as condições de sua existência, muitas vezes precária, na cidade e, com isso, não se deixarem alienar-se de si mesmos. Independente da polêmica de o quinto elemento existir ou não, os outros quatro são bem conhecidos e difundidos.

O surgimento do hip hop aconteceu numa Nova York, que passava por um momento de recessão, e sentia as consequências da Segunda Guerra, do processo de Guerra Fria, e da Guerra do Vietnã. Este difícil contexto socioeconômico em que predominava a presença de gangues competindo por territórios e mercados ilegais nos bairros mais pobres da cidade, fez com que Afrika Bambaata, cunhador do termo “hip hop” e ex-membro de gangue, propusesse canalizar a rivalidade das batalhas violentas reais entre as gangues para “batalhas” simbólicas no universo da dança, do rap, do graffiti e dos discos. (MACEDO, 2014)

Somado a isso, havia a questão do preconceito racial que sempre foi forte nos EUA, que fez com que o hip hop funcionasse como porta voz da população negra contra ações e comportamentos racistas. Estes fatores em conjunto fizeram com que o hip hop carregasse sentidos de pertencimento muito fortes entre os experimentadores e fazedores desta cultura.

Fato é que o hip hop foi fundamental para a consolidação do graffiti enquanto prática e, até hoje, ele carrega como valores a contestação e crítica social, e o compromisso com a rua. Contudo, hoje, o graffiti já andou por muitos outros terrenos além do hip hop, assim como o hip hop também passou por transformações e reapropriações como veremos um pouco mais a frente no texto.

Sem medo, esses jovens writers cobriam as ruas da cidade com suas tags. Giordano e Dal Lago (2008) afirmam que ao lado dos nomes dos writers, era colocado um número, como Taki 183 e Julio 204. Esse número era a ligado a um lugar de moradia, como um prédio, ou um bloco de prédios de onde esse jovem vinha e, poderia ter vários significados implícitos, como o de demarcar território entre gangues.

Não demorou até que este tipo de prática crescesse e ganhasse alcance além dos seus locais de moradia. No início dos anos 70, os writers começaram a fazer seus nomes aliados a desenhos muito coloridos nos *subways* de NY, pois de lá, ganhavam muito mais visibilidade pela cidade, o que eles chamam de fazer graffiti *all-city*, ou seja, por toda a cidade. O tipo de intervenção visual que esses jovens promoviam na cidade era ilegal e as autoridades norte-americanas não reagiram bem a esta estética do

graffiti, considerando-a sujeira, poluição visual. Isto acabou gerando, aos poucos, uma guerra violenta, mais ou menos silenciada pelo poder público, contra diferentes expressões do ser, na cidade, e que existe até hoje, de muitas formas, em muitos lugares do mundo.

A noção de que graffiti era sujeira fez com que, por exemplo, fossem promovidas por prefeitos da época, ações de “limpeza” dos vagões de metrô de NY.

(Voltando à) Nova York de 1971, o New York Times publicou um editorial chamando atenção para a enorme quantia gasta pela prefeitura para limpar os vagões e estimulando as autoridades a banir a venda de tinta spray para menores. A partir das sugestões do conselheiro Garelik e do editorial do NYT, o prefeito John Lindsay anunciou um programa oficial antigrafito em meados de 1971. Sua proposta era a de que a polícia pudesse prender qualquer pessoa que portasse uma lata aberta de tinta spray nas dependências de um imóvel municipal. Como o comitê jurídico municipal não tocou a questão com a agilidade desejada pelo prefeito, Lindsay tomou medidas por conta própria: realizou uma cerimônia de honra para um policial que havia prendido, sozinho, treze grafiteiros no último semestre. Durante o evento o prefeito fez questão de clamar pelo apoio da população e dizer que, para ele, a escrita grafite estava relacionada a “problemas de saúde mental”. Sobre os grafiteiros – chamados tanto por Craig Castleman quanto por Norman Mailer de graffiti writers –, Lindsay disse que eram “covardes inseguros buscando reconhecimento”. (<http://blogdoims.com.br/politicas-do-grafite/>)

Atualmente, por mais que o graffiti tenha sido normatizado em alguns lugares do mundo, grafitar em vagões de trens e metrô continua sendo algo ilegal e bem arriscado, pois, para fazê-lo, é preciso driblar todo um esquema de câmeras e seguranças que garantem a ordem das estações, além do que é necessário saber manusear as tintas rapidamente para não ser pego. A pena atual, no Brasil, para esse tipo de “dano” é detenção de seis meses a um ano e multa.



Imagem 8: Graffiti em vagões de metrô de NY. s/d.Foto de Martha Cooper.
Fonte: <http://time.com/4743207/martha-cooper-subway-graffiti/>



Imagem 9: Interior de vagão de metrô de NY s/d. Foto de Martha Cooper. Fonte: <http://time.com/4743207/martha-cooper-subway-graffiti/>

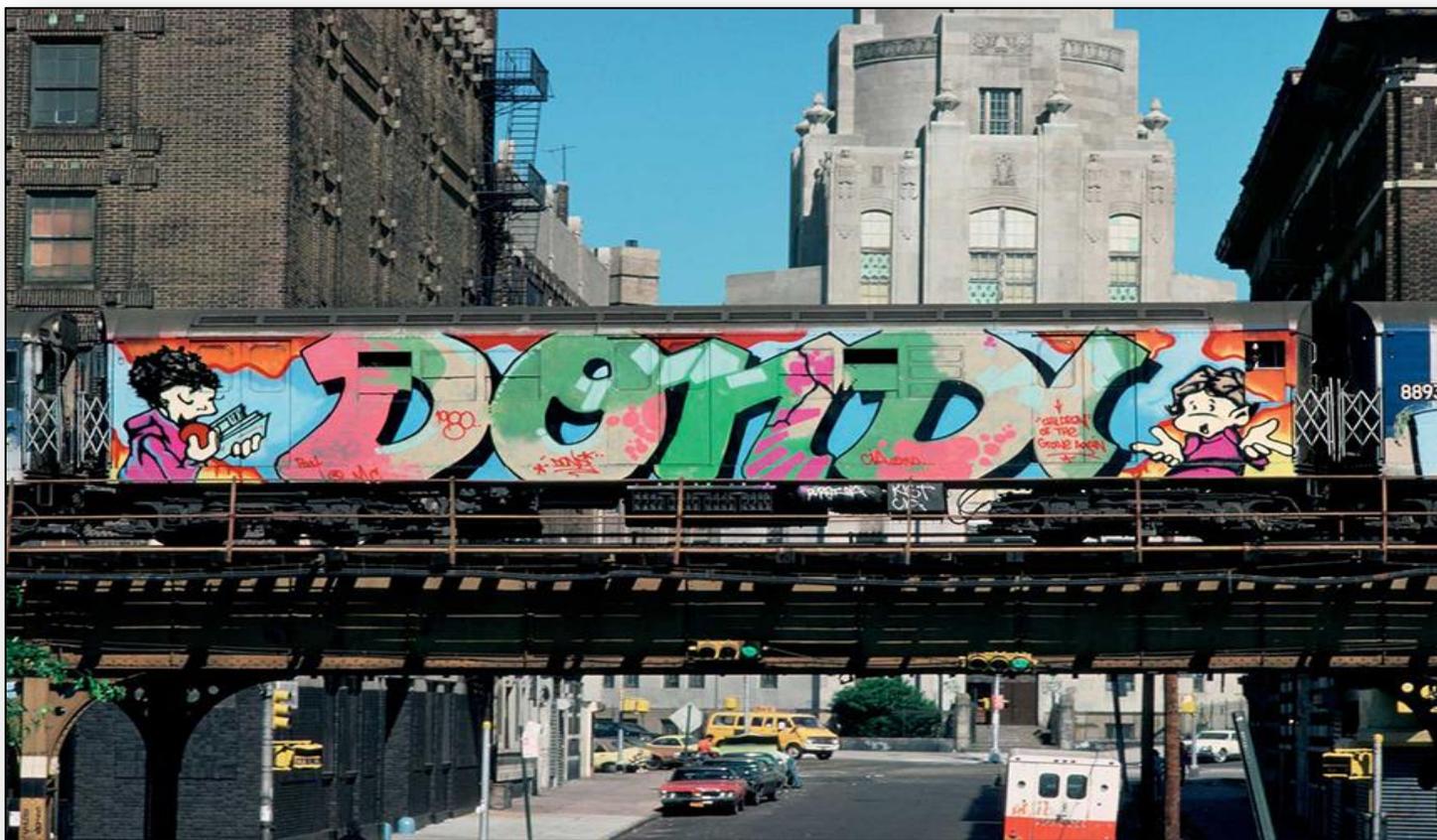
As tags que podemos observar na foto acima, nos mostram uma estética que se parece com o que é a pixação no Brasil, apesar de estas possuírem diferentes características⁵. Nos Estados Unidos, não há uma diferenciação entre graffiti e o que entendemos como pixação, sendo a tag uma reprodução da assinatura do grafiteiro que pode ser executada de várias formas. Mas, no Brasil, graffiti e pixação são práticas bem diferentes uma da outra. Em maioria, pixadores não são grafiteiros, mas a maioria dos grafiteiros são pessoas que já pixaram alguma vez na vida. Isso acontece porque o contato com a pixação é mais acessível devido à quantidade de tinta usada e, também, exige menos técnicas de desenho e pintura de quem faz, o que facilita um primeiro contato com a tinta e a rua. A principal diferenciação, no entanto, é que a pixação é movida por uma maior aproximação do sujeito com situações de risco.⁶ No Brasil, a pixação é uma prática ilegal e fortemente repreendida, estigmatizada e não aceita, enquanto o graffiti recebeu certas concessões legais ao longo do tempo, como veremos nos próximos capítulos.

Independente da aceitação geral das estéticas presentes na cidade, o graffiti tomou as ruas de NY, e começou a chamar atenção de cidadãos que nada tinham a ver com aquele universo. Martha Cooper é uma fotógrafa norte-americana que ficou famosa por fazer fotografias de graffiti em Nova York nos anos 70 e 80. Os registros de Martha Cooper mostram, principalmente, como eram grafitados os vagões de metrô da cidade, um meio de transporte que foi muito significativo para os writers americanos ganharem maior visibilidade para seus nomes. Além de ter produzido registros raros, ela também ajudou o graffiti a circular por entre outros universos que não os da rua ao expor as fotos em galerias, ao participar de debates e ao publicar livros que viraram referências de graffiti em seções de história da arte em livrarias. Martha Cooper é uma figura importante que cruzou a trajetória do grafiteiro Rodrigo Grau, como será descrito a frente no texto, em outro capítulo.

⁵ Os estilos de letra são trabalhados de formas diferentes e a tag geralmente é feita com uma caneta grossa e a pixação com o spray.

⁶ A diferenciação entre graffiti e pixação não será objeto deste trabalho, no entanto, esta diferenciação é particularmente relevante, pois, no Brasil, é gritante a diferença da estigmatização e criminalização dos pixadores em relação aos grafiteiros, sendo os pixadores muitas vezes rotulados como criminosos.

Imagem 10: Graffiti em vagão de metrô de NY s/d. Foto de Martha Cooper.
Fonte:
<http://www.tokis-art.com/quem-martha-cooper/>



O graffiti de Nova York começou a se difundir como uma prática de rua, mas, rapidamente, já se encontrou em diálogo com o mundo da arte elitizado. Basquiat, no final dos anos 70, foi o primeiro americano considerado como grafiteiro, a expor em galerias.

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. (...) 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. (MEDEIROS, 2012, p.21)

Giordano e Dal Lago (2015) citam uma entrevista de Keith Haring, em que ele afirma:

Os únicos que sobreviveram ao movimento do graffiti são aqueles que não faziam realmente parte dele. Pessoas como eu, Basquiat e Kenny Sharf. Não se tratava de um movimento, com exceção dos artistas que utilizavam spray em Nova York (...) A maneira como a mídia o reduziu a um movimento modificou a definição do que era. Jean Michel Basquiat não gostava de ser definido um grafiteiro, mesmo se no começo ele também tinha pintado na rua. Tínhamos respeito pelo graffiti, mas trabalhávamos de forma distinta⁷ (REGEN, 1990 apud GIORDANO E DAL LAGO 2015, p.87)

No final da década de 70, o diálogo do graffiti com outros gêneros de arte através do canal da rua, estava relacionado às mudanças de interpretação e concepção do que é arte. Esse período do século XX, se pensado em termos da história da arte,

⁷ Tradução nossa

pode ser entendido como um período de ruptura com antigos valores referentes a todas as expressões artísticas anteriores. Foi um período de intensas experimentações em todas as esferas de arte: teatro, performance, artes visuais, música e dança. A chamada arte pública abriu as portas das academias de Belas Artes para começar a entender a rua como lugar de produção de arte:

A arte pública é um conceito que encobre uma gama variada de tentativas, nem sempre compatíveis ou coerentes, de colocar a arte fora dos espaços convencionais. A arte pública, nesta ampla acepção, engloba os monumentos e esculturas em praças, os murais, a land art, ou paisagismo, as performances de artes nas ruas, etc. (...) (porém) é preciso levar em conta que a localização física de uma obra em um espaço aberto ou de acesso ao público, não é suficiente para torná-la acessível ao público. (GOUVEIA, 1999, p.33)

Armando Silva (2014) aponta alguns elementos que o graffiti, inicialmente, apresenta em comum com arte pública: A busca por novas formas de expressão dentro do ambiente urbano, a alta conotação política da ação, maior valorização do significado da ação sobre seus aspectos formais e estéticos, entre outros. Na mesma época, na área de arquitetura e urbanismo, havia as propostas da “Internacional Situacionista”⁸, que problematizavam e enfatizavam a vivência dos sujeitos nos espaços da cidade como forma de atuação política:

Os situacionistas perceberam então que não seria possível propor uma forma de cidade pré-definida, pois, segundo suas próprias ideias, esta forma dependia da vontade de cada um e de todos, e esta não poderia ser ditada por um planejador. Qualquer construção dependeria da participação ativa dos cidadãos, o que só seria possível por meio de uma verdadeira revolução da vida cotidiana. Inventamos a arquitetura e o urbanismo que são irrealizáveis sem a revolução da vida cotidiana; isto é, sem a apropriação do condicionamento por todos os homens, para que melhorem indefinidamente e se

⁸ Para saber mais sobre o que foi a Internacional Situacionista, cf. artigo de Paola Jacques (2006) em que ela narra os principais acontecimentos históricos relacionados a esse grupo de teóricos libertários, idealizado por Guy Debord.

realizem. Os situacionistas chegaram a uma convicção exatamente contrária daquela dos arquitetos modernos. Enquanto os modernos acreditaram, em um primeiro momento, que a arquitetura e o urbanismo poderiam mudar a sociedade, os situacionistas estavam convictos de que a própria sociedade deveria mudar a arquitetura e o urbanismo. (JACQUES, 2006, p. 21).

Na década de 70, as vivências e estéticas urbanas que até então eram consideradas marginais, ganharam visibilidade nas artes e na academia em geral, sendo Jean Baudrillard um dos primeiros sociólogos a desbravar o tema do graffiti. Em seu artigo Kool Killer, ele desenvolve a ideia de que o graffiti fazia parte dos novos processos de disputas de poder nas grandes cidades, os quais acompanhavam as mudanças tecnológicas do século XX. Estas novas disputas girariam em torno dos significados de signos e códigos urbanos, como ele afirma:

A cidade não é mais o polígono político industrial que era no séc. XIX, ela é o polígono dos signos, das mídias, do código. A sua verdade absolutamente não é mais a de ser um lugar geográfico, como é o caso da fábrica ou mesmo do gueto tradicional. A sua verdade, o enclausuramento na forma/signo está em toda parte. É o gueto da televisão, da publicidade, o gueto dos consumidores/consumidos, dos leitores lidos de antemão, dos decodificadores codificados em todas as mensagens, dos circulantes/circulados do metrô, dos distraentes/distraídos do tempo de lazer, etc. Cada espaço/tempo da vida urbana é um gueto, e todos eles estão conectados entre si. Hoje em dia a socialização, ou antes, a dessocialização passa por esta ventilação estrutural através de múltiplos códigos. (...) a centralidade do código é a própria definição do poder. (BAUDRILLARD,1976,p.317)

E quem é que detém o domínio dos códigos da cidade? É uma constante disputa. Neste sentido, podemos entender o graffiti como parte da disputa de território e, também, da disputa de significados dos códigos da cidade.

É depois de ter se desenvolvido nos Estados Unidos que o graffiti ganha densidade enquanto prática e se dissemina em vários lugares do mundo. Quando ele começa a ser experimentado no Brasil, primeiramente em São Paulo, já havia passado por diversas transformações, reapropriações, críticas e análises enquanto elemento da cultura urbana do hip hop, ou seja, já chegou a SP como uma linguagem bastante híbrida, que transitava por esferas de marginalidade e núcleos de arte mais restritos como galerias.

As técnicas de pintura, os instrumentos, e as referências visuais foram trazidas por artistas de classe média que habitavam a cidade de São Paulo, como Alex Vallauri e Rui Amaral, os quais tinham contato com o que era produzido em cidades como Nova York. Estes artistas plásticos e grafiteiros foram nomes importantes do que podemos chamar, segundo Sergio Franco (2009), da geração de Pioneiros do graffiti, na virada dos anos 1970 para 1980, em São Paulo. Além deles, também eram dessa geração, nomes como Carlos Matuck, Julio Barreto, Waldemar Zaidler, Celso Gitahy, o coletivo 3Nós3, o Manga Rosa, o TupiNãoDá, entre outros. Nessa época, as intervenções visuais urbanas desses grupos eram influenciadas por interpretações poético-marginais das ruas, e, também, tinham influência da pop art, fonte estilística que o graffiti bebe ao grafitar personagens de cartuns desde NY. Podemos perceber isto ao analisarmos os primeiros stencils e graffiti em muros da cidade de São Paulo: Botas de salto alto pretas feitas por Alex Vallauri, e, personagens no estilo de cartuns, muito coloridos, feitos por Rui Amaral, fortemente influenciado por Keith Haring, que pintava bonecos sem rosto e muito coloridos.

Alex Vallauri, enquanto artista plástico produzia vários tipos de experimentações em ateliê além do graffiti na rua, como gravuras, ilustrações, pinturas em tela, etc. Mas foi por seus stencils e pelo graffiti que ficou mais conhecido. A estética pop de

Vallauri foi tão bem aceita pela crítica de arte que ele participou de 4 edições da Bienal de São Paulo, sendo a de 1985 a que lhe deu mais visibilidade na grande mídia, com a instalação “Festa na Casa da Rainha do Frango Assado”.

Alex Vallauri foi o nome escolhido pela Prefeitura de São Paulo, através da Lei Municipal nº 13903/2004 para representar o início da prática de graffiti em São Paulo, devido à aceitação estética na época. Nesta lei, estabelece-se que o dia nacional do graffiti será comemorado no dia 27 de Março por ser o dia em que ele faleceu. Pouco tempo depois, outros estados do Brasil foram aderindo à comemoração desta data e, hoje, o dia nacional do graffiti é considerado dia 27 de Março.



Imagem 11: Foto da exposição "A rainha do frango assado" de Alex Vallauri s/d. Fonte:<http://www.conexaocultural.org/blog/2013/04/expo-alex-vallauri-precursor-da-arte-de-rua-no-pais/> Imagem 12: Stêncil de Alex Vallauri em São Paulo s/d. Fonte:<http://bloguinhosdb.blogspot.com.br/2014/08/arte-leitura-da-obra-de-alex-vallauri.html>

Já a geração paulista dos anos 80, conhecida como *Old School*, (FRANCO, 2009) foi composta por grafiteiros que não, necessariamente, tinham formação universitária, mas que tinham mais incorporada a cultura hip hop e seus valores de estar e dialogar com a rua.

Esses jovens ligados ao hip hop formavam a nova geração que ia pelas ruas. Era comum os adeptos do hip hop passarem pela prática de dois ou mais elementos sem necessariamente se fixarem em nenhum deles, algo que aos poucos é substituído por uma especialização apenas em um dos quatro elementos. A (estação de metrô) São Bento era um local onde b.boys, MCs, DJs e grafiteiros de todas as partes da cidade se dirigiam no sentido de socializar, praticar sua arte e trocar algo bastante escasso à época: informação. (MACEDO, 2006, p.6)

Entre os sujeitos desta geração, foram poucos os que cursaram uma graduação antes de estar nas ruas, o que não impediu o desenrolar de suas carreiras artísticas em outras esferas da arte como galerias, estúdios de ilustração, de design gráfico, etc. Fazem parte desta geração os artistas como Binho, Speto, Onesto, e, Os Gêmeos, entre outros. Desta geração, o exemplo mais emblemático são Os Gêmeos, que começaram a grafitar na rua, por frequentarem rodas de break dance, e hoje são os grafiteiros mais famosos do Brasil, chegando a ser convidados para pintar um castelo na Escócia e vários murais gigantescos em diversos países ao redor do mundo. Pintaram até um avião que serviria de transporte à seleção brasileira de futebol. Eles são emblemáticos, pois, não possuíam nenhuma formação ligada às artes, mas aperfeiçoaram sua identidade visual a um ponto que já abriram várias portas no mercado da arte internacional.

Com o tempo, tanto em NY ou SP, a estética do graffiti, e dos outros elementos do hip hop, até mesmo o estilo de vestimenta, foram sendo apropriadas por diferentes segmentos do mercado, como a arte, a publicidade, a moda, etc. O graffiti começa a ser um código visual interessante para vender tudo o que é produto voltado para o público “urbano”. Em fotografias de campanhas de moda street wear, por exemplo, o graffiti serve como cenário, entre muitos outros exemplos.

Hoje, no Brasil, o graffiti existe tanto como prática marginal, como expressão artística que já alcançou um público admirador/consumidor para além do Hip Hop, já que o próprio Hip Hop dialoga com a marginalidade, mas, também, faz parte do mainstream. Os Gêmeos, por exemplo, já fizeram estampas para a grife Louis Vitton e, isto se deve a uma valorização da estética

urbana que se deu ao longo do tempo e que está diretamente relacionada às galerias, à publicidade, à moda, ao entretenimento, etc. Com a alta do graffiti, muitos grafiteiros mudaram alguns protocolos de ação referentes à sua rebeldia no espaço urbano. Hoje, muitos grafiteiros cariocas, por exemplo, já negociam mais com o poder público por espaços disponíveis na cidade e com a esfera do mercado, do que realmente o afrontam, pois, eles visam realizar trabalhos artísticos remunerados.

Contudo, o graffiti não tem um lado só, e quando feito em um lugar proibido ou com uma estética não vendável no sentido mercadológico, continua representando a quebra com o poder instituído, pois reivindica o direito de todos a habitar e a fazer a cidade. Quando realizado com essa intenção, o graffiti se mostra uma prática de resistência frente a alguns processos urbanos como a valorização do mercado imobiliário, a gentrificação, o controle e policiamento ostensivo, entre outros que produzem uma cidade segmentada, “sitiada”, onde os muros materiais e simbólicos delimitam os territórios, a circulação, e as vivências, como veremos mais detalhadamente no terceiro capítulo.

1.2 Formas iniciais do Graffiti no RJ

A pixação já se fazia presente na cidade do Rio desde o final da década de 70. Na mesma época, o Profeta Gentileza também já pintava seus 56 murais nas pilastras do Viaduto do Caju, que vai do Cemitério do Caju até a Rodoviária “Novo Rio”, numa extensão de aproximadamente 1,5km. Até hoje não se chegou a uma “definição” se os murais do Gentileza são obras de graffiti ou não, entretanto, não nos interessa especificamente definir isto, mas sim entender que o tipo de intervenção visual que ele realizou, serviu de inspiração para muitos grafiteiros que ali transitavam, e abriu espaço para muitos deles começarem a pintar naquela área tão significativa da cidade. As pilastras que contêm os murais de Gentileza são muito visadas por grafiteiros, tanto cariocas quanto estrangeiros, devido ao intenso trânsito de pessoas em carros e em transportes coletivos que há no local. Isso

significa mais visibilidade para a pintura que é feita ali e, conseqüentemente, para seu autor. Além da importância espacial que os murais de Gentileza têm para o graffiti carioca, o apagamento de alguns destes, após o falecimento do Profeta na segunda metade dos anos 90, começou a abrir questionamentos sobre quando é interessante para o poder público manter ou apagar a chamada arte de rua dependendo de fatores como a sua estética, seu autor, o bairro em que está localizada, entre outros elementos que compõe seu contexto.

No final dos anos 80, e início dos 90, a prática de graffiti, propriamente, começou a ganhar força no Estado do Rio, no município de São Gonçalo, um pouco afastado da capital. Grafiteiros como Fábio Ema, Marcelo Eco e Akuma começaram a desenvolver suas próprias letras e formas com spray nas ruas de São Gonçalo inspirados nas referências de graffiti que viam em fotos ou filmes de outros países. Além deles que são considerados pioneiros do graffiti no Rio, outros grafiteiros surgiram na cena mais ou menos na mesma época como Carlos Acme⁹, morador do Pavão-Pavãozinho.

Uma maior conexão entre os grafiteiros de São Gonçalo, Baixada e de vários pontos da cidade do Rio se deu em 1998, dois anos após o fechamento do Circo Voador, com o início da festa Zoeira¹⁰. Em 1996, César Maia, o então prefeito do Rio, decidiu cassar o alvará de funcionamento do Circo Voador, alegando que o espaço era um ponto de tumulto e consumo de drogas no centro da cidade. O fato chocou os frequentadores da época, pois, o Circo Voador era considerado algo mais do que uma casa de

⁹ Carlos Acme, curiosamente, é autor de um graffiti no IACS, prédio pertencente à Universidade Federal Fluminense, sede do PPCULT.

¹⁰ Informação retirada de depoimentos de grafiteiros no documentário “Uma história chamada grafite carioca”.

espetáculos, este era um espaço voltado para o fortalecimento de artistas de rua desde sua criação e, fechá-lo, foi uma afronta à cultura na cidade¹¹.

Com o fechamento do circo, muitos eventos não puderam mais acontecer naquele espaço. Foi quando alguns produtores culturais do Rio resolveram procurar outros locais para atuar, já, que a frequência de eventos no centro da cidade tinha diminuído bastante. Nessa época que surgiu a festa Zoeira, na Lapa, que teve um papel fundamental na vida de muitos jovens que eram ligados ao hip hop no Rio, pois ela reunia quem fazia rap com quem fazia graffiti, com quem dançava e com quem se interessava por riscar os discos como DJ. E, além disso, por acontecer em uma região central, reunia as pessoas que vinham de diferentes bairros do Rio, o que provocava um intenso compartilhamento de interesses, ideias, referências e informações.

A festa contava com a presença de pessoas que já tinham começado a trilhar seus caminhos no Hip Hop, e já possuíam reconhecimento na cena, como os rappers Marcelo D2, Mc Marechal e Aori, que cantavam suas próprias músicas ou rimavam no estilo freestyle junto com outros rappers da época. Nesse espaço circulavam também novas crews como a Nação Crew, da zona norte, e alguns dos pioneiros do graffiti no Rio como Eco e Ema que faziam live paintings, ou seja, pinturas nas paredes ou em painéis no momento em que a festa acontecia, e, com isto, já ganhavam visibilidade de um público.

Outro evento que foi importante para o Hip Hop no Rio é conhecido como Baile Charme que acontece embaixo do Viaduto Negrão de Lima. O Viaduto se localiza no bairro de Madureira que é conhecido por seu histórico de promover encontros que celebrem manifestações da cultura negra que eram estigmatizadas e reprimidas como o jongo, o samba, o charme, o funk e o hip hop.

¹¹ O Circo Voador foi criado por grupos de teatro, como “Asdrúbal trouxe o trombone” e grupos circenses, tendo a sua primeira lona armada em 1982, no Arpoador. No final do mesmo ano estabeleceu sua sede na Lapa. Após seu fechamento em 1996, o circo foi mantido em inatividade até ser reativado em 2004, também com César Maia na prefeitura.

Um dos primeiros e principais espaços de encontro dos hip hoppers no Rio de Janeiro, nos 80 e princípio dos 90, localizava-se embaixo do Viaduto Negrão de Lima, em Madureira, a chamada festa do Viaduto. Essas festas de música negra, em particular do ritmo Charme, foram frequentadas por pessoas que viriam a ser integrantes do Hip Hop, assim como um famoso baile Charme que acontecia no bairro de Marechal Hermes, a festa Disco Voador. (OLIVEIRA, 2006, p. 74)

Além desses eventos ligados ao hip hop, que foram importantes como pontos de encontro para muitos grafiteiros no Rio, o evento específico, de quem faz graffiti na cidade, sempre foi o chamado mutirão, que é um encontro que tem como objetivo grafitar determinados muros (como os de casas, de escolas, de quadras de esporte) de alguma determinada região. Os mutirões, geralmente, possuem caráter de revitalização de favelas ou bairros pobres, por isso, os desenhos grafitados muitas vezes retratam cenas das realidades locais ou contém mensagens escritas como uma forma de denúncia.

Além disso, é um encontro entre amigos e conhecidos do graffiti para colocarem a conversa em dia e compartilharem informações, interesses e referências. Como o foco é pintar, os mutirões são realizados de dia, geralmente, bem cedo e cada grafiteiro traz sua tinta e desenrola com os “donos dos muros”. O mutirão é um encontro bem importante para um grafiteiro, porque assim, ele fortalece sua ligação com as ruas e com os próprios parceiros de graffiti, e aumenta seu repertório de pinturas e conexões pela cidade.

No final dos anos 90 e início dos anos 2000, já existiam muitos lugares grafitados pela cidade, e a população geral, de certa forma, começou a se atentar mais para a presença destas pinturas nos muros. Apesar de, nessa época, o graffiti ser uma prática bastante estigmatizada para a maioria das pessoas, para a mídia e para o mercado foi interessante compor um discurso de que o graffiti era algo além de pintura amadora ou vandalismo, para torná-lo mais aceito, e, conseqüentemente, mais vendável. Os integrantes da FleshBeck Crew, advindos da zona sul do Rio de Janeiro, começaram a sobressair na mídia, ganhando reportagens

em revistas como a Veja, porque foram grafiteiros cariocas que começaram a valorizar o graffiti com saberes artísticos acadêmicos mais descolados da realidade social marginal em que o graffiti surgiu. O discurso sobre eles na mídia era de que, mais do que grafiteiros, eles eram artistas, já que este foi um dos primeiros coletivos que começou a aliar a prática do graffiti com técnicas como a do design gráfico, por exemplo, para colorir, na maioria, ruas da zona sul, que por sua vez é uma área valorizada da cidade. (MEDEIROS, 2012). Eles fizeram, entre outras coisas, a arte da capa de um cd do rapper Marcelo D2, estampas para uma grife de biquínis, vinhetas e aberturas para canais de TV. Os integrantes dessa crew observaram que os estudos visuais do mundo do graffiti tinham aproximações com os estudos de cor, perspectiva e outros que eram abordados dentro do curso de Desenho Industrial que fizeram na Faculdade da Cidade, na época, uma das poucas faculdades particulares do Rio de Janeiro que ofertavam esse tipo de curso.

Nos anos 2000, o grafite é alçado a outro patamar, é incorporado à paisagem da Zona Sul da cidade e ganha a simpatia da população e da mídia carioca. É quando surgem grupos formados por jovens de classe média, alguns universitários e estudantes de design. (MEDEIROS, 2012, p.15)

Os integrantes da Flesh Beck já saíram da academia com esse tipo de saber, para depois pintarem nas ruas, realizando o caminho contrário da maioria dos grafiteiros, que aprendem nas ruas e, que, depois se aperfeiçoam formalmente. A FleshBeck abriu as portas para grafiteiros usarem a própria habilidade com desenho e técnicas de pintura para realizar outras atividades e trabalhos que não envolvessem só o graffiti. De certa forma, eles ajudaram a expandir o campo de trabalho dos grafiteiros, aliando as técnicas e a estética do graffiti aos trabalhos ligados ao design, desenho, ilustração, pintura em telas e em residências, etc. Fazendo isso, eles obtiveram muito sucesso. Nos anos 2000, já influenciavam muito jovens a estudar conteúdos do curso de design gráfico, assim, como, também, influenciavam quem fazia curso de artes na academia a enxergar a rua como portfólio e

como uma grande possibilidade de se fazer visto para conseguir trabalhos posteriores. Adriana Medeiros (2012) relata que, a FleshBeck, com a ajuda da mídia, deu um status à zona sul de “galeria a céu aberto”. Ela atenta que o discurso do graffiti como arte era usado para diferenciar esta prática de outra, a pixação. Nos jornais e meios de comunicação de massa, a pixação era associada à criminalidade, e o graffiti era exaltado como arte e, como forma de salvação de quem pixava.

Nesta época, o graffiti no Rio começou a ganhar diferentes significações e contornos específicos. Havia grafiteiros que tiveram seu primeiro contato com o graffiti nas ruas, que foi o caso de muitos oriundos de São Gonçalo, Niterói, Baixada Fluminense, Zona Norte e Zona Oeste. A maior parte deles pintava por prazer e ministrava oficinas de graffiti oferecidas por ONGs ou outras instituições, as quais tinham como objetivo a ação nas favelas ou lugares carentes. E, havia os grafiteiros, na maioria do eixo centro / zona sul, que já saíram da faculdade legitimados como artistas, e que grafitavam não apenas por prazer, mas, também, para fazer da rua um grande portfólio. A Flesh Beck foi uma das grandes crews cariocas que ofereceu oficinas de graffiti, sendo que a preocupação principal destas não era a salvação de um jovem do tráfico de drogas pelo graffiti, como costumava ser em trabalhos que focavam na assistência, no caso, o foco era o aprimoramento estético dos novos grafiteiros cariocas que surgiam. Toz, integrante da Flesh Beck, em entrevista para Adriana Medeiros (2012) ressalta:

“A gente sentia necessidade de bons trabalhos na rua. A gente tinha muito medo de o trabalho ficar tão ruim, de pessoas muito ruins irem para a rua e neguinho não gostar do grafite e proibir. Naquela época não tinha uma formação para o grafite.”

Como podemos perceber, aos poucos, o graffiti começou a adquirir mais preocupações estéticas e ganhar elementos e sentidos além da cultura hip hop, que tem como característica uma rebeldia marginal, um “compromisso com a rua”.

Do final dos anos 90 para frente, a cena de graffiti no Rio foi se complexificando cada vez mais, e o número de grafiteiros, trabalhos, eventos e oficinas de graffiti cresceram na cidade, surgiram novas crews como a Kovok, Classe D, Artistas Urbanos, entre outras. O que começou a crescer também foi o número de grafiteiras mulheres, por mais que elas não apareçam com destaque neste texto devido ao recorte de pesquisa realizado. Apesar de no início da cena de graffiti no Rio elas serem poucas, dos anos 90 para frente, o número de mulheres que foram as ruas para pintar, também começou a aumentar. Atualmente, a grafiteira carioca com maior reconhecimento midiático se chama Panmela Castro¹², que, além de fazer trabalhos para a Nike, já realizou exposições solo e pintou diversos painéis pelo mundo com a temática feminista. Com efeito, nos anos 2000, quem queria começar a grafitar, encontrou a prática já mais divulgada e popularizada, e, também teve acesso mais fácil a oficinas de técnicas de graffiti, materiais mais variados e melhores no mercado, mais aceitação do poder público e, também, mais possibilidades de trabalhar com graffiti. Começava um processo de profissionalização dos grafiteiros, e da exaltação da chamada arte de rua. Abordaremos melhor essa questão no próximo capítulo.

1.3 Grau – Com as mãos na tinta e os pés na rua – Fase inicial

A família de Grau possui alguns desenhistas, além dele: Seu pai e seus dois primos. Eles foram suas primeiras influências para ele começar a desenhar. Affonso, seu pai, concluiu um curso de ilustração no Senac e gostava de desenhar e ler cartuns em revistas e jornais. Grau conta que desenhar sempre foi uma atividade muito lúdica para ele, que pegar no lápis e no papel e inventar um mundo, o fascinava tanto quanto estar brincando na rua.

¹² Informação retirada de matéria online: <http://www1.folha.uol.com.br/empreendedorsocial/2015/11/1706286-grafiteira-sai-do-suburbio-e-ganha-os-muros-do-mundo-com-arte-e-militancia.shtml>

“Ninguém me incentivava tipo, “Rodrigo, tem que desenhar”, mas o convívio me estimulava a fazer as coisas”.

A convivência com os desenhistas da família trouxe experiências importantes para que Grau se desenvolvesse no desenho e na pintura, no sentido de aproximá-lo do processo de criação de um desenho e do manejo correto de tintas e instrumentos. Grau relata que foi importante, por exemplo, a experiência de pintar muros com seu pai e seus primos em época de Copa do Mundo ou de outras festividades locais, nas quais queriam enfeitar, especialmente, a rua onde moravam. Quando Grau ainda estava no ensino fundamental, seus primos, Augusto e Alex, mais velhos que ele, já desenhavam no estilo realista, e faziam trabalhos por encomenda. Logo, eles reconheceram que o primo tinha facilidade com o desenho e começaram a indicar seu nome também quando alguém pedia algum tipo de serviço relacionado ao desenho, pintura ou colagens. Grau relata que nessa época seu estilo de desenho era mais figurativo e, geralmente as encomendas que fazia eram coisas do tipo: painéis para aniversário infantil, pequenas telas para uso decorativo, entre outros, mas que até então, ainda não mexia com tinta spray. Grau conta que quem encomendava esses tipos de trabalho eram parentes e amigos de parentes, ou pessoas da escola que ele frequentava, quando precisavam de novos materiais para aulas de arte ou decorações para festas na escola.

Além de introduzir Grau no mundo do desenho e da pintura, seu pai que, também era DJ, o apresentou ao mundo das músicas e festas de Charme, Soul, Disco e Funk. Seu pai tocava esses gêneros musicais e Grau, muitas vezes, o acompanhava, fazendo com que ele já tivesse contato com a música feita por negros e dançasse o que ele chama de “street dance” desde cedo. Quando Grau estava com 13 e 14 anos, ele começou a frequentar as festas de Black e Charme em Madureira e em Marechal Hermes, e a festa Zoeira, na Lapa e, foi a partir daí, que começou a ter

os primeiros contatos com os elementos do hip hop: rap, break dance, DJ e graffiti. Essas festas foram importantes para as vivências de Grau, enquanto jovem e negro, descobrindo novas formas de se expressar.

“(...) na época quase ninguém sabia o que era hip hop. Muito menos o que era graffiti, e o que era break. Não era muito dito. Eu pensei: “cara, eu quero fazer parte, fazer com que aconteça esse movimento, difundir”. E eu pensei: o que eu posso passar pra frente e falar: “cara, isso aqui é hip hop”? Mudar a consciência do pessoal sobre todas aquelas questões de racismo, diferenças de classe, e tal, tudo isso a florava quando a gente era mais novo.”

Apesar de sua aproximação com o hip hop como cultura urbana de periferia, Grau nunca se envolveu com nenhum tipo de movimento social organizado ligado ao hip hop. Ele nunca se articulou ao movimento negro, nem à CUFA,¹³ por exemplo, que propunha ações políticas mais institucionalizadas. Ele diz que esse tipo de envolvimento não o interessava e que ele preferia fazer parte do hip hop desenvolvendo os seus próprios elementos. Primeiramente, ele experimentou a dança e, também, o rap, mas ele conta que não se sobressaía nem em um nem em outro, e que por isso, preferiu investir em fazer graffiti, por que sentia que era realmente bom.

“Tipo, eu dançava, mas tinha muita gente que dançava mais do que eu, se sobressaía mais que eu. E eu sabia que o hip hop tinha os quatro elementos, o break, o rap, o DJ e o graffiti. Eu falei, ah, eu gostava de hip hop, mas era muito ruim pra escrever... Tentei fazer uns raps no início, mas cara, era muito tosco...”

Grau diz que queria se encontrar dentro do hip hop, e que, apesar de se atrair pelos quatro elementos, ele percebeu que se destacava na área de desenho e pintura. Contudo, para fazer graffiti é necessário mais do que ser

¹³ A Central Única das Favelas (CUFA) é uma ONG, criada em 1999, a partir da articulação de jovens ligados ao movimento hip hop que visavam integrar e “capacitar” jovens moradores da periferia tanto para o mercado de trabalho, quanto para o esporte e arte.

bom em desenho e pintura, faltava a ele o manejo do spray, o que ele só iria adquirir com a prática. Grau começou a testar o spray na rua através da pixação, mas ele conta que pixou poucas vezes, por que, para ele, o risco não valia tanto.

“A última vez (que foi pixar) eu tive tanto medo do meu pai me pegar, por que eu levei um sacode láia dele, que eu falei, ah, cara, essa parada não é pra mim não. A adrenalina não vale tanto. Eu não era tão viciado quanto os garotos não, tinham uns que eram mais viciados em pixação. Mas eu não, sempre gostei dessa parada de música e dança também, e aí eu fui conhecendo o graffiti”

A visualidade do graffiti já povoava o imaginário de Grau, pois, ele já tinha acesso a muitas referências de estilos de letras e desenhos através das ruas da cidade, das festas de hip hop e black que ia, da revista RAP Brasil, que comprava, que vinha com entrevistas com grafiteiros e fotos, e dos filmes que assistiu, como Style Wars, que mostra com riqueza de detalhes o que era fazer graffiti em Nova York nos anos 70. Além disso, uma das maiores referências de graffiti que inspirou seu início na prática foi Jean Michel Basquiat. Grau relata ter tido contato com a história e obra de Basquiat no colégio e ter gostado à primeira vista de seu estilo abstrato da pintura e de sua personalidade problemática. Ele diz que a professora de artes havia apresentado o artista à turma, fazendo críticas ao seu estilo e à suas vivências na rua, estigmatizando-o como rebelde. Para Grau, os comentários dela tiveram um efeito de aguçar a sua curiosidade. Ele ficou instigado para conhecer mais sobre Basquiat, e foi pesquisar sobre ele fora da escola. Ele diz ter se inspirado no artista quando resolveu fazer seu primeiro graffiti, em 2001. A foto abaixo à esquerda, é uma pintura de Basquiat, e, a da direita é o primeiro graffiti que Grau fez.

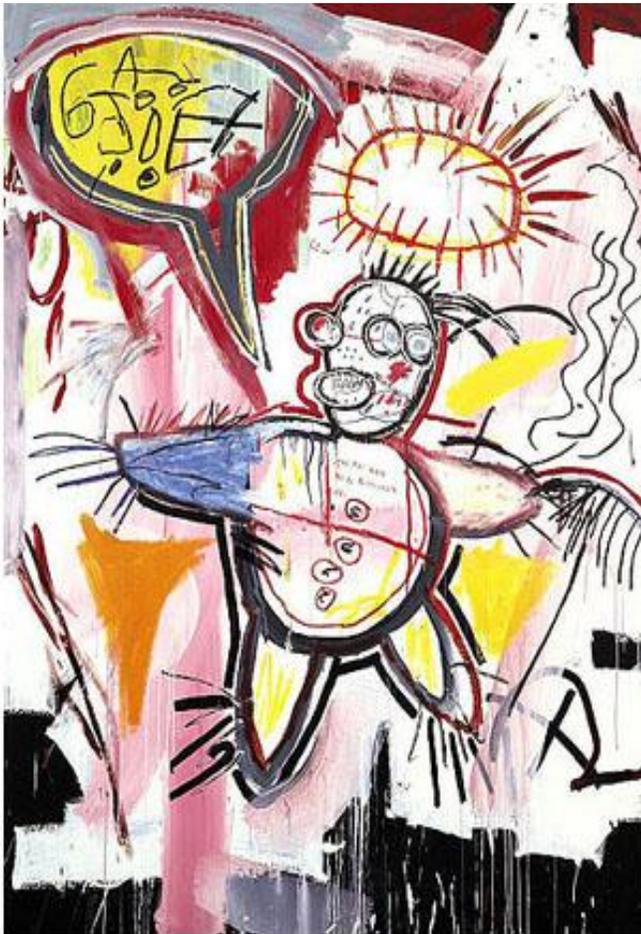


Imagem 13: Pintura de Basquiat s/d. Fonte: <http://www.democrart.com.br/aboutart/artista/jean-michel-basquiat/>

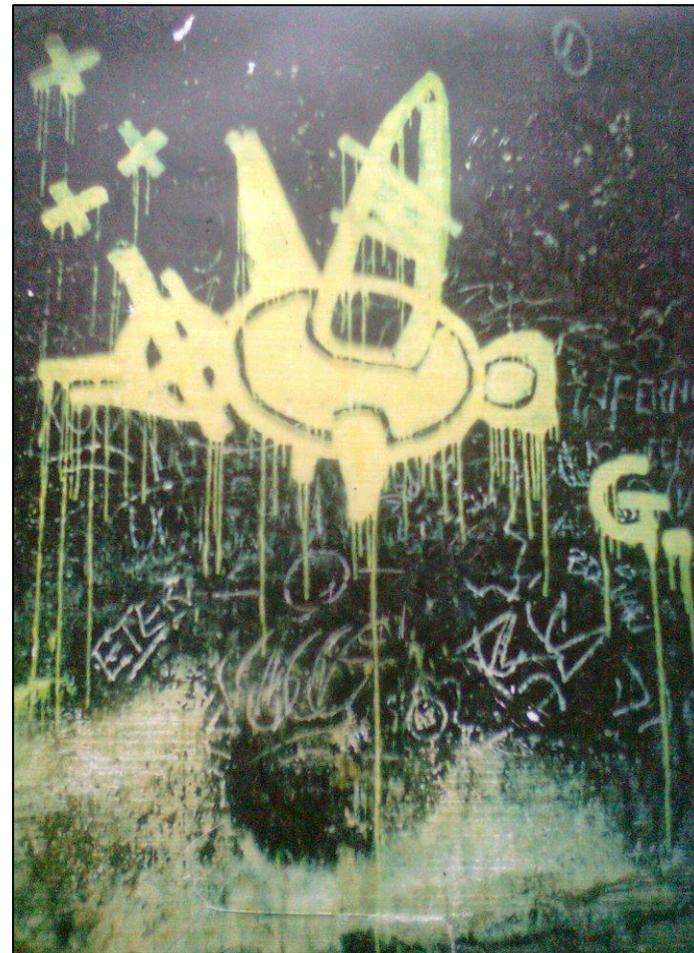


Imagem 14: Primeiro Graffiti de Graú. 2001. Foto tirada por Rodrigo Graú.

Ignorando o spray, como muitas vezes Basquiat fazia, Grau fez seu primeiro graffiti com tinta látex, o que viria a se tornar uma das marcas da sua identidade visual. Grau diz que além de utilizar essa tinta por ser mais barata e render mais que a spray¹⁴, ele gosta das possibilidades de misturas de cores.

“-O que você sentiu quando foi grafitar pela primeira vez?

-Foi um ato de coragem”

Foi em 2001 que Grau foi pela primeira vez pras ruas. Ele escolheu anteriormente, o local que iria grafitar, uma passarela da Linha Amarela, e a cor que iria usar, verde limão. Ele também já tinha definido que ia pintar um pássaro. Pássaros estão presentes em muitos de seus graffiti até hoje e ele diz que esse animal representa muito para ele, pois o remete à liberdade. Além disso, o personagem Graúna que inspirou seu nome, também é um pássaro. Outro elemento a ser observado nesse graffiti é a assinatura. Quando começou ele só assinava “G”, mas depois passou a assinar Grau, tomando como sua tag oficial no graffiti o apelido que seu pai havia lhe dado.

Para Grau ter continuado a grafitar, pode-se dizer, que no mínimo, ele gostou da diferença de dimensão que é fazer um desenho em um muro ao invés de em um papel. Além disso, ele também gostou de estar e interagir com a rua, porque não é fácil ir pra rua em uma manhã muito cedo ou em uma tarde de sol escaldante ou em uma madrugada deserta, se não se gostar minimamente do que se está fazendo.

¹⁴ Uma lata de tinta spray, custa, hoje em dia, custa em torno de 16 e 18 reais, 400 ml, e a tinta látex branca, que é a base para misturar com corantes, a da marca mais barata custa em média, 30 reais 900ml. Já, cada corante de 50 ml custa em média entre 4 a 6 reais.

O graffiti teve uma aceitação muito maior da família de Grau, do que a pixação. Quando seus pais viram que graffiti era algo ligado a cultura hip hop, pararam de implicar com as suas crescentes idas à rua. Na época do ensino médio, na qual ele procurava maneiras de desenvolver as técnicas de graffiti e, também, de fazer contatos com outros grafiteiros, ele e mais alguns amigos do colégio ADN, resolveram formar uma crew. A Vírus Crew era composta por Grau, Hugo, Cazé e Pinda. Grau conta que eles não tinham pretensão de fazer da crew uma marca ou coisa parecida, apenas queriam se unir, enquanto amigos interessados no mundo do hip hop, para grafitar pela cidade. Essa crew não durou muito tempo, pois, além dos integrantes morarem em pontos distantes um do outro na cidade: Méier, Centro e Tijuca, Grau diz que às vezes queria sair pra grafitar sozinho ou com algum outro amigo que não fosse da crew, mas isso fazia com que alguns integrantes ficassem “chateados”. Antes que isso virasse um problema na amizade entre eles, preferiram não continuar com a crew.

Nessa época, Grau ia para a rua atrás de grafiteiros pintando em pontos da cidade. Para ele, era tudo novo nesse universo e precisava ser descoberto, e já que não havia youtube nem facebook, era tudo olho no olho.

“Ah, Fulano tá grafitando na estação do Méier, borá lá”.

Além disso, algumas crews já davam oficinas de graffiti no Rio de Janeiro como a Fleshbeck. Grau conta que fez uma oficina com eles, no colégio Prado Júnior, perto da Praça da Bandeira, RJ. No ano de 2003, ele também participou de um grande encontro de grafiteiros do Rio, que foi um ciclo de palestras promovido pela UERJ – Rabisco sem Risco, no qual, ele pintou o muro do Maracanã junto aos outros grafiteiros presentes no evento.

Influenciado pelas novas possibilidades de trabalho a partir do que já conhecia através do graffiti e do desenho, Grau, durante o ensino médio, tentou, e ganhou uma bolsa no curso de design gráfico oferecido no Senai Maracanã. Este curso foi referência para vários outros grafiteiros que iniciaram na prática nos anos 2000, um destes, era Slim, um grafiteiro de Irajá, que era colega de turma de Grau. Durante o curso, eles se aproximaram e, além de saírem para grafitar juntos, começaram a elaborar uma zine de hip hop. Eles se encontravam, estudavam, produziam e imprimiam o conteúdo da zine, e depois vendiam em eventos de hip hop. Grau diz que isso durou relativamente pouco tempo, mas que acrescentou muito na sua experiência como alguém que propaga o hip hop e informações desse universo para outras pessoas.

Apesar de o curso no Senai ter sido importante para sua formação no sentido de aproximá-lo de técnicas mais rebuscadas de produção de imagens, ele não conseguiu finalizar, pois a mensalidade, mesmo com bolsa, foi ficando cada vez mais cara para o orçamento de sua família, já que ele ainda estava no colégio e não trabalhava. No colégio, além de ser bom em Artes, Grau tirava boas notas em Biologia e já participava do programa Jovem Aprendiz¹⁵ na área de farmacologia. Até então, o graffiti, o curso de design e o programa jovem aprendiz não passavam de rascunhos e possibilidades para o que ele viesse a escolher como profissão na sua vida. Estes eram interesses seus, mas Grau ainda não sabia o que iria seguir fazendo na faculdade.

¹⁵ O programa jovem aprendiz é um projeto do governo federal criado a partir da Lei da Aprendizagem (Lei 10.097/00) com o objetivo de que as empresas desenvolvam programas de aprendizagem que visam a capacitação profissional de adolescentes e jovens em todo o país. Para participar do programa é necessário ter acima de 14 e menos que 24 anos e estar matriculado no ensino médio, tendo preferência quem estuda em escola pública.

Depois que Grau saiu do programa jovem aprendiz, do curso de design, sem concluí-lo, e terminou o ensino médio, era chegado o momento de escolher o que iria fazer na faculdade. Em geral, esse momento é um divisor de águas na vida de um jovem, e, como primeira tentativa, ele tentou Biologia. Hoje, Grau fica feliz quando lembra que não passou no vestibular para este curso quando tentou entrar na faculdade, pois, ele diz que gostava de biologia, mas não era o que lhe dava prazer em fazer. Já a sua segunda escolha, foi mais assertiva no que se refere à sua realização pessoal, como veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO II

GRAFFITI E TRABALHOS ARTÍSTICOS: NOVOS ARRANJOS NA CIDADE DO RIO

2.1 Grau – Desenvolvimento artístico e trabalho - Entre o azul e o vermelho

A decisão de fazer faculdade de Artes foi importante para Grau, pois determinou muito do que iria fazer em sua vida dali para frente. Depois de desistir de tentar Biologia no vestibular, ele optou por continuar seus estudos na área de Artes, mas não sabia ao certo em que instituição de ensino iria fazer isso. Por sugestão de um amigo seu, chamado Tito Senna, também artista visual e grafiteiro, ele se inscreveu no curso de licenciatura em Artes do Instituto Metodista Bennett, localizado no bairro do Flamengo do Rio de Janeiro. Grau preferiu investir em um curso que lhe desse um título de licenciado, pois ele diz que não podia ficar esperando viver "só de arte", que precisava da segurança de um emprego fixo para lhe garantir o mínimo de estabilidade financeira. Segundo ele, nada o impediria de se considerar artista sem ter um título de bacharel, no entanto, ele não poderia dar aula se não fosse licenciado.

Para entrar na faculdade, Grau fez uma prova para conseguir bolsa nas mensalidades, o que foi um episódio bem interessante que ele relata:

“B-Você fez THE (teste de habilidade específica) para entrar na faculdade?”

G-Eu fiz pra ter bolsa. E ai eu consegui a bolsa, acredito, por essa parada. Consegui 50% de bolsa. Eu já tinha passado na prova múltipla escolha, e no final, tinha uma provinha específica do teu curso. Foi bem interessante, por que, dentro da sala de aula, eles pediram que a gente desenhasse à mão livre, qualquer objeto que tava ali dentro da sala. E ai deram 50 minutos pra gente fazer esse desenho, numa folha de papel jornal, lápis e borracha. E ai, todo mundo desenhando janela, o que dava pra ver e tal... E ai eu desenhei o zíper da mochila. Só que eu ampliei o zíper da mochila, fiz o zíper da mochila com um palmo, um palmo e meio ocupando a folha. Por que eu já sabia que tinha que usar o espaço, já sabia o que era ter um enquadramento, por que eu já tinha feito aquele curso de design gráfico lá no Senai então já tava ligado no que eu ia ser avaliado.”

A bolsa de 50% que Grau conseguiu ajudaria mais no período inicial dos estudos, pois a mensalidade aumentava a cada semestre. Os pais de Grau apoiaram sua decisão mesmo sabendo que não teriam condições de arcar com as mensalidades. Para pagar a faculdade, então, Grau começou a trabalhar como vendedor em uma loja da Di Santinni Calçados no Méier e trabalhou lá nos turnos da manhã e tarde durante todo o período da faculdade, e frequentava as aulas à noite, no Flamengo.

Depois de sair do colégio, sua vida cotidiana mudou de ritmo devido às responsabilidades que vieram junto com a maioria e, também, devido ao contato com novos mundos que ele passou a ter, pois, começou a trabalhar em um emprego fixo de vendedor em uma loja na zona norte, e iniciou os estudos em uma faculdade de Artes na zona sul

da cidade. No meio de tantos acontecimentos e, conseqüentemente, tantos sentimentos, ele fez a escolha, de forma consciente ou inconsciente, de direcionar a carga física e psíquica das emoções geradas nesse período para atividades como o basquete, esporte pelo qual é apaixonado, e para a pintura, seja na forma de quadros, ou de graffiti. Músicas como Reza Vela de O Rappa¹⁶ embalsamaram os momentos em que ele vivia os seus primeiros grandes amores, paixões, dores e angústias. Durante esse período, os estados emocionais de Grau transitaram entre o que intitula de “azul e vermelho”, onde a cor azul representa sentimentos de melancolia e depressão, e o vermelho representa o desenvolvimento e a realização de suas maiores paixões e satisfações pessoais. Essa representação de estados emocionais em cores se refere ao que é chamado de psicologia das cores, que é um conteúdo estudado em disciplinas como Teoria das Cores, por quem faz Artes Visuais ou Design Gráfico na faculdade, como Grau me contou. Esse esquema do azul e vermelho nos ajuda a entender os sentimentos que permeavam as produções artísticas de Grau nesta determinada fase da sua vida.

Grau relata que além de ter aprendido muitas teorias e técnicas durante o período da faculdade de Artes, um dos aprendizados mais significativos que ele levou para sua vivência no graffiti foi o fato de que ele começou a investigar mais seu próprio processo criativo enquanto artista, e isso inclui investigar e reavaliar suas próprias emoções, crenças e valores. Esses entendimentos sobre si, gerados em seus sentidos mais pessoais, compuseram um material único e próprio que serviu para ele produzir seus desenhos, estes que às vezes ele fazia em pequena escala e outras, em larga, ou seja, no papel ou no muro. Uma das inspirações de Grau nesse período foi sua namorada Larissa, que

¹⁶ Banda carioca que toca os gêneros rap/rock, funk/rock e possui canções de forte cunho de crítica social, que, geralmente, enfatizam a cultura negra.

atualmente é sua esposa. Eles se conheceram através do curso de Artes no Instituto Metodista Bennett e começaram a se relacionar desde então.

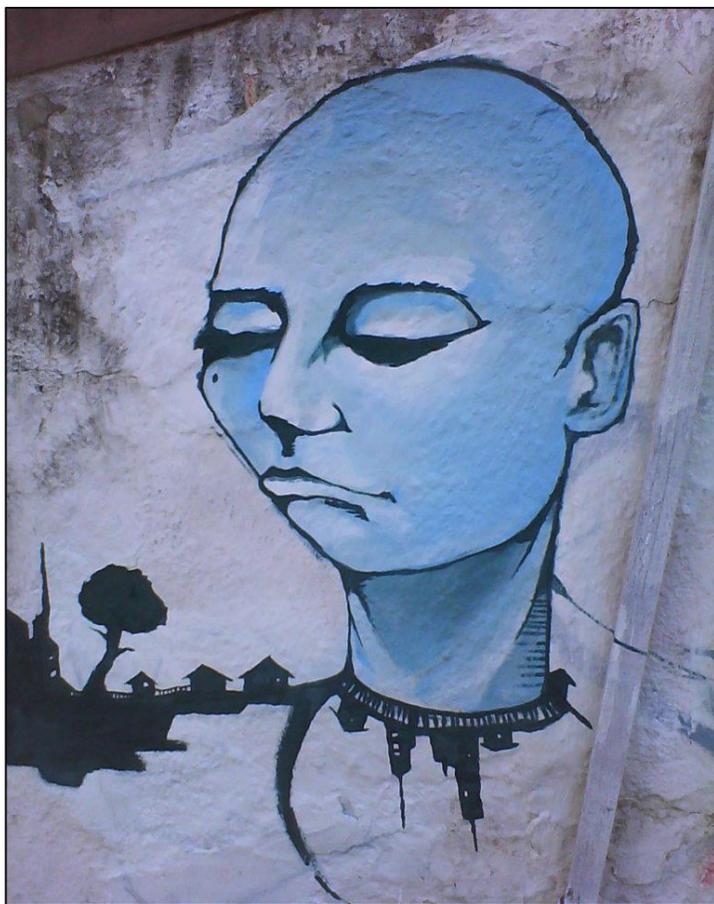


Imagem 15: Graffiti de Grau "Autorretrato azulado" s/d. Foto tirada por Rodrigo Grau.



Imagem 16: Graffiti de Grau para Larissa s/d. Foto tirada por Rodrigo Grau.

Durante o período de faculdade, aos 21 anos, Grau começou a frequentar uma Igreja, que ele mesmo define como “Igreja Batista não ortodoxa”. Grau explica a sua entrada na Igreja Batista como uma forma de buscar o conforto espiritual que ele não estava conseguindo em outro tipo de religiosidade, que era a umbanda. Grau disse que quando bem mais novo, ele frequentava terreiros de umbanda, e quase chegou a ser ogã, pessoa que toca tambor em cerimônias, porém, não quis se manter perto desse tipo de religiosidade durante a adolescência, apesar de, segundo ele, certas “coisas” o perseguirem. Depois de passar certo tempo incomodado com os tipos de contatos religiosos que ele estava tendo na umbanda, ele buscou diferentes tipos de igrejas protestantes, mas não se adaptou a várias delas. Grau relata ter sido um pouco resistente ao discurso de algumas igrejas no início da sua busca, mas achou uma igreja batista não tradicional onde ele se sentiu acolhido.

A religião estava presente em sua vida, e isso conseqüentemente, tinha reflexo em sua prática artística. Após começar a frequentar a Igreja Batista, Grau começou a fazer graffiti com a intenção de representar passagens bíblicas. No entanto, ele não queria ser tão óbvio em suas mensagens, pois ele queria continuar com seu estilo abstrato independente da sua religião, sem ser rotulado como um estilo “graffiti religioso”. Na mesma época em que ele se questionava sobre a religiosidade em sua prática artística, outros grafiteiros cariocas se faziam as mesmas perguntas. Marcelo Eco, considerado um dos primeiros grafiteiros do Rio, estava juntando um grupo em sua casa para debater questões que envolvessem graffiti e religião e convidou Grau para participar. Pelo que Grau relata, participavam desse grupo, além dele, outros grafiteiros cristãos como Eco, Tito, Ch2, Fame, Saw e Afa. Eles se reuniam para falar sobre seus vícios e virtudes, e discutiam formas de se afirmarem cristãos e grafiteiros, sem que seus desenhos fossem tão clichês. Grau diz que, ao grafitar, eles não queriam atingir só quem era cristão, queriam afetar um público mais aberto.

Grau fala que o tema cristão é apenas “um tema”, mas que não precisa fazer só esse. Ele diz também, que se quiser, pode esconder alguma mensagem ou símbolo no seu desenho e só quem “tá ligado nas passagens da bíblia”, como ele diz, vai entender. Grau relata que os encontros desse grupo duraram menos de um ano, mas que foram importantes para definir o futuro de sua identidade visual. Hoje, ele diz que busca deixar a mensagem cristã de forma mais discreta, e implícita em suas pinturas, com símbolos como o arco íris, coração, coroa e cruz.



Imagem 17: Graffiti de Grau "Cristo é amor" s/d. Foto tirada por Rodrigo Grau.

Grau classifica seu estilo no graffiti como abstrato, pois não desenha apenas letras no estilo norte americano *wild style* e *bomb*¹⁷ “tradicional”. Em sua monografia¹⁸, ele define o abstrato da seguinte maneira:

“O estilo abstrato desenvolve a simplicidade figurativa, geométrica ou orgânica, com domínio pleno das cores e suas combinações, utilizando as técnicas de spray tanto com porosidade ou vetor”.

O abstrato não é o que podemos chamar de um estilo “tradicional” herdado do graffiti americano, no entanto, Grau se nomeia como grafiteiro e artista plástico. Ele tem como referências importantes da cena do graffiti carioca outras pessoas que desenvolvem esse estilo, nas quais ele diz se inspirar, como Smael, da Santa Crew, Bragga, da Nação Crew, Combone, entre outros. Além do abstrato, Grau, em sua monografia, lista os outros estilos do graffiti: caligrafia, os *personas*, e também o estilo realista e o geométrico. Ele diz que, quando necessário, se algum cliente encomenda um trabalho que não seja no estilo abstrato, ele também sabe utilizar técnicas de outros estilos, como o realista, por exemplo. No entanto, ele diz que o que mais sente prazer em fazer não é fechar formas, e sim, desdobrá-las.

Grau gosta de desdobrar, principalmente, as formas presentes na natureza, como as de plantas e animais. Ele acabou não prestando vestibular para Biologia, mas sua relação com este tipo de saber não terminou na escola. No caso, Grau arranhou outro jeito de estar em contato com a Biologia ao estudar a anatomia de animais para compor seus desenhos. No entanto, por seu estilo ser abstrato, ele não representa realisticamente os detalhes desses elementos

¹⁷ Ver Glossário

¹⁸ Esta será mencionada mais a frente,

da natureza, ele brinca com suas cores e formas. Os animais, assim como as plantas, estão presentes em grande parte de sua produção de graffiti, pois, são elementos do que ele chama de "Bicho planta". Grau conta que Bicho planta é um ser que ele começou a desenvolver em alguns desenhos a partir de um sonho que teve, no qual animais se misturavam a plantas e os dois tipos de seres, viravam a mesma coisa. Bicho planta foi o nome da primeira exposição individual de Grau, em Maria da Graça, organizada pelo grupo de jovens artistas contemporâneos, GOMO, no ano de 2006.



Imagem 18: Graffiti de Grau "Bichoplanta" 1. s/d. Foto tirada por Rodrigo Grau.



Imagem 19: Graffiti de Grau "Bichoplanta" 2. s/d. Foto tirada por Rodrigo Grau.

O período final da faculdade foi um momento decisivo para o decorrer da vida profissional de Grau. Ele relata que o processo de escrita da monografia foi um tanto demorado, e que ele escolheu escrever sobre algo que já lhe era próximo, o graffiti. A monografia tem como título: “Graffiti carioca: escrita de rua como influência” e nela, Grau investiga alguns símbolos e códigos da linguagem urbana do graffiti, e constrói um diálogo do graffiti com outras linguagens como a tatuagem e o design aliado a publicidade. Além da monografia, como seu curso de Artes era voltado para a licenciatura, Grau também teve que fazer o estágio docente, e este, ele realizou em uma escola particular no bairro da Abolição, chamado Ari Quintela.

Ao mesmo tempo em que escrevia a monografia e fazia estágio docência, Grau ainda trabalhava na loja Di Santinni do NorteShopping. Ele diz que esse período de sua vida foi “bem estranho”, pois, no turno da manhã, ele dava aula como estagiário, e, às vezes, no turno da tarde, encontrava os seus alunos, acompanhados dos pais, na loja em que trabalhava como vendedor, pois ambos os ambientes de trabalho eram em bairros próximos. Eu perguntei o que ele achava dessa situação e ele respondeu:

“Eu ficava sem graça né, por que, “po, meu professor.” Aí o cara: “professor!? Trabalhando aqui?”. Tipo, “tá desvalorizado mesmo ser professor né, o cara tá aqui ralando..” E ai, tu vê aí, e cansado né... Desgastado, com aquela cara, e tipo, “tu é professor do meu filho.”

Quando Grau terminou a faculdade, ele já saiu empregado como professor de Artes na mesma escola em que fez estágio docência. Ele conta que o professor residente estava prestes a se aposentar enquanto ele fazia o estágio, e como a direção gostou do trabalho dele, ele acabou ocupando o lugar do professor que se aposentou. Logo após ter começado a trabalhar no colégio como professor, Grau pediu demissão da Di Santinni, e um ano depois ele se casou

com Larissa, e eles foram morar juntos em Campo Grande, bairro da zona oeste do Rio, onde fica a Igreja Batista que eles frequentam até hoje.

Ao longo de todo o período da faculdade, Grau sempre foi chamado para realizar diversos tipos de trabalhos artísticos, sendo alguns bem remunerados, e para públicos diversos. Realizou desde pinturas realistas na parede de uma escola de artes marciais a ilustrações de um livro infantil. (Imagens 20 e 21). Até hoje, mesmo depois de ter seguido o caminho da docência, ele continua a ser chamado para realizar trabalhos artísticos remunerados, e isso complementa sua renda. Além disso, Grau diz que, muitas vezes, só vai grafitar quando sobra tinta spray de algum trabalho particular que realizou, o que não é algo tão incomum de acontecer. Já que ele não pode gastar tanto quanto gostaria com tinta spray, ele aproveita essas oportunidades em que a tinta sobra, para pintar na rua o que ele quer, e não o que lhe foi encomendado.

O Graffiti para Grau sempre teve um lado de expressão pessoal e de necessidade de contato físico com a rua. Ele diz que aceita e controla o seu material, que é a tinta spray e látex, e que sente prazer em usá-la na rua, em dimensões maiores do que no papel. Grau grafita sempre que pode, buscando sempre estar em lugares que nunca esteve. Quando tinha 24 anos, idade em que terminou a faculdade, ele diz ter contado 23 favelas em que já tinha pintado, além de bairros em diferentes zonas da cidade. Desde mera diversão quando adolescente, até seu desenvolvimento artístico e trabalho, a prática do graffiti sempre permeou sua vida.

Atualmente, ele dá aula de Artes em dois colégios de ensino fundamental e médio: Um é o Ari Quintela, na Abolição, o mesmo que ele fez estágio docência, e o outro, é o Célio Rodrigues, no Cachambi. Ele também faz

trabalhos de design de estampas exclusivas para a marca de roupas chamada *Nozes Trump* e, esporadicamente, ele realiza outros tipos de trabalho, como pinturas decorativas de interiores, entre outros. Em 2014, veio ao mundo, Sophia, a filha de Grau e Larissa. Ela foi planejada pelos dois, que se mudaram para Inhaúma quando ela nasceu, pois, é um bairro próximo dos locais de trabalho de Grau, o que facilitaria a vida da família em termos de locomoção.



Imagem 20: Ilustração feita por Grau para livro infantil s/d. Foto tirada por Rodrigo Grau.



Imagem 21: Pintura realista feita por Grau em uma escola de artes marciais s/d. Foto tirada por Rodrigo Grau.

2.2 Movimentos do graffiti carioca dentro e fora do mercado da arte

No ano de 2000, o então prefeito do Rio, Luiz Paulo Conde marcou o início de um diálogo do poder público com a arte de rua ao publicar o decreto 19.188¹⁹, que determina o tombamento dos 56 murais feitos pelo Profeta Gentileza como bens culturais. Christina Vital (2016) chama atenção para o fato de que a publicação deste decreto contribuiu para o processo de aceitação da arte de rua na cidade:

Em 2000, o prefeito Luiz Paulo Conde classificou os 56 painéis pintados pelo Profeta Gentileza um marco da cidade do Rio. Uma verdadeira narrativa urbana que encoraja uma forma mais amável, agradável e respeitosa de vida entre as pessoas na cidade, os painéis de Gentileza iniciaram um processo de valorização da arte de rua como forma de "expressão da cidade" e de ressignificação das referências de uma identidade carioca. Era a vinda de uma era de compreensão da importância política da arte de rua.²⁰ (VITAL, 2016, p. 57)

Essa valorização da arte de rua foi importante também para o graffiti. Medidas como essa, facilitaram o entendimento da população local em relação ao que antes era estigmatizado como vandalismo, menos em relação à pixação, que continua sendo duramente reprimida pelas autoridades e pela população. Dos anos 2000 pra frente, a cena de graffiti carioca começou a se fortalecer de diversas formas, pois, ao mesmo tempo em que crescia a aceitação deste tipo de produção artística, crescia o número de pessoas que iam para as ruas grafitar e, também, a variedade de materiais disponíveis no mercado: Caps variados, tintas “mais finas” que entopem menos na lata, tons diversificados de cores, entre outros. Essas novas ofertas ajudaram a

¹⁹ Cf. anexo

²⁰ Tradução nossa

incrementar a qualidade estética dos trabalhos de graffiti e isto se cruzou com o fato de que crescia a demanda por trabalhos artísticos remunerados.

Essa nova demanda favoreceu, principalmente, os grafiteiros que já tinham mais tempo de prática, quando a estética do graffiti começou a ser entendida e aceita como arte, eles já sabiam manusear muito bem o material, os instrumentos, e tinham mais intimidade com diferentes técnicas de pintura, se tornando artistas referências em graffiti e street art. São exemplos de trabalhos que começaram a ter demanda desde então: aulas, oficinas e workshops sobre graffiti, projetos de desenho, ilustração ou de design gráfico, projetos de pintura em ambientes domésticos ou estabelecimentos comerciais, parcerias com marcas e empresas para fazer estampas ou pintar grandes murais, live painting, entre outros. Além de realizarem trabalhos artísticos particulares, os grafiteiros cariocas, aos poucos, começaram a entrar em espaços legitimados de arte. Em 2007, alguns grafiteiros que já tinham certo destaque na cena carioca, participaram de uma grande exposição de arte urbana, com nomes internacionais, realizada no espaço da Caixa Cultural. Segundo um dos expositores, Marcelo Ment:

A exposição “Fabulosas Desordens” foi o primeiro grande evento na cidade do Rio de Janeiro a reunir nomes importantes de diferentes gerações e segmentos da arte urbana mundial (Release retirado do site <http://marceloment.com.br/>)

Imagem 22: Foto de obra da exposição "Fabulosas Desordens" na Caixa Cultural. 2007. Fonte: <http://marceloment.com.br/fabulosas-desordens/>



Nos anos 2000, também, surgiu na Alemanha o evento Meeting of Styles (MOS), “encontro de estilos”, criado para disseminar a prática do graffiti pelo mundo. A ideia do evento era ser itinerante, passando por diversos países, propondo conexões entre grafiteiros e seus diferentes estilos de graffiti. Na edição do MOS no Rio de Janeiro, em 2006, vários grafiteiros foram chamados pela organização do evento a participarem da pintura de muros na Cruzada São Sebastião, no Leblon. No entanto, vários outros grafiteiros ficaram de fora do evento por não terem sido “selecionados”. Em uma reação à seletividade deste evento, o grupo Posse 471, com integrantes da Baixada Fluminense, no mesmo ano, criou o MOF (Meeting of Favela), considerado hoje o maior mutirão de graffiti da América Latina, que acontece na vila operária, em Caxias.

“Criado em 2006, o MOF surgiu após a realização do evento internacional "Meeting of Styles - MOS", que só permitia a participação de artistas convidados, deixando muitos artistas fora do evento. Foi, então, que alguns grafiteiros realizaram a primeira edição do MOF totalmente democrática. Era um convite aos excluídos, abrindo os muros da comunidade para quem quisesse chegar. Foram mais de 50 participantes. A iniciativa deu tão certo que a última edição, em 2015, reuniu cerca de 3 mil pessoas, das quais 900 eram artistas. São mais de 600 litros de tinta acrílica e mais de 1500 litros de tinta spray. Foram brasileiros, chilenos, argentinos, mexicanos, sul-africanos, franceses e alemães num valioso intercâmbio de estilos, experiências e influências culturais. Quando o evento começou a ser realizado, ele não contava com patrocínios. Hoje em dia, a Oi, o Governo do Rio, a Secretaria de Estado de Cultura e a Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Rio de Janeiro patrocinam e ajudam a dar visibilidade internacional ao evento.” (<http://baixadafacil.com.br/cultura/duque-de-caxias-recebe-10-edicao-do-mof-meeting-of-favela-3890.html>)

A criação do MOF²¹ foi muito importante como reação às restrições impostas aos grafiteiros não renomados no mercado da arte. É interessante notar que, até hoje, muitos grafiteiros ainda ficam de fora deste nicho de mercado, pois o eixo territorial valorizado é o centro/zona sul, e fora dele, nas outras zonas da cidade, grafiteiros sofrem mais com repressões de policiais militares, ou têm suas pinturas apagadas pela Comlurb, ou desvalorizadas por outras pinturas com fins comerciais, como, por exemplo, faixas oferecendo serviços de festas ou de consultas de tarot que passam por cima de um graffiti já feito no muro. Estes tipos de acontecimentos revelam que, por mais que haja valorização de estéticas urbanas no mercado da arte, este ainda é muito

²¹ Hoje em dia o MOF recebe apoios e patrocínios, mas também adicionou atrações ao que era somente um mutirão de graffiti. Além de graffiti, o evento, hoje em dia, conta com performance de palhaçaria, fanfarra, além das batalhas de rima e de break dance, entre outras atrações.

fechado, e quem fica de fora, geralmente não consegue o reconhecimento necessário para construir uma carreira sólida, tendo que recorrer a outras fontes de renda além de seu trabalho artístico.

O que quis mostrar até aqui é que, com o tempo, o graffiti, começou a ser aceito e desejado como parte da estética urbana no mercado da arte. Devido a isso, os grafiteiros cariocas que já dominavam técnicas do graffiti começaram a transitar por outros espaços de arte além de, também, ocuparem as ruas e favelas. No entanto, as oportunidades, até hoje, continuam sendo maiores para grafiteiros que circulam em circuitos comerciais do eixo centro/zona sul, pois estes concentram maior quantidade de incentivos e investimentos do poder público e privado. O Instituto Eixo Rio, sobre o qual falarei no próximo capítulo, foi criado na gestão de Eduardo Paes em 2013, com a proposta de concentrar políticas públicas em relação à arte urbana no Rio. A partir do envolvimento em projetos ligados ao Eixo Rio, alguns grafiteiros fora do eixo centro/zona sul conseguiram participar de exposições ou realizar pinturas de grandes murais, na maioria das vezes remuneradas. Em contrapartida, Paes assinou um decreto que determinou legalmente algumas “regras” para a prática do graffiti e se utilizou da estética do graffiti para cobrir espaços derivados das “requalificações urbanas” em função dos megaeventos na cidade, como veremos mais a frente.

Imagem 23: Foto de grafiteiros em ação em edição do MOF.

Fonte:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=372523959485246&set=pb.100001829358509.-2207520000.1507506285.&type=3&theater>



2.4 Compartilhamento de imagens pelo instagram como uma nova ferramenta para apreciação e consumo de arte

Hoje, o graffiti carioca além de estar em alta nas ruas, e no mercado da arte com como uma estética urbana, ele também está em alta nas redes sociais. Dentre as redes, temos o Fotolog, rede social criada em 2002, e, muito usada por cariocas nos anos 2000, que nos dias de hoje, pode parecer uma rede social “ultrapassada” quando se pensa em compartilhamento de imagens, porque não permite ampla visibilidade do que é postado. O Facebook foi criado em 2004, mas só teve visibilidade no Rio de 2009 em diante e o Instagram, rede social que surgiu em 2010, mas que só teve mais adeptos no Rio, de 2012 em diante. Essas são redes que surgiram com incontáveis “novidades” no que se refere a diversos aspectos da comunicação humana através de canais virtuais.

O Instagram se mostrou uma plataforma virtual de compartilhamento de imagens especificamente interessante, pois a visibilidade de uma postagem pode ser mundial através de uma hashtag²² (símbolo “#”) seguida do assunto que deseja ser compartilhado. Por exemplo, digita-se: #graffiti e aparecem todas as fotos que pessoas de qualquer lugar do mundo também compartilharam com essa hashtag.

O uso crescente das novas tecnologias digitais tem incentivado a produção individual de bens de natureza visual e audiovisual a uma escala até aqui desconhecida. Estas ferramentas facilitam a exploração visual do mundo, através da captação e manipulação de imagens, sendo que o fato de terem se tornado cada vez mais

²² A hashtag surgiu na rede social Twitter, mas logo passou a ser usada em outras redes sociais. Este é um código utilizado e reconhecido mundialmente quando alguém quer compartilhar algo publicamente. Depois do símbolo # são escritas palavras-chave do assunto que se quer encontrar.

acessíveis, em termos de disponibilidade e de preço, favorece claramente a sua propagação. Este ímpeto produtivo é acompanhado por um maior tráfego de imagens. (CAMPOS, 2012, p.554)

Atualmente, devido à centralidade da tecnologia na busca por novas visualidades, é gerado um intenso e ininterrupto fluxo de imagens no mundo digital, tal como aponta Ricardo Campos. O Instagram é uma rede social que se tornou popular em pouco tempo, e, hoje, possui um papel importante nesse processo de produção e compartilhamento de imagens, se tornando um elemento central na sociabilidade e na vivência de um grande número de pessoas. Poderíamos lançar muitas questões em torno das funcionalidades dessa rede social na contemporaneidade, no entanto, neste subcapítulo, inspirada pelas observações que fiz em campo, busco entender como, apenas, essa plataforma virtual de compartilhamento de imagens, ajuda a desenvolver novas formas de apreciar e consumir graffiti e street art.

Se, no final da década de 90 e início de 2000, o fotolog era o principal meio de divulgação de fotos e informações entre grafiteiros no Rio, a partir de 2010, o instagram se tornou um espaço fundamental para difusão da prática do graffiti e, também, para comercialização do mesmo, pois, mais imagens postadas significam mais visibilidade, o que, por sua vez, pode significar mais contatos para realização de trabalhos remunerados.

Partindo do pressuposto que qualquer pessoa pode abrir uma conta no instagram e postar a imagem que quiser, alguém que grafita, não precisa ser, necessariamente, valorizado no mercado para ganhar curtidas e receber elogios/críticas quando posta uma foto de um graffiti seu. O canal do instagram, então, facilita sua visibilidade e reconhecimento enquanto artista. Através de hashtags, esta pessoa também pode nomear a sua imagem como quiser. Por exemplo, ao postar a foto de uma pintura sua no muro, o autor pode postar a hashtag “graffiti” ou “street art” ou “arte contemporânea” ou “arte” ou “muralismo” ou, ainda, “vandalismo”, entre outras inúmeras possibilidades de nomenclatura.

Nomear seus trabalhos através de hastags ajuda os grafiteiros a reconhecerem o que fazem independente da opinião da grande mídia, o que lhes dá um pouco mais de autonomia para negociar sua imagem e seu trabalho. Quem já é reconhecido no mercado e quiser nomear o que faz como vandalismo, pode assim fazer sem medo de ser rechaçado, assim como quem não é reconhecido, pode nomear o que faz como arte sem, necessariamente, ter frequentado uma escola de arte.

Nesse contexto virtual de compartilhamento de imagens, o diálogo com o público consumidor de arte se complexifica e ganha novas facetas. Armando Silva (2014) nos traz a reflexão da autora Sarah Cook, que ressalta que é interessante pensar em como a arte responde à cultura digital, pois, atualmente,

A cultura digital propõe (...) novos modelos de experimentar, consumir e difundir a arte, e progressivamente as velhas estruturas institucionais e do mercado da arte, baseadas na exclusividade e na escassez, devem adaptar-se a um mundo baseado na distribuição ilimitada de conteúdos e na participação ativa do público. (Sarah Cook apud SILVA, 2014, p. 208)

Podemos pensar, então, que a apreciação e o consumo de arte acontecem de formas diferentes em espaços legitimados de arte e no Instagram. Como observa Sarah Cook, a obra de arte que é feita para ser escassa e exclusiva em galerias e museus, é ofertada aos montes na timeline da rede social. No caso do graffiti, a obra de arte é ofertada nos muros da cidade real e, depois é reproduzida fotograficamente numa espécie de "cidade virtualizada" do Instagram, a qual se forma a partir de imagens, localizações e hashtags. Para o grafiteiro é interessante ser visto de todas as formas, nas ruas e, também, nas redes, pois se um transeunte publica uma foto de um graffiti que viu na rua, isso gera curtidas que repercutirão em ainda mais ganho de visibilidade para o artista. O projeto #StreetArtRio é um exemplo notável de como isso acontece.

O #StreetArtRio é um projeto idealizado pelo grafiteiro, designer e ilustrador carioca Rafo Castro, que visa estimular o compartilhamento de imagens de qualquer tipo de street art presente na cidade do Rio. De acordo com o site oficial²³, o #StreetArtRio se propõe a ser “um catálogo vivo e diário das ruas”, onde a proposta é catalogar artistas de rua do Rio de Janeiro e mapear os locais que possuem intervenções de street art na cidade. Funciona da seguinte maneira: O transeunte passa por alguma intervenção na rua que lhe chame atenção, tira uma foto, posta no instagram marcando a localização no mapa, colocando a hashtag #streetartrio e pronto. Depois disso, a postagem ficará salva publicamente no site, que, hoje, já possui grande arquivo de publicações.

As pessoas que dão vida a esse projeto compartilhando a hashtag, geralmente são transeuntes, admiradores de street art, chamados *de street art hunters*, que gostam de andar pelas ruas descobrindo mensagens, desenhos, cores, e forma presentes na cidade. Além das publicações desses anônimos, acontece também do próprio artista marcar a própria intervenção, para ganhar mais visibilidade. Esse projeto não possui fins lucrativos, no entanto, as curtidas que o artista ganha a partir da visibilidade que lhe foi proporcionada pelo site, significam possibilidades de mais trabalhos remunerados. Quanto mais se ganha prestígio e reconhecimento, conseqüentemente mais demanda haverá de suas obras.

Até aqui, entendemos que essa rede social proporciona uma nova forma de apreciação de arte por meio de fluxos contínuos de imagens e de consumo de arte, através da moeda de troca das curtidas. Todavia, o instagram pode reverberar as curtidas de uma foto ou vídeo muito além do que podemos imaginar, podendo produzir concretudes voltadas para o mundo virtual.

Hoje, por exemplo, há um fenômeno visual comum entre cidades turísticas de alguns lugares do mundo, que são espécies de “instalações letreiros” com o nome da cidade. Esses letreiros são projetados para serem pontos turísticos atrativos para fotos.

²³ www.streetartrio.com.br

Ou seja, tirando e postando uma rápida selfie, um turista propaga facilmente a imagem da cidade como uma marca, ajudando a atrair ainda mais turistas para o local.

Cada vez mais as cidades precisam seguir um modelo internacional extremamente homogeneizador, imposto pelos financiadores multinacionais dos grandes projetos de revitalização urbana. Este modelo visa basicamente o turista internacional – e não o habitante local – e exige certo padrão mundial, um espaço urbano padronizado. (JACQUES, 2004, p.24)

No Rio de Janeiro, por exemplo, o letreiro desse tipo está localizado na Praça Mauá, no qual se lê “#CIDADEOLÍMPICA”.²⁴A princípio, esse letreiro, que era totalmente pintado na cor branca, e que foi colocado como atrativo em um espaço aberto, cinza e ainda sem uso depois do processo de gentrificação da zona portuária, acabou virando uma obra de street art, se tornando ainda mais atrativo para fotos. O poder público local entendeu que, além de providenciar esse tipo de letreiro para propagar a imagem do Rio como cidade olímpica em redes sociais, poderia ainda fazer uso da street art para exaltar a imagem de cidade maravilhosa usando o mesmo letreiro.

Participaram da pintura da parte de trás deste letreiro,²⁵ alguns grafiteiros chamados pelo Instituto Eixo Rio. Nos desenhos grafitados, se fazem presentes alguns símbolos característicos do imaginário oficial da cidade, como o Pão de Açúcar, Praias, e Cristo Redentor e, isto, não é à toa. Na concepção da atual gestão do poder público carioca, o que vende turisticamente é a representação oficial do imaginário de cidade maravilhosa e hospitaleira. Um graffiti de denúncia ou até mesmo um mural que utilize somente cores escuras, não estaria de acordo com a imagem de cidade maravilhosa que deseja ser projetada, podendo ser considerado como ato de vandalismo.

²⁴ No período de finalização desta pesquisa, as palavras do letreiro mudaram, já que as Olimpíadas de 2016 acabaram. No novo letreiro lê-se: RIO_ TE AMO.

²⁵ Só foi pintada a parte de trás das letras, ficando a sua frente, totalmente na cor branca.

No próximo capítulo abordaremos as especificidades e ambiguidades da relação graffiti e poder público no que tange atuais ações de regulamentação, incentivo e repressão ao graffiti no Rio.



Imagem 24: Foto de letreiro "Cidade Olímpica" na Praça Mauá. 2016

Fonte: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303506-d8622346-i154115159-Maua_Square-Rio_de_Janeiro_State_of_Rio_de_Janeiro.html

CAPÍTULO III

O GRAFFITI NA CONJUNTURA POLÍTICA E ESTÉTICA DA CIDADE DO RIO

3.1 Graffiti carioca e a atuação do Eixo Rio: A rua enquanto espaço de negociação e disputa

Nos últimos anos, a cidade do Rio passou por intensas e variadas modificações em seu tecido urbano devido à realização dos megaeventos da Copa do Mundo, em 2014 e, das Olimpíadas, em 2016. A gestão de Eduardo Paes, que começou em 2009 e, devido à reeleição, teve fim em 2016, privilegiou investimentos que atraíssem turistas e grandes detentores de capital estrangeiro, com o foco nos megaeventos. Na área da cultura, uma das diversas ações de Paes foi criar o Instituto Eixo Rio. Criado em 2013, o Eixo Rio é uma plataforma da Prefeitura que existe para incentivar e agenciar a produção de arte urbana na cidade. No caso, são englobadas por ele, principalmente, a cultura hip hop e todas as suas manifestações e a cultura funk. Segundo o site oficial do Instituto:

O Instituto Eixo Rio é uma plataforma de articulação criada pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro para potencializar a cena urbana da cidade. Embora seu eixo central de trabalho seja a cultura, o Instituto atua transversalmente em parceria com as diversas secretarias e órgãos públicos e privados. Seus projetos têm como proposta mesclar arte e recuperação urbanística, estimulando a reordenação e a conservação urbana, a fim de gerar vitalidade cultural e econômica e melhorar a qualidade de vida dos cariocas. (<http://www.rio.rj.gov.br/web/eixorio>)

O Eixo Rio desenvolve diferentes projetos voltados para cada área que abrange. Especificamente para o graffiti, destaco a criação da GaleRio, que, entre outros objetivos, visa promover exposições de grafiteiros cariocas. Sobre a Galerio:

O GaleRio é a Plataforma de Arte Urbana Oficial da Prefeitura do Rio de Janeiro e tem como objetivo fomentar a cena artística na cidade (...) A Plataforma já realizou mais de 11 mil metros quadrados de artes públicas espalhadas por diversas regiões da cidade, convocando mais de 200 artistas além de produtores, assistentes, carregadores etc. O Espaço GaleRio, é a primeira galeria pública carioca especializada em arte urbana. Por ela já passaram quase uma centena de artistas de diferentes técnicas e estilos com exposições que duram de 30 a 40 dias e com uma ativação que promove a formação de público, através do projeto Circuito Escolar que recebe semanalmente uma centena de crianças de escolas, em visitas guiadas e oficinas de arte no espaço. O GaleRio também participa e promove debates, palestras e encontros sobre arte e aproxima artistas do poder público com encontros em auditórios de secretarias e órgãos públicos fiscalizadores da cidade. Além do Graffiti, outros segmentos da "Street Art" estão sendo estimulados, como esculturas e mobiliários a partir de sucatas e materiais recicláveis. A Coordenação da Plataforma está a cargo de Cristine Nicolay Levinspuhl, também Coordenadora Executiva do Instituto EixoRio. (https://www.facebook.com/pg/GaleRio.Oficial/about/?ref=page_internal)

Além de possuir um espaço dedicado para exposições na sede do Eixo Rio, em Botafogo, e de promover debates entre grafiteiros e órgãos públicos fiscalizadores da cidade, visando a valorização da arte de rua, a Galerio também possui uma curadoria que atua na mediação entre artistas e compradores. De acordo com a demanda de clientes, que geralmente são grandes empresas, a curadoria da Galerio escolhe e contata os grafiteiros que se encaixam na proposta de determinado serviço. Por exemplo, se há demanda de uma pintura de fachada no estilo realista, esta curadoria se encarrega de selecionar grafiteiros que pintem nesse estilo. Este tipo de ação da Galerio é interessante na medida em que oferece oportunidades de trabalho remunerado para jovens grafiteiros, no entanto, é preciso que haja rotatividade no processo de seleção, caso contrário, serão sempre os mesmos grafiteiros escolhidos.

Em 2014, o Eixo Rio interferiu diretamente na forma como o graffiti é praticado no Rio, pois, veio da sua gestão, a proposta do decreto 38307, o qual Eduardo Paes aprovou e assinou. A partir deste decreto, a prática do graffiti foi normatizada, e, parcialmente garantida por direito, desde que realizada nos locais liberados²⁶. No entanto, mesmo com este decreto, o graffiti continua sofrendo repressões violentas quando sua estética ou sua “mensagem” implícita na estética, não vai de encontro aos interesses da gestão pública local, continuando assim a transitar entre esferas de ilegalidade e legalidade na cidade.

Com o decreto, o poder público pode agir tanto na preservação de determinadas pinturas e na degradação e estigmatização de outras dependendo do interesse econômico envolvido em um espaço específico. O EixoRio, fica, então, responsável por regular a prática e decidir locais que o graffiti pode ser feito. Tem poder de ditar como determinados espaços da cidade vão ser preenchidos e por quem vão ser, afinal, a produção da estética da cidade é algo fundamental no século XXI para atrair negócios. Na cidade do Rio, por um lado, há o incentivo à produção de graffiti, e aumento de financiamentos públicos e privados para murais que tem alto custo de realização, o que fortalece a cena em geral. Por outro, com a institucionalização da prática, coloca-se à margem e na ilegalidade, os sujeitos que não desejam pintar em locais delimitados pela prefeitura e desvalida quem deseja pintar algo que não corresponda ao tipo de imagem que a prefeitura queira ser associada. O que acontece, na verdade, é que a prática do graffiti é muitas vezes calada, ou violentada por ser feita a noite, ou com códigos estéticos não aceitos por determinada gestão pública ou pelo próprio mercado da arte.

Para o poder público era interessante estimular a produção de street art no período de preparação e execução dos megaeventos, pois é uma forma fácil de vender a imagem da cidade através das pinturas dos grafiteiros. Paola Jacques nos atenta que esta estetização do urbano está ligada à espetacularização das cidades:

²⁶ Cf os locais liberados no anexo II

De fato, nas políticas e nos projetos urbanos contemporâneos, principalmente dentro da lógica do planejamento estratégico, existe uma clara intenção de se produzir uma imagem singular de cidade. Essa imagem seria fruto de uma cultura própria, da dita “identidade” da cidade, mas, paradoxalmente, essas imagens de cidades distintas, com culturas distintas, se parecem cada vez mais. Essa contradição pode ser explicada: cada vez mais essas cidades precisam seguir um modelo internacional extremamente homogeneizador, imposto pelos financiadores multinacionais dos grandes projetos de revitalização urbana. Este modelo visa basicamente o turista internacional – e não o habitante local – e exige certo padrão mundial, um espaço urbano tipo, padronizado. Como já ocorre com os espaços padronizados das cadeias dos grandes hotéis internacionais, ou ainda dos aeroportos, das redes de fast food, dos shopping centers, dos parques temáticos ou dos condomínios fechados, que também fazem com que as grandes cidades mundiais se pareçam cada vez mais, como se formassem todas uma única imagem: paisagens urbanas idênticas, ou talvez mesmo, como diz Rem Koolhaas, genéricas. O turista, ao contrário do habitante, não se apropria do espaço, ele simplesmente passa por ele. Assim, a memória da cultura local – que a princípio deveria ser preservada – se perde, e em seu lugar são criados grandes cenários para turistas. Na maior parte das vezes, a própria população local é expulsa do local da intervenção, pelo processo de gentrificação. (JACQUES, 2005, p.17)

Mesmo tendo sido normatizado pelo poder público do Rio, o graffiti continua a ser uma forma de os sujeitos reivindicarem seu direito à cidade e à cidadania através do seu principal canal de atuação, a rua. Certeau (1994) afirma que o espaço é um lugar praticado. Segundo ele, lugar é a ordem segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência, e que estão estabelecidas configurações fixas de posições. Enquanto o espaço é o efeito produzido pelas observações que o orientam, o temporalizam e o circunstanciam. Desse ponto de vista, existiriam tantos espaços quantas experiências espaciais distintas.

Ao intervir na rua, os sujeitos estão praticando lugares, e aquela rua geometricamente definida em termos urbanísticos é transformada em espaço, ganhando muitos significados. Como aponta Baudrillard (1976): “(O graffiti) territorializa o espaço urbano decodificado – *esta* rua, *aquele* muro, *tal* quarteirão assume vida através dele.” (Idem, p. 321). Alguns espaços da cidade se configuram de forma mais aberta à experimentação, enquanto outros são reservados para artistas já renomados. Estes espaços, porém, também se revelam cheios de transitoriedades, pois, de acordo com o interesse do poder público, ou de grandes investidores de capital estrangeiro, por exemplo, eles podem ser modificados a qualquer momento. A seguir estão algumas fotos que nos ajudam a ilustrar estas afirmações. As duas são feitas parte da região portuária, porém, uma retrata o mural “Etnias” feito por Eduardo Kobra no Boulevard Olímpico²⁷ e outra, retrata o entorno de Santo Cristo, um dos bairros que cercam o Boulevard.

Se pensarmos nas imagens abaixo, podemos notar que a visualidade do Boulevard é bem diferente do seu entorno em Santo Cristo. Eduardo Kobra e sua equipe pintaram um enorme mural de 2,6 mil metros quadrados²⁸, com um colorido intenso, que é característica da identidade visual do grafiteiro, enquanto o entorno do Boulevard possui uma estética mais crua, feita por experimentadores de todas as partes do Rio, quem sabe, do Brasil e quiçá do mundo. Em um grande mural no Boulevard, assinado por um só, há um discurso oficial de uma cidade olímpica que é receptiva e acolhedora, e, em outros muros do entorno, feito por vários, há a experimentação livre não mercadológica da cidade, que não é uma estética bem aceita pela sociedade em geral. Não se sabe ao certo por que foi um paulista que fez um graffiti tão importante no Rio, todavia, sabe-se que os grafiteiros de São Paulo são mais reconhecidos internacionalmente, sendo assim, possuir um mural feito por um deles, poderia agregar mais valor ao Boulevard em um evento mundial como as Olimpíadas.

²⁷ O Boulevard Olímpico, inaugurado em 2016, é como ficou conhecida a Orla Conde, um grande passeio público com 3,5 quilômetros de extensão, que vai desde a Praça Marechal Âncora, ao lado da Praça XV, até o Armazém 8, na Avenida Rodrigues Alves.

²⁸ Cf sessão de Links ao final.

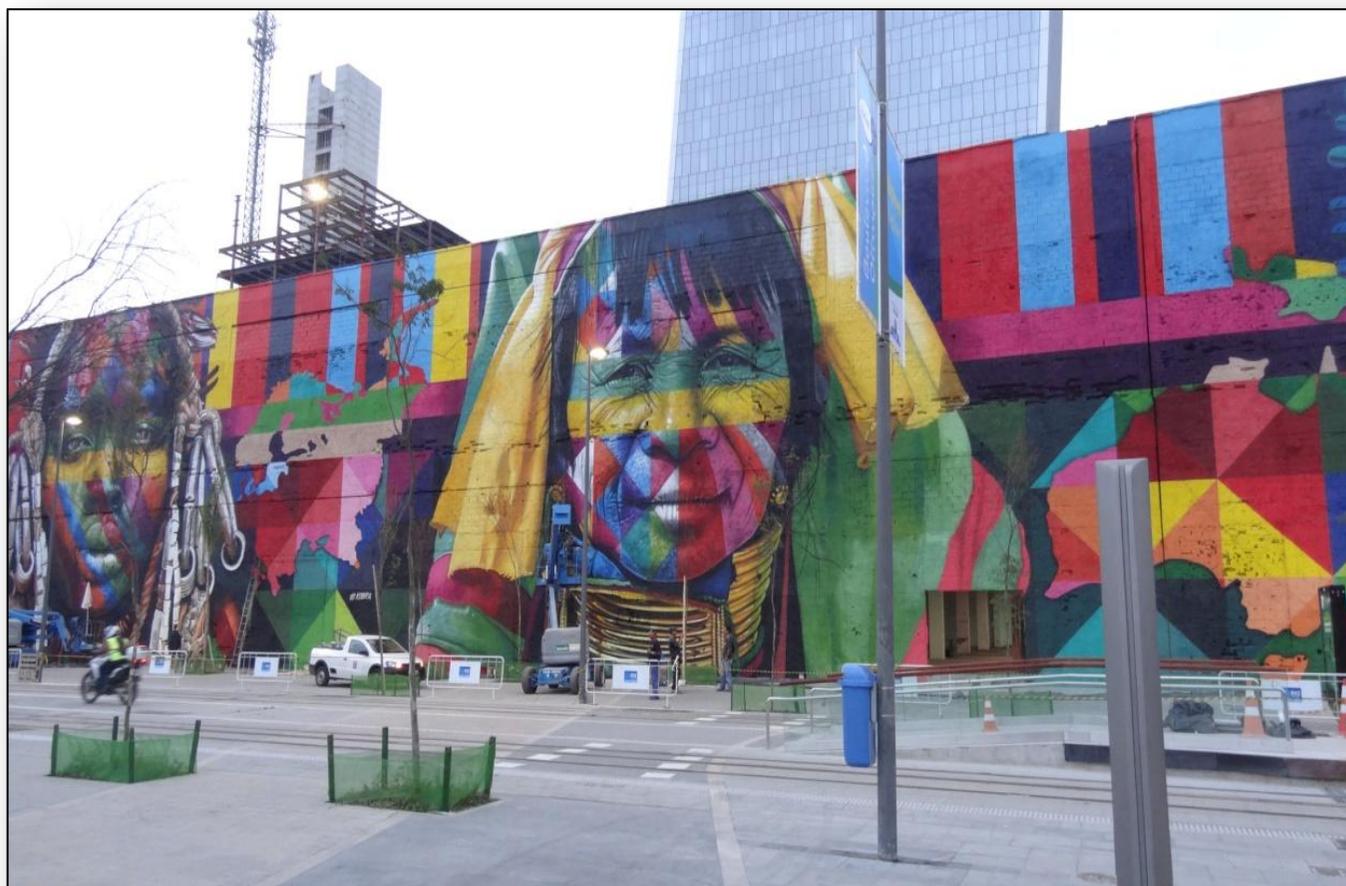


Imagem 25: Foto do mural de Eduardo Kobra no Boulevard Olímpico. 2016. Foto da autora.



Imagem 26: Foto de graffiti no entorno do Boulevard Olímpico, no Bairro de Santo Cristo. 2016. Foto da autora.

. Visto que os megaeventos internacionais de esporte foram realizados no Rio, (COPA 2014, OLIMPÍADAS, 2016), ter dialogado com os fazedores de arte urbana, nesse período, foi uma estratégia do poder público, pois havia uma intenção de tornar certos espaços da cidade mais atraentes para turistas. Em espaços criados para a realização de eventos culturais no período de realização dos jogos, como o “Boulevard Olímpico”, um grande corredor na Zona Portuária, acrescentou-se valor com arte urbana, pois o que seria só um grande caminho vazio ganhou um “status de galeria a céu aberto” ao ser preenchido com grandes murais. No entanto, os transeuntes do Boulevard são levados a desfrutar de uma experiência mercadológica do espaço, na qual não estão experimentando e vivenciando a cidade e suas contradições caóticas, mas sim um espaço que se propõe a ser uma “cidade fantasia grafitada”, que é policiada e tem boa estrutura de museus, comércio e transporte, mas que termina por ali.

Todavia, é importante notar que um grafiteiro não tem um papel social fixo nas redes pelas quais circula. As posições que ele pode ocupar são tão móveis que o mesmo grafiteiro que pintou um dos grandes murais do Boulevard, pode ser o mesmo que no entorno fez um bomb e escreveu mensagens de desaprovação ao atual governo da cidade. Perante estes tipos de situações, me questiono: As intervenções de grafiteiros podem ser entendidas como estratégias ou táticas no processo de espetacularização do Rio?

As categorias de estratégia e tática servem para nos ajudar a complexificar a prática do graffiti no que diz respeito às ambiguidades de sua interferência na cidade. Nos ajuda a entender que o graffiti é parte do processo de espetacularização do Rio de Janeiro, mas que os grafiteiros não estão presos a uma via de mão única no que se refere a suas intervenções no espaço urbano, pois, em diferentes situações eles podem ativar diferentes sentidos pra pintar as ruas. Afinal, o graffiti não é só uma prática que está a serviço de algo, mas também uma forma de resistir a esse poder instituído. Sendo assim, os grafiteiros se encontram em posições bastante complexas, nas quais, em algumas situações estão a favor da estratégia que visa um projeto de cidade excludente, e em outras estão na da tática, que denuncia ou vai ao sentido contrário a este tipo de projeto.

Utilizo as categorias *estratégia* e *tática*, a partir do que é proposto por Certeau (2014): “Chamo de estratégia, o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer ou poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado”. (CERTEAU, 2014, p. 99).

Para Certeau, as estratégias mapeiam, circunscrevem as ações e tentam delimitar significados para elas. Elas fazem parte do poder instituído, aquele que se ocupa do ordenamento do espaço. As táticas, por sua vez, se encontram ao nível do instituinte, na esfera da ação pelas brechas que outros instituíram. Nas palavras de Certeau:

A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto, tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: “a tática é movimento dentro do campo de visão do inimigo” como dizia Bullow, e dentro do espaço por ele controlado. (CERTEAU, 2014, p.100)

É interessante esta abordagem de Certeau para tentarmos entender a produção de espaços, pois, o autor, ao refletir sobre estratégia e tática, tenta retomar o lugar da criatividade na realidade social. Certeau, ao desenvolver estas categorias se atenta também para o fato de que os sujeitos não estão apenas recebendo as ordens de cima para baixo, mas estão o tempo todo resignificando suas ações no território, eles produzem, se apropriam e reapropriam do território de diversas formas, e às vezes, é o perigo do ilegal que move a ação. Ricardo Campos também entende o graffiti enquanto uma prática que joga no campo minado de estratégias e táticas:

“A cidade enquanto artefacto cultural transporta significado, está imbuída de ideologia. Porém, apesar das dinâmicas hegemônicas, o espaço não é completamente disciplinado. A rua é um campo de batalha onde se afrontam diferentes entidades com discrepantes visões, ideologias, mensagens e vontades. Se há estratégicas

de regulação, controlo e vigilância que impendem sobre a cidade e os seus habitantes, reflectindo o poderio do Estado, também existem táticas subversivas que colocam em causa a hegemonia do poder. As lógicas dominantes podem ser contestadas e fracturadas. Estas dinâmicas sugerem-me uma leitura inspirada nas teses de Michel de Certeau (1984), que recorre à ideia da tática enquanto mecanismo por meio do qual os mais fracos (cultura subordinada) resistem aos mais fortes (cultura dominante). A tática implica uma insinuação no campo do inimigo, uma apropriação dos seus recursos. Muitos jovens retomam da realidade quotidiana a substância para transmitirem a diferença, o desafio ou a revolta. Neste caso, o território que é por estes habitado é tomado como recurso para operações de sabotagem estética (Ferrell, 1996). E não é por acaso que este conflito se materializa nos muros da cidade.” (CAMPOS, 2009, p. 36)

Atualmente, é bem difundida a ideia de galeria a céu aberto quando se quer falar de graffiti na cidade, porém, se estamos analisando a rua como espaço de disputa, é importante reforçar que ela não se parece com uma galeria a céu aberto, como atenta Waldemar Zaidler:

(...) Algumas concepções contemporâneas das relações arte/cidade (...) insistem em ignorar a complexidade do binômio, e são ainda regidas pelos pensamentos cujas raízes remontam ao século XVIII, que mitifica as artes e os artistas visões que ainda se submetem às concepções acadêmicas e à arte enquanto instrumento de distinção social e dominação cultural. Concepções estas presentes ainda hoje e que têm formidável peso nas negociações que permeiam as diversas instâncias do processo de produção de arte para a cidade. Ideias como “enfeitar a cidade”, “museu a céu aberto” ou ainda “transformar a cidade numa grande galeria” continuam surpreendentemente soberanas em meios como imprensa, universidades, poder público, e em boa parte do próprio meio artístico. (...) Como em qualquer

campo, o confronto entre essas concepções revela interesses determinados, de ordem ideológica, política e socioeconômica. (ZAIDLER, 2013, p.126)

E necessário que se encare a rua como um espaço que o graffiti e as pessoas estão em constante diálogo diferente do que acontece em uma galeria, em um centro cultural ou museu. São diferentes as conexões que acontecem quando se está na rua e quando se está em uma galeria e, não podemos simplesmente apagar a complexidade e as tantas disputas existentes na rua a rotulando como galeria, mesmo que a céu aberto.

3.2 Grau – Processos e vivências recentes – Fase Rosa

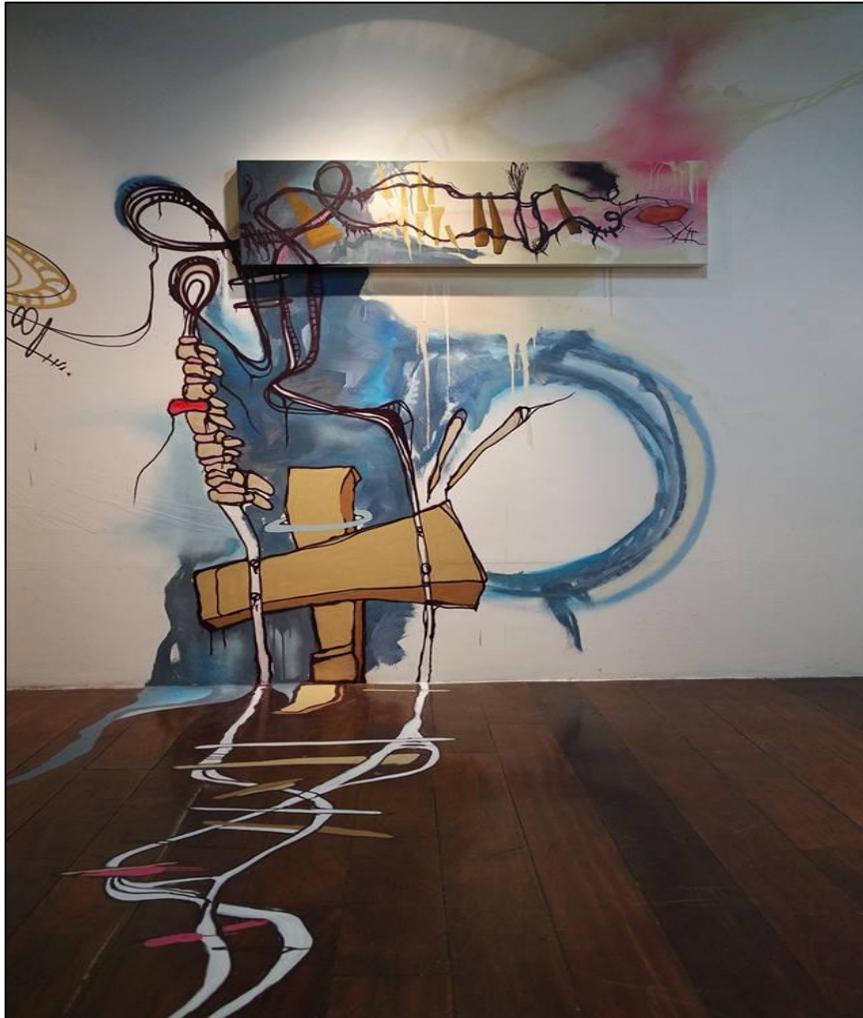


Imagem 27: Obra de Grau chamada "Trajetória" exposta na Galeria. 2016. Fonte: Acervo Pessoal de Grau. Autor desconhecido.

Grau comenta sua obra chamada "Trajetória", que foi exibida na exposição de mesmo nome, realizada na GaleRio, em 2016:

"No canto direito tem como se fosse uma ferida, um buraco aparecendo uma carne viva, simbolizando meu nascimento, que seria o útero da minha mãe, meu nascimento. E ele vem ilustrando como se fosse um trilho de trem, que seria a trajetória, caminhada, e aí, tem algumas linhas confusas e tal, sinuosas. E aí vem pegando umas figuras que eu já uso nos meus graffiti e tal, é a descoberta da minha identidade visual, que aí tem a asa que eu sempre uso, tem sinalizando o pássaro, que é o bico, tem os arabescos, umas formas bem soltas. Depois vem pegando os trilhos, e depois tem como se fosse uns dentes né, que é uma fase meio rebelde das minhas pinturas, uma fase um pouco confusa também de "o que eu vou fazer, como é que eu vou manusear meu graffiti? De que forma eu vou conduzir minha maneira de pensar, de transmitir mensagens pros outros? Foi uma fase também bem importante na minha vida, foi realmente "o que eu vou fazer? Se eu vou continuar, se eu não vou continuar", então tem umas formas tipo uns dentes, tipo uns obstáculos no trilho. Depois vem pegando umas formas sinuosas, confusas também, é meio complicada, do lado superior esquerdo, que aí embola um pouco né, e aí, é o nascimento da Sophia, se eu vou continuar pintando, se eu vou me dedicar ao trabalho, concursos e tudo mais, uma fase de estudos também, e aí logo depois tem uma cervical né, que foi o ponto x da questão. Que eu fiquei sem andar um tempo, por causa da paralisação da perna direita, tive que fazer uma cirurgia às pressas, de risco, da hérnia de disco. E aí fiquei um ano parado. E aí fiz um ponto meio que vermelho que é da infecção e inflamação do disco que rompeu. Eu tive que colocar prótese e tudo mais. Depois vem o crucifixo né, uma cruz, que é Cristo né, que eu me agarrei muito à Cristo, à Bíblia, a esses ensinamentos. Foi quando eu fiquei mais apegado mesmo né, não tinha muito oque fazer, então recorria à Cristo mesmo e foi ele que me ajudou, por esse lado meu cristão. E depois, a linha continua né, os trilhos vão se tornando mais brancos né, pegam pelo chão, e essas curvas, significam que a trajetória continua né. Minha vida continua, e aí ela continua pelo chão. E tem esse azul também, que é meu lado mais masculino, e o

rosa, que tá ligado à minha filha, eu sempre brinco com essas questões do masculino e feminino na mesma imagem." (Entrevista com Grau, realizada em 2016)

Nesta obra, Grau pintou uma série de acontecimentos e momentos marcantes de sua trajetória, os quais ele descreveu acima. Identifico esta obra como emblemática para esta pesquisa, pois revela o que ele mesmo construiu para si como sendo importante em sua trajetória, nos trazendo dados de sua interpretação sobre si mesmo.

Como podemos perceber, pelo depoimento de Grau, o graffiti é uma prática muito significativa em sua vida. Através dela, ele se expressa para o mundo e se constrói enquanto artista, enquanto pessoa, e, enquanto cidadão, ao estar em contato direto com a rua, e com os habitantes da cidade em que mora, pois, como ele diz, através do graffiti, ele expressa "sua mensagem para os outros". Como Grau conta, ele teve que se manter afastado do graffiti, e do trabalho, durante todo o ano de 2015, para tratar uma hérnia de disco que o afetou, e, segundo ele, esse período foi de total introspecção, expansão de sua religiosidade e rotina familiar. Após sua recuperação, no ano de 2016, Grau voltou a grafitar, trabalhar, jogar basquete, passear com a família e frequentar a igreja, ou seja, voltou a ter uma vida normal, mas com certos cuidados físicos a mais.

Esta obra, além de ter importância devido ao fato de reconstruir visualmente a trajetória de Grau segundo seus próprios parâmetros, também marca uma fase de sua vida, em que voltou com força total para o graffiti e começou a realizar trabalhos para o Eixo Rio. A obra "Trajetória" de Grau, foi feita para a exposição de mesmo nome, organizada pela GaleRio, em 2016, e contou com outros artistas além de Grau, que foram Smael Vagner, e os irmãos Tito e Téo Senna.

Segundo Grau, a proposta da exposição era falar sobre a trajetória de vida dos expositores relacionando-as com a malha urbana de transportes do Rio:

"Trajetória, se fosse para exemplificar, a gente resume como o ir e o vir. Como o carioca se comporta no seu meio de transporte, até os diálogos, as conversas. (Queremos) passar um pouco do que é o caos, do que a gente sente quando vai pegar o ônibus de manhã, na volta pra casa, e tem um pouco da zona norte nisso também, e todos os anseios e preocupações de ser roubado, ficar preso no trânsito. Todo esse estresse que tá no cotidiano de quem anda pelo Rio de Janeiro." (Depoimento de Grau extraído do teaser da exposição Trajetórias, 2016)

A intenção dos artistas era usar elementos dos meios de transporte para compor as obras, assim como Grau fez com os trilhos desnivelados do trem de sua vida na obra "Trajetória", que foi uma das obras que ele expôs. Essa foi a segunda e maior exposição que Grau participou, pois contou com ampla divulgação em mídias sociais, promovida pelo Eixo Rio. Ele diz que quem o chamou para participar e expor, foi seu amigo de longa data, o mesmo que o indicou a faculdade, Tito Senna, que já havia feito trabalhos com a GaleRio.

Além desta exposição, Grau realizou também alguns trabalhos particulares mediados pelo Eixo Rio, como um graffiti mural no bairro de Olaria, no qual, ele foi um dos escolhidos pela curadoria da GaleRio para fazer, e o serviço feito foi pago pela administração do BRT²⁹, que tinha nesta ação, o objetivo de promover arte urbana no bairro.

²⁹ BRT é a abreviação de *Bus Rapid Transit*, ou, em português, transporte rápido por ônibus. Esse tipo de transporte foi implantado pela gestão de Eduardo Paes e tem como objetivo, ser uma alternativa ao que seria uma linha de metrô, já que esse ônibus possui uma pista própria e não anda no trânsito comum. No entanto, há dúvidas quanto a sua real eficácia.

Também em 2016, Grau foi convidado pela Galerio a participar de outra exposição com mais 13 artistas, chamada "Ocupações Urbanas". Nesta, além de expor tela, ele também interagiu com móveis assinados por Davi Rezende (Imagem 28). Como podemos ver na imagem abaixo, Grau utilizou a cor rosa em sua pintura, característica de sua atual fase, que ele chama de fase rosa, como menciono anteriormente no texto.

Imagem 28: Obra conjunta de Grau e Davi Rezende. 2016.

Fonte:<http://teoremasdebar.com.br/2016/06/23/um-pela-rua-artistico-junino-e-criativo/>



Foi na ocasião de abertura desta exposição, em Maio de 2016, que eu conheci Grau. Uma das primeiras coisas que o questionei foi se as obras que ele expunha ali poderiam ser chamadas de graffiti. Ele me disse que não, pois graffiti é feito na rua. O que está na galeria é arte urbana, ou arte de rua, mas não é o graffiti em si. O graffiti é mais do que uma obra feita com spray e é mais do que uma estética, ele faz parte da estética urbana sim, mas carrega os

muitos sentidos de ainda ser uma prática marginal. Grau me diz que *“graffiti é feito na rua, é algo efêmero, não é que nem produzir em um ateliê e nem fazer algo por encomenda”*. Para ele, o graffiti tem a ver com o *“inesperado”*, e a rua é o inesperado.

É contraditório o fato de que, ao mesmo tempo em que Grau ganha reconhecimento na cena de graffiti e arte urbana do Rio, ele ainda continue a ser reprimido por grafitar na rua. Por mais que suas obras estejam em exposições, muitas vezes, quando vai grafitar, ele ainda sofre com algum tipo de repressão por parte de moradores, ou de policiais militares que, às vezes, nem têm conhecimento do decreto 38307, conhecido como *“decreto do graffiti”* e confundem graffiti e pixação, ou, simplesmente cometem abuso de poder. Grau conta que, uma vez, foi pintar no bairro de Engenho de Dentro, e alguns policiais militares que passaram, não gostaram do desenho que ele estava fazendo e, sob a ameaça de levá-lo para a delegacia, mandou que ele mudasse o desenho. Este tipo de acontecimento nos faz pensar que o graffiti, por mais que tenha sido valorizado no mercado da arte de alguns anos para cá, ainda não é uma prática totalmente aceita pela sociedade e carrega muitos sentidos de marginalidade. Por este e outros motivos que Grau relata não sentir vontade de parar de pintar nas ruas por sua própria conta. Se pensarmos nos conceitos de Certeau, Grau por vezes se encontra na dimensão da estratégia, ao lado do poder instituinte, quando faz trabalhos mediados pelo Eixo Rio, um instituto que regula a prática de graffiti no Rio, mas também atua na dimensão da tática, na qual ele pinta o que quer, aonde quer, mesmo que o local seja proibido por lei.

Uma forma que Grau, e muitos outros grafiteiros cariocas, encontram de resistir ao poder instituinte é fazendo mutirões. O maior deles é chamado Meeting of Favela, que acontece na favela Vila Operária, no município de Caxias,

como já foi descrito em outro momento do texto. Já foram realizadas, até o presente momento, 11 edições deste mutirão que hoje, é considerado o maior evento de graffiti voluntário do mundo. Um fato interessante sobre a última edição do MOF, que aconteceu em dezembro de 2016, é que o evento contou com a presença da figura ilustre internacional Martha Cooper, a fotógrafa americana que registrou os primeiros graffiti de Nova York na década de 70 e 80. Em sua estadia pelo Rio de Janeiro, além de presenciar o MOF, ela também compareceu a um evento de artistas visuais no Rio chamado *Troca Troca*. Cooper, nestes dois eventos, cruzou de forma muito feliz o caminho de Grau.

O *Troca Troca* tem como objetivo promover a troca de obras entre os artistas participantes. Grau me relata que o evento acontece da seguinte maneira: Cada um dos participantes leva uma obra sua com a intenção de que ela seja escolhida por outro artista presente. Colocam-se todas as obras juntas, em uma mesa, e cada um escolhe uma, a que mais lhe agrada, para levar para casa. A graça do evento está no fato de que um participante tem direito de “roubar” a obra que outro já escolheu, obrigando este a escolher outra. Na edição de 2016, Grau foi um dos participantes desta roda de artistas, assim como Martha Cooper, e, no caso, Cooper roubou de outro participante a obra que Grau levou. Ele conta que em um primeiro momento não sabia quem era a mulher que tinha escolhido sua obra, mas, depois que alguém presente no evento, falou para ele quem era ela, ele se sentiu muito honrado e lisonjeado. No MOF, Grau outra vez teve seu trabalho artístico admirado por Cooper. A fotógrafa passou o dia todo de evento fotografando a produção de graffiti, e quando se deparou com Grau, falou que nunca tinha visto um graffiti como o que ele estava fazendo, que começava na parede e se estendia para o chão, brincando com os planos vertical e horizontal. Grau disse que esse tipo de graffiti, que começa na parede e se estende para o chão, é algo novo que ele vem experimentando e que tem gostado muito do resultado, assim como Cooper também gostou.

Apesar de suas obras e de seu estilo abstrato próprio receberem o reconhecimento e a admiração de pessoas como Martha Cooper, Grau não constrói para si um discurso inflamado de autopropaganda em redes sociais. Hoje, ele só possui facebook e o usa como portfólio³⁰, o que pode ser considerado uma raridade na cena de graffiti carioca atual, pois a maioria dos grafiteiros já possui instagram ou um site próprio para divulgação de seus trabalhos artísticos. Um dentre alguns motivos para Grau agir dessa forma é o fato de que ele não depende financeiramente de graffiti. Ao ser questionado por mim se ele gostaria de viver financeiramente de graffiti, Grau responde que isso seria bom, mas que ele começaria a perder o prazer em fazer. Ele diz que realiza trabalhos comerciais porque gosta de se empenhar em projetos diferentes e desafiadores e, também, pela grana extra, mas não por que depende disso. Para viver de graffiti, ele precisaria se empenhar em fazer trabalhos muito comerciais e estar sempre pintando na rua para se autopromover, e ele não quer construir isso. “A grana é boa, mas que tem que ter uma folga”, diz ele. Grau confessa que gosta do reconhecimento que ganha pelo seu trabalho artístico em geral, seja pelo graffiti ou por suas pinturas, mas que prefere o reconhecimento que ganha atuando como professor. Ele diz que esse reconhecimento é muito mais gratificante do que o que recebe como artista, pois não existe tanto ego envolvido. Ele diz que sentir a admiração de seus alunos é algo muito rico, que não tem explicação. No entanto, mesmo quando ele não está grafitando, está falando sobre isso, pois, ao abordar conteúdos de história da arte em suas aulas, ele dá destaque para a cultura hip hop e para o graffiti³¹, um tipo de conteúdo que não é muito comum de ser apresentado em aulas de Artes tradicionais.

³⁰ Compilação de trabalhos realizados que demonstra a capacidade de um profissional em sua área de atuação.

³¹ Cf anexo

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que me propus a fazer nesta dissertação foi produzir uma reflexão sobre a complexidade que o graffiti tem em si, pois é uma prática que, fundamentalmente, dialoga com diferentes interesses que perpassam a dimensão do fazer arte na cidade, e, justamente por isso, se constrói cheia de ambiguidades, contradições, e disputas. No caso, busquei investigar, principalmente, os diferentes tipos de inserções possíveis de grafiteiros no mercado da arte no Rio, e a relação entre o poder público e o graffiti carioca no contexto de investimentos públicos e privados para realização de megaeventos na cidade do Rio de Janeiro. Além disso, em paralelo, propus investigar a trajetória do grafiteiro Rodrigo Grau, que possui vivências no graffiti que enriquecem o entendimento sobre esta prática, pois trazem à tona a dimensão do indivíduo que tem como expressão pessoal, a interferência, com tinta, na cidade.

O período no qual a pesquisa foi realizada, que se refere ao ano de 2015 a 2017, foi bastante dinâmico no que diz respeito a acontecimentos relacionados à prática de graffiti no Rio, oferecendo um cenário rico para ser abordado e analisado. Além da ebulição de eventos e discussões relacionadas ao graffiti e à arte de rua no Rio, provocados pela realização das Olimpíadas na cidade, um episódio ocorrido em São Paulo também merece ser apontado neste texto devido a sua relevância e repercussão no debate sobre legalidade e ilegalidade do graffiti e arte de rua, que foi a implementação do Programa Cidade Linda³² pelo prefeito da cidade de São Paulo, João Dória, em Janeiro do ano de 2017. Entre as principais ações do Programa, está o apagamento de

³² O projeto visa realizar uma limpeza urbana e contempla serviços de manutenção de logradouros, conservação de galerias e pavimentos, retirada de faixas e cartazes, limpeza de monumentos, recuperação de praças e canteiros, poda de árvores, manutenção de iluminação pública, reparo de sinalização de trânsito, limpeza de pisações, troca de lixeiras, e reparo de calçadas. O programa conta com representantes do governo, iniciativa privada e ONGs. (Link da reportagem: <http://capital.sp.gov.br/noticia/prefeito-participa-da-primeira-acao-do-programa-sao-paulo-cidade-linda-1>)

graffiti em diversos pontos da cidade, com a justificativa de que se trata de poluição visual. Este exemplo de Dória ilustra bem a condição de fragilidade do graffiti perante determinadas políticas públicas, e mostra que o graffiti, mesmo depois de já ser aceito por boa parte da sociedade consumidora de arte, ainda incomoda muito o poder público, mesmo na cidade que começou a propagar a prática de graffiti no Brasil.

Dória promoveu esta ação de apagamento de imagens, sejam elas de pixação ou graffiti, e realizou com isso, um apagamento da memória da cidade, e, mais que isso, um apagamento de futuros possíveis. Essa ação é uma repressão, não só aos grafiteiros e pixadores, mas ao próprio cidadão, pois institui que a cor cinza prevaleça sobre o lúdico em uma cidade tomada pela desigualdade social. O graffiti, que seria uma possibilidade cotidiana de “fuga sensível” da concretude que silencia crueldades, acaba sendo ele próprio apagado. Chamo atenção para estes fatos, pois, considero que, mais que uma proibição estética, esse tipo de apagamento é uma tentativa de frear processos de autonomia dos cidadãos, há uma estagnação da produção de arte no espaço urbano, e, também, uma destruição de memórias e afetos.

Após muitas críticas ao Programa “Cidade Linda”, Dória resolveu estabelecer lugares onde serão permitidos tipos esteticamente aceitáveis de graffiti, de acordo com determinados critérios. Ou seja, caberá ao poder público determinar “áreas grafitáveis”, e agir como curador das ruas, permitindo somente alguns grafiteiros terem acesso aos muros. Este processo de curadoria formal das ruas também acontece no Rio. Como vimos no capítulo anterior, o decreto 38307, por exemplo, estabelece ao Eixo Rio o poder de “fiscalizar” o graffiti carioca.

A gestão de Eduardo Paes incentivou o graffiti com a intenção fazer com que este fosse usado em favor de sua gestão e do que ela propunha para a cidade. Estes exemplos mostram que o poder público incentiva ou reprime quando é interessante ao projeto dominante de cidade. Com este cenário, a pergunta que continua ser feita é: arte e cidade para quem?

Pensando em termos de mercado, Eduardo Paes agiu de forma diferente de Dória. Paes enxergou no investimento em arte urbana uma possibilidade de fazer duas coisas ao mesmo tempo: Apaziguar as reivindicações de longa data de culturas de rua como o funk e o hip hop, com incentivos financeiros e apoios institucionais. E, aliar a arte urbana ao turismo, cooptando algumas práticas de acordo com seus interesses para construir atrativos em uma cidade que se preparava para receber grandes eventos. Em seu mandato, Paes ativou o Eixo Rio, projetos de lei, decretos e outros mecanismos burocráticos para apoiar a arte urbana de acordo com o que fosse interessante e lucrativo, tendo o graffiti se destacado no período pré-Copa e pré-Olimpíadas, quando se preencheram de murais grafitados as estações de metrô da cidade e, também, o Boulevard Olímpico.

O Eixo Rio favorece a entrada de novos grafiteiros, que não são do eixo centro/zona sul, no mercado de arte, mas, também limita a atuação deles na medida em que constrói regras para uma prática que se construiu em grande parte por canais da ilegalidade. Os conceitos de estratégia e tática de Certeau nos ajudam a entender que no campo das disputas relacionadas à prática de graffiti no Rio, os grafiteiros possuem diversos papéis e não apenas participam das estratégias, mas também das táticas de produção de arte na cidade.

Qual será o cenário que os grafiteiros cariocas terão que enfrentar daqui pra frente? Como será o posicionamento do atual prefeito do Rio, Marcelo Crivella em relação ao graffiti e a arte urbana? Em comentário sobre a ação de Dória em São Paulo, Crivella deu a seguinte declaração:

“O grafite se integrou à cultura do Rio. É muito importante que, em propriedades privadas, se tenha autorização. Se não, fica algo arrogante e que tira a beleza da arte. No espaço público, desde que não seja pichação, tudo bem, se incorporou à nossa cultura” (Link da reportagem: <http://oglobo.globo.com/rio/existe-amor-pelo-grafite-de-sp-1-20877108#ixzz4bt42y5Wf>)

Mesmo com a declaração aparentemente positiva de Crivella, ainda não se sabe o que ele fará para incentivar ou coibir a prática de graffiti no Rio. Contudo, para que apagamentos como o de São Paulo sejam evitados, o graffiti precisa ser encarado como uma prática que extrapola o lugar de estética que serve para embelezar versus o lugar de vandalismo. É preciso que se enfatize a sua importância histórica e política, para que, então, se pense em políticas culturais efetivas que atendam às reais demandas dos grafiteiros e não se imponham medidas de cima para baixo. Enquanto isso não acontecer, além de apagamentos ordenados pelo poder público, cooptações cada vez mais mercadológicas do graffiti continuarão acontecendo.

No entanto, o mais curioso e interessante, se pensarmos na atuação do graffiti em contextos de restrições, proibições e apagamentos, é o fato de que ele nunca fica calado e sempre escorre pelas mãos do poder instituído. A pluralidade e polifonia das ruas são tão imensas que elas sempre retrucarão ao que as restringe com novos códigos para serem interpretados e reinterpretados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean. **Kool Killer** in *L'échange symbolique et la mort*, de Jean Baudrillard, págs. 118/128, Gallimard, coleção Bibliothèque des sciences Humaines, 1976.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

CAMPOS, R. **A arte urbana enquanto “outro”**. *Virus*, São Carlos, n. 9 [online], 2013. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/_virus09/secs/carpet/virus_09_carpet_44_pt.pdf>

CAMPOS, Ricardo. **A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea** Porto Alegre, v. 19, n. 2, pp. 543-566, maio/agosto 2012

CAMPOS, Ricardo. **All City: Graffiti europeu como modo de comunicação e transgressão no espaço urbano**. *Revista de Antropologia*, p. 11-47, 2009

CERTEAU, Michel. **Fazer com: Usos e táticas**. In: *A invenção do cotidiano*. [volume]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

DAL LAGO, A. e GIORDANO, Serena. **Fuori Cornice. L'arte oltre l'arte**. Giulio Einaudi, Torino, 2008.

DAL LAGO, A. e GIORDANO, Serena. **Graffiti. Arte e ordine pubblico**. Il Mulino, Bologna, 2016.

- DE OLIVEIRA, Denilson Araújo. **Juventude e territorialidades urbanas: uma análise do hip hop no rio de janeiro**. Revista de Geografia - PPGEIO - v. 2, nº 1 (2012)
- FRANCO, Sergio Miguel. **Iconografias da Metrópole: Grafiteiros e Pixadores - Representando o Contemporâneo**. USP, São Paulo, 2009
- GITAHY, Celso. **O que é Graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- GOUVEIA, Maria Alice Machado. **Financiamento privado e incentivos no Brasil**. In MIRANDA, Danilo Santos de (org.). Arte pública. São Paulo: SESC, 1998. 321p. p.87- 91 e p.159.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. **O estudo de trajetórias de vida nas Ciências Sociais: trabalhando com as diferenças de escala**. Campos: Revista de Antropologia Social, Curitiba, v.12, n.1, p.9-29, 2011.
- JACQUES, Paola. Berenstein. **Espetacularização urbana contemporânea**. In: Cadernos PPG-AU/FAU UFBA. Ano 2, número especial, Salvador, 2004. P.23-29.
- JACQUES, Paola. **Breve histórico da Internacional Situacionista – IS**. *Arquitextos*. 035.05 ano 03, abr. 2003
- MACEDO, Marcio. **Pode Crê! Música, Política e Outras Artes: militantes negros e jovens artistas unidos na consolidação e publicização de uma cena hip-hop na cidade São Paulo nos anos 1990**. 2014.
- NETO, Bruno Pedro Giovanetti. **Graffiti: Do subversivo ao consagrado**. Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 2011.
- RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite, Pichação & Cia**. São Paulo, Annablume, 1994.

- REVEL, Jacques. **Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado** Revista Brasileira de Educacao v. 15 n. 45 set./dez. 2010
- ROTA-ROSSI, Beatriz. **Alex Vallauri – Da Gravura ao Grafite. Ed. Olhares, São Paulo, 2013.**
- SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. **Quando há artificialização?** Revista Sociedade e Estado, v. 28, no. 1 - Janeiro/Abril 2013
- SILVA, Adriana Medeiros Ferreira. **Discursos sobre a arte urbana no Rio de Janeiro: A legitimação do grafite nas ruas e galerias de arte da cidade.** Dissertação do Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2012.
- SILVA, Armando. **Atmosferas Urbanas: Grafite, Arte Pública, Nichos Estéticos.** Sesc SP, São Paulo, 2014.
- TOMMASI, L.D. **Sintonia Jovem. O que pensam e desejam os “jovens brasileiros”.** Fundação Padre Anchieta/Cultura Data, 2008
- VITAL, Christina. **Religion and the Artification of Graffiti in the Olympic City : A Look at the Walls of Rio de Janeiro.** 25: 47-63 Section. I: A Few Lessons from Brazil. Streetnotes (2016) Disponível em: <http://escholarship.org/uc/item/72w0d49r>
- ZAIDLER, Waldemar. **Arte Pública e Arte de Rua. Graffiti versus Grafite.**

LINKS

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

<http://blogdoims.com.br/politicas-do-grafite/>

<http://baixadafacil.com.br/cultura/duque-de-caxias-recebe-10-edicao-do-mof-meeting-of-favela-3890.html>

<http://marceloment.com.br/>

<http://streetartrio.com.br/>

<http://www.rio.rj.gov.br/web/eixorio> e <https://www.facebook.com/eixorio/>

<https://www.facebook.com/GaleRio.Oficial/>

<https://www.almostlocals.com/onde-ir-rio-boulevard-olimpico/>

<https://oglobo.globo.com/rio/maior-pintura-em-mural-do-mundo-inaugurada-no-boulevard-olimpico-19819307>

FILMES

Style Wars, 1983.

Alter Ego, 2012.

Uma história chamada graffiti carioca, 2009.

Basquiat: Traços de uma vida, 1996.

ANEXO I

Decreto nº 19.188 de 27 de Novembro de 2000 – Luiz Paulo Fernandez Conde Prefeito
Determina o tombamento dos bens culturais que menciona e dá outras providências.

O PREFEITO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, no uso de suas atribuições legais e tendo em vista o que consta do proc. nº 12/000.141/99, CONSIDERANDO o alto valor artístico, documental e sociológico dos bens culturais em causa; e CONSIDERANDO o pronunciamento unânime do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro, DECRETA:

Art. 1º Ficam tombadas definitivamente nos termos do art. 4º da Lei

nº 166, de 27 de maio de 1980, as 55 (cinquenta e cinco) pinturas/escritos de autoria de José Dadrino, conhecido popularmente como Profeta Gentileza, localizadas na estrutura do viaduto do Caju.

Art. 2º Qualquer intervenção nas pinturas/escritos referidas no art. 1º deste Decreto deverá ser previamente autorizada pelo Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro;

Art. 3º Este Decreto entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 27 de novembro de 2000

436º de Fundação da Cidade

ANEXO II

Decreto nº. 38307 de 18 de Fevereiro de 2014 – Eduardo Paes prefeito

Dispõe sobre a limpeza e a manutenção dos bens públicos da Cidade do Rio de Janeiro e a relação entre Órgãos e Entidades Municipais e as atividades de GRAFFITI, STREET ART, com respectivas ocupações urbanas.

O PREFEITO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, no uso das atribuições que lhe são conferidas pela legislação em vigor, compreende como parte estratégica do desenvolvimento da Cidade;

CONSIDERANDO que, neste caso, a Secretaria Municipal de Conservação e Serviços Públicos - SECONSERVA e a Companhia Municipal de Limpeza Urbana - COMLURB devem atuar alinhadas com os grafiteiros cariocas, artistas de Street Art e produtores ligados a esta cena;

CONSIDERANDO que, desde 12 de fevereiro de 1998, a Lei Federal nº 9.605 descriminaliza a atividade do GRAFFITI;

CONSIDERANDO que a Lei Federal Nº 12.408, de 25 de Maio de 2011, altera o Art. 65 da Lei 9.605 e proíbe a comercialização de latas de tinta spray para menores de 18 anos, exigindo a inclusão nas latas das expressões: "PICHANÇA É CRIME. PROIBIDA A VENDA A MENORES DE 18 ANOS";

CONSIDERANDO que o mesmo Artigo destaca que a pena para pichar edificação ou monumento público é detenção de 3 (três) meses a 1 (um) ano;

CONSIDERANDO que o GRAFFITI, desde que sem prejuízo ao patrimônio público ou histórico, sem cunho publicitário (referencia a marcas ou produtos), sem teor pornográfico, racista ou de outra forma preconceituoso, sem apologias ilegais e ofensas religiosas é reconhecidamente uma manifestação artística cultural que valoriza a Cidade e inibe a pichação;

CONSIDERANDO que a atividade artística do GRAFFITI na Cidade do Rio de Janeiro vem crescendo sensivelmente nos últimos anos, adquirindo identidade própria e projetando talentos já de relevância internacional;

CONSIDERANDO que o intercâmbio entre artistas cariocas e artistas de outros estados brasileiros e países vem se potencializando;

CONSIDERANDO que, como consequência da evidente qualidade artística das obras dos grafiteiros cariocas, muitas exposições, eventos culturais, oficinas e até competições vem sendo promovidas na Cidade do Rio de Janeiro com foco nessa atividade;

CONSIDERANDO que os grandes painéis grafitados já figuram no Rio de Janeiro como marcos emblemáticos e turísticos de grande poder revitalizador para a Cidade, e

CONSIDERANDO a importância do GRAFFITI e da Street Art nos grandes centros urbanos,

DECRETA:

Art. 1º O Instituto EIXORIO, órgão integrante do Gabinete do Prefeito, cuja atividade compreende identificar e dar protagonismo a toda cena artística urbana, passa a apoiar a ferramenta de web #StreetArtRio que tem como proposta mapear essas obras no âmbito do Município, bem como divulgar seus autores, sugerindo inclusive roteiros de visitação.

Art. 2º O EIXORIO ficará responsável pela cria o de um Conselho Carioca de Graffiti, constituído por até 11 (onze) membros, representantes dessa cena artística da Cidade.

  1.º O Conselho terá como objetivo, dentre outros, dirimir qualquer questão, d vida ou impasse entre o poder público e a atividade.

  2.º Os representantes serão escolhidos através de processo de elei o a ser realizado apenas com os membros dessa categoria de artistas.

  3.º O funcionamento do Conselho, inclusive o período do mandato dos representantes, serão definidos por regulamento em articula o com o EIXORIO.

Art. 3º O Instituto EIXORIO e o Conselho Carioca de Graffiti reunir-se- o bimestralmente para discussão acerca de temas e propostas de interesse para a Cidade, bem como para a estrutura o de calendário de implanta o de Células de Revitaliza o para ambientes potencialmente turísticos da Cidade, visando   revitaliza o desses ambientes com o auxílio da arte.

  1º Cada reunião entre o EIXORIO e o Conselho Carioca de Graffiti fica registrada em ata, assinada pelos participantes e arquivada no Instituto.

§ 2º A SECONSERVA, a COMLURB, bem como outros Órgãos/Entidades Públicos darão o apoio necessário à revitalização dos ambientes de que trata o caput.

Art. 4º Fica autorizada a utilização dos seguintes espaços públicos como estímulo para a prática do GRAFFITI e da Street Art: postes, colunas, muros cinzas (desde que não considerados patrimônio histórico), paredes cegas (sem portas, janelas ou outra abertura), pistas de skate e tapumes de obras.

Parágrafo único. Como incentivo à prática das atividades de que trata o caput fomento ao desenvolvimento de importantes bairros da Zona Norte do Rio de Janeiro, a Prefeitura, mediante a anuência do Metrô Rio, autorizará também o uso do muro da Linha 2 do Metrô entre os trechos São Cristóvão - Pavuna, nos dois sentidos.

Art. 5º Nos viadutos e outras fachadas de imóveis públicos e/ou tombados onde já tenha sido aplicada a tinta antipichação reparadora, continua proibida a atividade do GRAFFITI e outras artes, em razão do alto custo da execução e a necessidade de manutenção de limpeza.

Art. 6º Fica garantida a permanência das obras nos espaços descritos no Art. 4º pelo período de 2 (dois) anos desde que as intempéries do tempo, acidentes ou obras urbanas fundamentais não prejudiquem ou interfiram no aspecto do trabalho artístico.

Art. 7º Fica instituído o "DIA DO GRAFFITI" a ser comemorado anualmente no dia 27 de março, integrando assim o Calendário Oficial de Datas e Eventos da Cidade do Rio de Janeiro.

Art. 8º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

(Retirado do site: http://www.ademi.org.br/article.php3?id_article=57025)

ANEXO III

Plano de aula sobre graffiti que Grau utiliza em turmas de oitavo ano.

Objetivos:		
<ul style="list-style-type: none"> conhecer e compreender alguns movimentos artísticos no decorrer da história; compreender diferentes modos de ver e fazer arte no decorrer da história; perceber diferenças e semelhanças entre manifestações artísticas do passado e do presente. 		
Volume 1	Unidade 1 – Arte nos espaços urbanos	Unidade 2 – Atitude! O que é ter atitude?
LINGUAGEM PRIVILEGIADA	<ul style="list-style-type: none"> Artes Visuais e Dança 	<ul style="list-style-type: none"> Dança, Música e Teatro
APRECIÇÃO	<ul style="list-style-type: none"> <i>Hip-hop</i> <i>Graffiti</i> <i>Breakdance</i> Artistas evidenciados: <ul style="list-style-type: none"> Afrika Bambaataa James Brown Os Gêmeos 	<ul style="list-style-type: none"> O <i>hip-hop</i> e seus quatro elementos: o <i>graffiti</i>, o <i>rap</i>, o DJ e o <i>break</i> Artistas evidenciados: <ul style="list-style-type: none"> Afrika Bambaataa MV Bill
CONCEITOS E CONTEXTOS	Contextos: <ul style="list-style-type: none"> A origem do <i>hip-hop</i> O <i>graffiti</i>: como se tornou um dos quatro elementos do <i>hip-hop</i> A origem e as danças que formaram a <i>breakdance</i>, dança oficial do <i>hip-hop</i> Conceitos: <ul style="list-style-type: none"> O <i>graffiti</i> como expressão Os muros como suporte da arte e como mídia alternativa Elementos formais: <ul style="list-style-type: none"> A assinatura: <i>tag</i>, <i>throw-up</i> e <i>wild style</i> Efeitos de profundidade e perspectiva Movimentos artísticos nascidos nas ruas: <ul style="list-style-type: none"> <i>Hip-hop</i>, <i>graffiti</i> e <i>breakdance</i> Gênero: <ul style="list-style-type: none"> Dança de rua Técnicas e meios: <ul style="list-style-type: none"> <i>Graffiti</i> 2D e 3D 	Contexto: <ul style="list-style-type: none"> O lema do <i>hip-hop</i>: “Atitude!” Conceitos: <ul style="list-style-type: none"> As batalhas do <i>break</i>: uma representação em forma de dança O <i>rap</i> e suas letras politicamente engajadas O DJ e o improviso na criação de ritmos e atmosferas sonoras para o <i>rap</i> e o <i>break</i> Elementos formais: <ul style="list-style-type: none"> Fluência (na <i>breakdance</i>) Ritmo e poesia Atmosferas sonoras e rítmicas Gêneros: <ul style="list-style-type: none"> <i>Rap</i> e <i>break</i> Técnicas e meios: <ul style="list-style-type: none"> Movimentos acrobáticos O toca-discos, o disco de vinil, o <i>laptop</i> A poesia falada
PRODUÇÃO	<ul style="list-style-type: none"> Criar assinatura em vários estilos do <i>graffiti</i> 	<ul style="list-style-type: none"> Dizer uma poesia como um <i>rap</i> Criar atmosferas sonoras e rítmicas para o <i>rap</i> e o <i>break</i> Pesquisar fotos com passos do <i>break</i>

GLOSSÁRIO

BOMB: Nomes que, geralmente, são desenhados com letras arredondadas e de forma rápida, feitos com uma ou duas cores.

CAP: Bico por onde sai a tinta, que pode ser fino ou grosso, e é encaixado na lata de spray de acordo com o traço desejado.

CARTUM: Desenho humorístico ou caricatural, que satiriza comportamentos humanos. Pode ser em forma de desenho animado ou como uma anedota gráfica.

BREAK: Estilo de dança ligado ao hip hop caracterizado por seus movimentos rápidos, giros, pulos, e posturas “quebradas”.

CREW: Grupo de grafiteiros que pintam e trabalham juntos.

DESENROLO: Quando um grafiteiro conversa com moradores ou com a polícia para poder pintar em determinado lugar.

ESTÊNCIL: Técnica que se baseia no uso de moldes, com desenhos recortados em papel, ou outras superfícies, sobre as quais a tinta é aplicada. Passando por entre as lacunas a imagem é gravada na parede. Possui alta replicabilidade e pode ser usada no graffiti.

LIVE PAINTING: Performance de graffiti “ao vivo” em que um público assiste a um ou mais grafiteiros pintando. Geralmente é realizada em eventos comerciais, cursos ou oficinas.

MURAL: Designação de pintura feita em grandes dimensões que provoca grande impacto visual.

TAG: Assinatura de um grafiteiro

VANDAL: Designação de graffiti que é feito em lugares ilegais e/ou com poucas cores.

WILD STYLE: Nomes muitas vezes desenhados de forma quase incompreensível. São feitos com grande rebuscamento de formas e cores.

ZINE: Tipo de revista informal em pequenas dimensões. Geralmente seu conteúdo é feito de poesia e artes visuais.