



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

TAÍS ARAGÃO DE ALMEIDA

**MITOS E LETRAS:
CIDADE, ARTE URBANA E MÍDIAS DIGITAIS**

**BRASÍLIA – DF
2020**

TAÍS ARAGÃO DE ALMEIDA

**MITOS E LETRAS:
CIDADE, ARTE URBANA E MÍDIAS DIGITAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte, do Instituto de Artes Visuais (IdA) da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título no mestrado stricto sensu. orientadora: Profa. Dra. Fátima Aparecida dos Santos.

BRASÍLIA – DF

2020

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**MITOS E LETRAS:
CIDADE, ARTE URBANA E MÍDIAS DIGITAIS**

por

Taís Aragão de Almeida^Ψ

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, PPGAV – UnB, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de

MESTRA EM ARTES VISUAIS.

Linha de Pesquisa: Imagem, Visualidades e Urbanidades

Examinada e Aprovada por:

Profa. Dra. Fátima Aparecida dos Santos
(Orientadora)

Profa. Dra. (UnB)

Profa. Dra. (UnB)

^Ψ A autora contou com apoio financeiro CAPES durante a realização deste trabalho.

RESUMO

Investigou-se nesta dissertação as transmutações da cidade e suas linguagens plurissígnicas, desencadeadas pelas dinâmicas das tecnologias informacionais contemporâneas. Em contraponto, observamos a cidade de Brasília como possibilidade criativa de reinvenções subjetivas sobre a cidade. Desenvolvendo uma metodologia teórico-prática-poética, analisamos os percursos plásticos e comunicacionais da arte urbana, em relação interativa com as redes sociais digitais, observando criticamente às problemáticas e atravessamentos sociais. A fim de possibilitar a abertura para uma análise interpretativa sobre a temática, possuímos como objeto de estudo a página da mídia digital do *Instagram* Mitos e Letras, que constrói modelos alternativos, referentes as construções narrativas, imagéticas e performativas da pixação brasiliense periférica.

Palavras-Chave: Arte Urbana, Brasília, Cidade, Pixação, Tecnologia.

ABSTRACT

In this dissertation investigated the transmutations of the city and its multi-linguistic languages, unleashed by the dynamics of contemporary information technologies. Conversely, we observe the Brasília City as a creative possibility of subjective reinventions about the city. Developing a theoretical-practical-poetic methodology, we analyzed the plastic and communicational paths of the urban art, interactively concerning the digital social networks, critically observing the problems and social crossings. In order to allow the opening for an interpretative analysis on the theme, we have as object of study the “Mitos e Letras” page of the digital media of Instagram, which builds alternative models, referring to the narrative, imagetic and performative constructions of the suburban graffiti from Brasília.

Keywords: Urban Art, Brasília City, City, Graffiti, Technology.

RESUMEN

Se ha investigado en esta disertación las transmutaciones de la ciudad y sus lenguajes plurisignificas desencadenados en las dinámicas de las tecnologías informacionales contemporáneas. En contrapunto, observamos la ciudad de Brasilia- DF como una posibilidad creativa de reinventiones subjetivas de la ciudad. Desarrollamos una metodología teórico-práctico-poético, analizamos los trayectos plásticos y comunicacionales del arte urbano, en relación interactiva con las redes sociales digitales, miramos críticamente las problemáticas e interacciones sociales, con el propósito de posibilitar la apertura para un análisis interpretativo sobre el tema, el objeto de estudio es la página del medio masivo digital instagram Mitos y Letras, que construye modelos alternativos, referente a las construcciones narrativas, imagéticas y performativas de la pichação(arte urbano) brasiliense periférico.

Palabras clave: Arte Urbano, Brasilia, Ciudad, Pixação, Tecnología.

SUMÁRIO

RESUMO.....	3
ABSTRACT.....	4
RESUMEN.....	5
1. INTRODUÇÃO.....	7
2. CIDADE.....	14
2.1 ESTRUTURAS.....	19
2.2 COMPOSIÇÕES.....	22
2.3 RUÍNAS.....	27
2.4 OLHARES.....	29
2.5 BRASÍLIA: UM BOM LUGAR PARA SENTIR SAUDADE.....	35
3. ESCRITURAS E RABISCOS URBANOS.....	42
3.1 EU, TU E EL@ PIXAMOS.....	54
4. VIRTUALIZAR EXISTÊNCIA.....	58
4.1 MÍDIAS SOCIAIS.....	66
4.1.1 A ARTE DE RUA E O INSTAGRAM.....	71
4.2 ARTE URBANA: APAGAMENTOS E MEMÓRIA.....	73
4.3 DEMOCRACIA OU DISPERSÃO.....	98
5. MITOS E LETRAS.....	106
6 CONCLUSÃO.....	135
7. REFERÊNCIAS.....	139
8. GLOSSÁRIO.....	141

1. INTRODUÇÃO

É imprescindível à condição humana repensar frequentemente os territórios, espaços, ambientes em que se encontram de modo a observar criticamente os caminhos, atalhos, jornadas que gradativamente se constroem em prol de facilitar a existência humana ou meramente acrescentar elementos excedentes às necessidades básicas da vida, para atribuí-la sentidos ideológicos, políticos e sociais diferentes dos estabelecidos historicamente. Nesse cenário contemporâneo de transmutações frequentes da noção do tempo, do lugar, das sociedades se relacionarem com o meio, reestruturam-se as formas de produzir e conceber a vida social.

Observamos que a ampliação da vivência social se configura atualmente em camadas de realidades simultâneas, gerando uma fragmentação do sujeito e do coletivo. Atribuem-se inúmeras representações e corporeidades, que são modeladas de acordo com a plataforma de experiência, ou seja, o próprio espaço (físico ou não) estrutura as interações e determinados comportamentos, estabelecendo uma *versão personalizada* da existência, e geralmente, sem as ferramentas necessárias, a própria existência constituída não poderá ser reproduzida em outro espaço.

Somos permeados por múltiplas faces de nós mesmos, que se multiplicam em ecos e modelos superficiais, determinando como aparecemos e o que somos para o outro. Torna a subjetividade e a individualidade um mero jogo de gostos e predileções, fomentados pelo consumo, e por consequência, homogeneiza a sociedade e seus indivíduos em parcelas sintetizadas e disformes de “eus”.

As tecnologias digitais são como os pilares basais desse organismo-vida que se reinventa. As fronteiras físicas, geopolíticas, institucionais, filosóficas dominantes se desfazem materialmente para progressivamente se reorganizarem imaterialmente com renovados códigos e valores culturais, na tentativa quase premeditada de remodelarem seus padrões aos anseios da atualidade. A ideia de avanço, inovação é estrategicamente contraditória, pois as próprias estruturas que readaptam suas engrenagens para servirem como modelo de organização social, são as mesmas estruturas que as tornam obsoletas.

As intervenções realizadas pela sociedade no espaço – e agora também no ciberespaço – são híbridas, entre o "real" e o "virtual" e dialogam imersas a esses novos paradigmas personalizados para construção da identidade e diversidade. As áreas do conhecimento são

infladas e até mesmo distorcidas pelo excesso informacional, propiciadas pelo acesso saturado de produções teóricas e práticas das atividades humanas nessa era técnico informacional. Muitos desses ambientes não filtram seus conteúdos, acabando por agregar diversos discursos, que sem um processo de conscientização e reflexão, não se tornam conhecimento, mas sim um apanhando de reproduções ideológicas que carecem de fundamento e origem.

Torna-se relevante pensar, em tempos de *Fake News*, como o excesso informacional interfere drasticamente no nosso senso de criticidade histórica, pois contempla diversos discursos sem fundamentos e comprovações documentais como fatos históricos, pelo simples movimento de repercussão ou *viralização* de informações. Como sintoma, distorcemos a trama de conhecimento sobre os percursos da humanidade, sobrepondo-a por narrativas não científicas e incertas, fazendo com que, como um eterno *looping* ou *dejavú*, reapareça comportamentos sociais já superados e revistos historicamente.

Por outro lado, há de observar como as áreas do conhecimento se configuram interdisciplinarmente nesse espaço híbrido, ao ponto de produzirem e reproduzirem conexões interessantes sobre os imaginários urbanos que são constituídos pelas relações entre objeto, espaço, técnica e tempo. Em contraponto ao dito anteriormente, algumas parcelas sociais, engajadas em pesquisas responsáveis e coerentes, utilizam da facilidade de disseminação informacional contemporânea, uma possibilidade ativa e democrática, de produzir conteúdos relevantes e incentivar discursos historiográficos plurais. São tentativas, ainda pequenas e experimentais, de ampliar as fontes seguras de informações, enquanto possibilidade de reinvenção comunicacional e historiográfica.

As intervenções artísticas, políticas, geográficas realizadas nesses espaços acompanham as *nuances* de ciberespaço, das tecnologias, e ambas se fundem e retroalimentam, interferindo como percebemos coletiva ou individualmente o ambiente, o território, e as demais camadas conflitantes inseridas nas superfícies. Através desses movimentos que reconhecemos a tecnologia também como técnica, na qual interfere e modifica circunstancialmente a concepção humana de realidade e existência.

As técnicas participam na produção da percepção do espaço, e também da percepção do tempo, tanto por sua existência física, que marca as sensações diante da velocidade, como pelo seu imaginário. Esse imaginário tem uma forte base empírica. O espaço se impõe através das condições que ele oferece para a produção, para a circulação, para a residência, para a comunicação, para exercício da política, para a circulação, para o exercício de crenças, para o lazer e como condição de “viver bem”. Como meio operacional, presta-se a uma avaliação objetiva e como meio percebido está subordinado a uma avaliação subjetiva. Mas o mesmo espaço pode

ser visto como o terreno das operações individuais e coletivas, ou como realidade percebida. Na realidade, o que há são invasões recíprocas entre o operacional e o percebido. Ambos têm a técnica como origem e por essa via nossa avaliação acaba por ser uma síntese entre o objetivo e o subjetivo. (SANTOS, 2002, p. 34).

Essa pesquisa propõe analisar as redes conjuntivas da cidade e suas camadas linguísticas urbanas, mais especificamente as intervenções urbanas desenhadas sobre elas, observando os seus desdobramentos e ressignificações nas redes sociais digitais, com intuito de traçar uma linha interpretativa, diante das inúmeras possíveis, sobre as estruturas contemporâneas que afetam e modificam nossa relação com o meio urbano, as identidades, as manifestações artísticas.

Como as redes sociais digitais, enquanto trama analítica para percepção do espaço, em dimensões coletivas e individuais, reorganiza a arte urbana e alguns dos conjuntos que a permeia, constituindo como um fenômeno recorrente das cidades que são modificados, como, por exemplo, os valores sociais, artísticos, os suportes materiais e ideológicos.

Artisticamente, verificamos que a arte urbana, reconfigurada e revista nos ditames das redes sociais digitais, sofre modificações consideráveis na estética e na apresentação das intervenções, o que influencia diretamente na discussão política e transgressiva do movimento, pois se apresenta formatada de acordo com o funcionamento das plataformas, com suas regras e condicionamentos visuais. As imagens, as fotos, os vídeos e as performaces registradas em tais redes digitais se apresentam como desdobramentos das intervenções realizadas na cidade.

Entretanto, tais recursos fotográficos e videográficos, que antes das tecnologias digitais serviam como registros historiográficos ou memoriais, agora, aparentam se tornar, gradativamente, a ação principal ou o motivo propulsor para realizar tais intervenções. As manifestações urbanas, nesse sentido, se configuram como ação secundária, e os registros das próprias manifestações se tornam os trabalhos principais a serem repercutidos e postados. Esse movimento contínuo e inevitável de absorção do urbano para o digital se abre para um leque de problemáticas a serem revisitadas.

Conjuntamente aos desdobramentos da arte urbana nas redes sociais digitais, percebemos os novos diálogos entre artistas urbanos e seus grupos, como também entre os artistas urbanos e o público. A comunicação que geralmente se configurava como exclusiva entre os artistas urbanos, carregada de simbologias e códigos próprios, e destinada apenas para a compreensão e leitura do próprio grupo de artistas, apresenta-se com diálogos

ampliados entre os artistas, em âmbitos nacionais e internacionais e para o público que os acompanham nas plataformas digitais.

Como ponto de partida dessa pesquisa, abordaremos sobre a temática das cidades, as relações conceituais sobre o território, o espaço, o lugar, com intuito de se compreender as dimensões teóricas e práticas que compõem o meio. Alguns temas como a vigilância, a velocidade, os lugares sem história, relação e identidade, contidos nas estruturas das cidades, são trazidos com auxílio dos pesquisadores Milton Santos, Marc Augé, Paul Virilio, entre outros, com intuito de investigar algumas categorias primordiais da existência nas cidades contemporâneas.

Acreditamos que algumas das principais discussões desse trabalho, que são as perspectivas da arte urbana nas redes sociais digitais, têm o eixo discursivo intimamente ligado às questões emergentes que perpassam o entendimento e contextualização sobre as cidades, justificando nosso interesse introdutório em tal temática.

Pontuaremos algumas interpretações poéticas e literárias sobre as cidades, utilizando principalmente dos textos de Ítalo Calvino e Walter Benjamin, abarcando as cidades dos afetos, dos sentimentos, das reinterpretações subjetivas e criativas de como experienciar e aprender com os acontecimentos nas metrópoles. Entendemos que esses autores, com perspectivas culturais, históricas e intenções literárias distintas, oferecem uma combinação interessante para se refletir sobre as *cidades inventivas e inventadas*, a escritura e a imaginação são considerados instrumentos lúdicos para ressignificar a realidade social.

A cidade de Brasília servirá como exemplo para aproximação de algumas ideias problematizadas acima. Apontaremos as peculiaridades de uma cidade planejada e as relações arquitetônicas, sociais, linguísticas, poéticas entre a Brasília imaginada e a Brasília inventada. A superfície da cidade de Brasília carrega em si vários símbolos que a distingue como nova capital do Brasil. Sua estrutura monumental é, desde sua idealização, tradução de um sentimento a ser captado e interpretado por quem nela pisa os pés.

Brasília antes de sua concretização, ainda em âmbito de imaginação, já abarcava um grande caráter simbólico como figura proeminente de sua composição, justamente por saber de sua monumental importância, enquanto cidade modernista planejada e do impacto que isso teria nas pessoas. Considerando essa percepção que espontaneamente acontece e se mostra intrinsecamente ligada à cidade e a vida social da mesma, direcionar-se a o olhar para as intervenções artísticas e urbanas do espaço. Tal direcionamento parte da premissa de que este espaço seja rico em simbologias que fomentam percepções não-convencionais do meio, auxiliando o estudo proposto de visualização de uma parte da identidade da cidade que foge

da imagem que se vende do “produto modernista” que Brasília se tornou, apresentando outra face marginal de Brasília que também compõem sua materialidade e que é negligenciada e até mesmo invisibilizada.

Essa face marginal, que pode ser lembrada nas constituições das periferias em torno do Plano Piloto, nos processos de resistência territorial de algumas comunidades específicas que permaneceram nos acampamentos depois da construção da cidade ou até mesmo pelo processo governamental de gentrificação social, realizado em algumas campanhas de erradicações de invasões, é repercutido nesse trabalho através das ações e respostas das gerações posteriores a esses momentos históricos, que diretamente ou indiretamente, sofreram ou ainda sofrem com tais processos desiguais. Traçar algumas percepções referentes a formação histórica da arte urbana na cidade é correlacionar a resposta ativa e transgressora de uma juventude que utilizou e utiliza da comunicação visual, plástica e artística para alcançar diferentes maneiras de visibilidade.

A arte urbana, como narrativa visual de interação com a cidade, possui um caráter plurissignifico e comunicacional que resgata manifestações elementares da experiência humana: o ato de escrever sobre a parede. São diversas as linguagens e estilos que emergem da rua, registrando os modos ideológicos, históricos e afetivos da sociedade contemporânea. Atentaremos-nos para a arte urbana não institucionalizada artisticamente e que possui sua ascendência nas partes da cidade que são marginalizadas, sejam elas geográfica ou socialmente, pois percebemos que a linguagem urbana desse grupo específico alimenta lacunas interdisciplinares relevantes a serem discutidas no que se refere a criação e disseminação desses personagens visuais sob o espaço urbano.

A cidade pulverizada pela era técnico informacional possui como ferramenta principal o uso do computador e da internet com intuito de transmissão de informações. Percebemos as transformações do ambiente e as maneiras de vivenciá-la intermediadas gradativamente pelo ambiente digital. As escrituras urbanas são permeadas pelo ambiente digital, ressignificando simultaneamente a cidade e o próprio fazer artístico. A própria ação desses personagens visuais da arte urbana se fragmenta nas redes digitais, possibilitando uma interação ampliada com os processos artísticos e com o artista, que passa a produzir intervenções para alimentar e lançar nas redes sociais digitais. Nesse processo talvez ocorra um significativo distanciamento da intervenção realizada na cidade as reverberações políticas e ideológicas que atravessam tais intervenções.

Quando a arte urbana se apropria de ferramentas tecnológicas e mecanismos virtuais, como as mídias sociais, ocorre uma extensão do estilo e se modificam e renovam os modos de

criação, de poética, de recepção e de comunicação das ideias. A fim de pensar outras maneiras de interagir com o tempo e o espaço, os artistas urbanos criam no ciberespaço galerias, coleções e registros das suas intervenções feitas através de vídeos e fotografias. Vemos uma tentativa emergente de se estabelecer organismos memoriais nas redes sociais digitais, criando em torno desse movimento, comunidades que interagem e discutem tais conteúdos.

Descobrimos outras problemáticas referentes a arquitetura das plataformas digitais, que perfilam armazenamentos de dados padronizadores, em alguns momentos aparentam ser adaptados justamente para o esquecimento e a movimentação obrigatória de atualizações das contas pessoais. Paralelamente a esse cenário, observamos uma tentativa de rompimento realizada pelos artistas urbanos que contraria a utilização tradicional ou até mesmo condicionando das redes sociais digitais, corrompendo, por vezes, as lógicas de funcionamento desses espaços.

Como proposta para objeto de estudo, analisaremos a página do *Instagram* Mitos e Letras, espaço nas redes sociais digitais que se propõem a colecionar imagens da pixação brasiliense, desde a origem do movimento em Brasília até a atualidade, contextualizando os principais interventores, linguagens e movimentos históricos desenvolvidos na cidade. Apontaremos um breve panorama da inserção dos artistas urbanos nas redes sociais digitais, apresentando as atividades realizadas em âmbito digital, como também as mudanças de utilização das plataformas, que geram determinados condicionamentos e comportamentos específicos dentro das plataformas digitais e variados contatos, que se pretendem comunicativos e integradores.

O *Instagram* é uma rede social virtual que tem por finalidade compartilhamento de fotos. Podemos conceber as fotografias dispostas nessa plataforma como percursos digitais, que se referem a interpretação dos movimentos que deixamos no ambiente digital. Esses rastros ativos, relacionados a expressão do usuário no âmbito digital, apresentam, na especificidade da arte urbana em contato com o *Instagram*, inovadoras formas de interação com espaço urbano. Abordaremos como se estabelece um movimento contrário das redes sociais digitais para o ambiente de intervenções urbanas, questionando-nos sobre o que realmente se modifica com o aparecimento da imagem como mediador e interlocutor entre esses dois espaços.

As escrituras da cidade são revisitadas em diversas fotos nas páginas do *Instagram* dos artistas que as produziram. Os rastros realizados pelos interventores se desdobram no ambiente digital e alteram o tempo e o espaço de duração dessas manifestações como também são pensadas estrategicamente, através dos mecanismos de expressão na arquitetura da cidade,

como serão visualizadas fotograficamente no ambiente digital. A escolha do espaço onde será realizada a intervenção não é meramente relacionada a questões práticas, por exemplo, a “melhor” parede ou o lugar de relevante visibilidade na cidade. A preocupação espacial para as intervenções também passa a ser destinada com a finalidade de como será a visualização a partir da fotografia, sobre o enquadramento, a luz, o impacto visual intermediado pelas plataformas digitais.

Além do referencial teórico já apresentado, trabalhamos com um compilado de pesquisas sobre as temáticas levantadas durante o texto, que auxiliam no desenvolvimento das interpretações sobre o fenômeno urbano no desenvolvimento do trabalho. Essas referências se somam as entrevistas semiestruturadas com alguns artistas urbanos de Brasília, intencionando estabelecer um contato próximo e imersivo com as ideias aqui propostas. Os artistas urbanos contribuíram significativamente em renovadas interpretações e materiais para que uma análise conjunta e dialógica fosse realizada.

Como complementação, dispomos de um glossário com termos relevantes as dinâmicas dos artistas urbanos, documentários, curtas e filmes sobre cidades, a cidade de Brasília e arte urbana na América Latina, que tem o propósito de apresentar os passos de algumas ideias destrinchadas nessa jornada-mestrado, como uma vontade de dar sentido a pesquisa desenvolvida, criando paralelamente a ideia de uma plataforma para consulta de aprendizados. Disponibilizamos conteúdos interdisciplinares que estruturam a pesquisa e podem auxiliar outros jovens pesquisadores interessados sobre a temática iniciarem seu percurso.

Na abertura de cada capítulo e subcapítulo, desenvolve-se a parte subjetiva e andarilha: as percepções individuais da pesquisadora sobre a cidade de Brasília, em formato de pequenas passagens e poesias, com intuito de apresentar uma proposta metodológica ligeiramente alternativa às apresentadas acima, sobre o passeio, as andanças, aprendências e desvianças na cidade.

Acreditamos que essa tímida parte seja o coração da pesquisa, pois a caminhar liricamente pela cidade, observando calmamente alguns lugares e sentimentos não antes notados sem a oportunidade de se fazer e refazer nessa pesquisa, foi e é essencial para estender a teoria à prática, aliando assim a pesquisa a realidade local, para compreensão ampliada da relevância dos temas aqui propostos.

2. CIDADE

Nesse capítulo iniciaremos o questionamento sobre o que permeia as cidades, levando em consideração a globalização, a massificação de informações de ordem visual e ideológica, e as condutas sociais nos espaços da cidade. Observaremos alguns dos atalhos e alternativas desenvolvidas pelo *corpus* social para lidar com as situações e condicionamentos da vivência urbana. A arte urbana, enquanto potência dialógica com os conflitos da cidade, bem como as percepções e pequenas transformações coletivas e individuais, é ação para pensar e criar interpretações sobre o espaço cotidiano.

Pensar as dimensões de um lugar que abriga as complexidades humanas contemporâneas – de relações e construções constantes e ininterruptas – compreende tratar de diversos conceitos relevantes para um entendimento abrangente e plural da existência, tais como o espaço, o lugar, a paisagem, a teia social. Esses elementos, possuem hierarquias e funcionalidades específicas, construindo os pilares primordiais ou uma metodologia conceitual, uma maneira de olhar e pensar o que é cidade.

Analisaremos algumas condições atuais que norteiam os modos de percepção das cidades. Os processos de globalização, vinculados à era técnico informacional, tornam-se mecanismos para, de um lado, homogeneizar e alienar estruturas físicas, comportamentais, políticas e econômicas do espaço, e, por outro lado, constituir outras maneiras de dominação social, baseadas em parâmetros geográficos e ideológicos, instalados por múltiplos formatos institucionais e mercadológicos.

O excesso informacional em decorrência das ferramentas digitais, corroboram com os processos de registro, controle e vigilância social no espaço público. Relacionados a propostas de segurança governamental, impõe regras legais de ordem social. Criam plataformas de identificação nacional e internacional dos cidadãos, de modo a armazenar dados específicos, como também rastros digitais, dos movimentos das pessoas pelos lugares que transitam na cidade.

Esses espaços de registro e identificação configuram a interação entre o ambiente físico e o digital, comportando significados programados e autodisciplinados que determinam condutas sociais não espontâneas. O anonimato e a identidade se confundem e acabam por subverter a definição originária. Os lugares da cidade são simultaneamente modificados por essas alterações, por transformarem o espaço, antes baseado em peculiaridades e

especificidades regionais, em lugares que se reproduzem e se repetem em ambientes, como mimese globalizada e sintoma de hegemonias técnicas que ultrapassam os limites geográficos.

O público e o privado são ressignificados em dinâmicas conflituosas sobre como vivenciar ou experimentar a cidade. A privacidade e o livre arbítrio de estar na cidade são comprometidos constantemente, pois a esfera doméstica começa a interferir, embricando-se, na esfera pública. As ações cotidianas em âmbito privado são, por diversas maneiras, transmitidas e avaliadas, como se estivessem acontecidas e inspecionadas, em simulação às ações públicas.

Em contrapartida, percebe-se um esforço de alguns grupos sociais, que identificam essas problemáticas emergentes, para desenvolver estratégias para criar itinerários particulares às estruturas impostas. Através de práticas artísticas, linguísticas, científicas ou políticas, os habitantes reinventam o espaço onde vivem (Figura 1), transmutando (mesmo em situações e contextos pontuais) alguns dos condicionamentos relativos à dominação externa a esses lugares, a arquitetura solidificada, aos discursos midiáticos hegemônicos e massificados.

Figura 1 - Viaduto Santa Tereza, Belo Horizonte-MG



Fonte: Foto da autora, abril de 2019.

Figura 2 - Quadrinhos Urbanos feitos pela grafiteira brasileira Siren na SQS 212, Plano Piloto, Brasília-DF.



Fonte: foto da autora, março 2020.

Entendendo aqui a cidade como um bem cultural material e coletivo, é um organismo vivo, sujeito a questionamentos, criações e recriações dos seus agentes-habitantes. As inúmeras versões de uma cidade, através dos percursos individuais de cada cidadão, criam imaginários sensíveis do lugar (Figura 2). O sujeito, como criador autônomo das suas percepções e criações na cidade, mapeia e conhece o seu lugar de uma maneira particular. São milhares de platôs em um espaço geográfico, em uma só cidade.

A percepção das cidades, através das potencialidades exploratórias, regista assuntos relevantes sobre o ser humano no espaço: sua maneira de inventar a cidade, a partir das ferramentas disponíveis e dos espaços visitados, experimentados ou vivenciados. Esse processo transpõe algumas fronteiras sociais e históricas do acesso a determinados espaços que institucionalizam ou padronizam o aprendizado. Retoma-se a criatividade e a potência de

enxergar o mundo, observando o entorno, ao se fazer leituras cidadinas autônomas e livres dos formatos preconcebidos sobre o lugar.

A arte urbana, objeto de estudo nessa pesquisa, se adere ao entendimento dos elementos que compõe a cidade, pois são símbolos sintomáticos das construções e remodelações das maneiras de se habitar, comportar e intervir no espaço social. Compreende-se que as transformações linguísticas, estéticas e filosóficas da arte urbana são desencadeadas pela ordem fluida em que se estruturam as cidades e as problemáticas que aparecem e desaparecem no ato contínuo de formatação ou conduzimento da humanidade a essas estruturas.

A cidade, nesse contexto, é um espaço de aprendizado interdisciplinar, subjetivo e coletivo, que envolve trocas socioculturais diárias ao mesmo tempo que sutis, efêmeras. É a introdução materializada do que fomos, ou seja, os processos históricos, econômicos que são representados em monumentos, ruínas, descartes urbanos. Ao passo que demonstra, a partir do passado eminente, a presentificação ideológica do que somos, a partir sobretudo das tecnologias digitais, do processo de espelhamento que insistimos apostar. Antevendo um futuro próximo, massificado, desconstruído, e ainda mais globalizado, migrante e refugiado, a partir desses espaços e camadas atemporais que simbolizam imagetivamente o que é ser e estar na cidade.

Nortearemos o entendimento sobre a cidade e algumas de suas sustentações, com auxílio do trabalho do geógrafo brasileiro Milton Santos (2002), em que analisa alguns conceitos sobre espaço, sociedade, técnicas e sistemas de objetos e sistemas de ações que são relevantes para essa pesquisa. Marc Augé (1994) auxiliará para o entendimento dos lugares e não lugares, importante passagem para perceber as *nuances* das relações materiais da cidade. Paul Virilio (2005) dará continuidade a linha de pensamento, ajudando-nos a esmiuçar as dinâmicas distópicas da contemporaneidade, que se vinculam a digitalização e mudanças arquitetônicas e ideológicas da sociedade, e são modificadas pelas tecnologias digitais e pelo ciberespaço.

Nesse primeiro momento, identificaremos as principais problemáticas da ideia de cidade, pretendendo uma passagem a esses recortes bibliográficos, de modo a traçar alguns percursos e mecanismos utilizados pelos processos de globalização, que desencadeiam em importantes mudanças da vida e formatos, materiais e imateriais das cidades.

Esse estudo multidisciplinar, pertencente a momentos e anseios diferentes, possui a pretensão de demonstrar que o próprio processo técnico informacional, levantado pelos pesquisadores com metodologias e percepções singulares, configura a dicotomia, de um lado

da conexão e da coerência, que pode gerar alternativas positivas sobre a troca massiva de informações, e, por outro lado, o próprio processo de dominação e divergência, vindo de espaços dominantes, que detêm um importante acesso à informação e conseqüentemente ao conhecimento.

Para contrapor a densidade crítica dos autores citados acima, propõe-se um olhar para as cidades das sensibilidades, dos subjetivos e adjetivos, da invenção e do afeto. O fantástico romance *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino (1990) nos ajudará a explorar as inúmeras percepções da cidade que ao mesmo tempo é multifacetada em diversidades e estruturas variadas, e mostra a dimensão imagética, literária e criativa. Armando Silva (2006) nos ensina como compreender os imaginários urbanos, que são percepções individuais e coletivas dos habitantes sobre os lugares, narrando outra vertente metodológica. Experimenta diversos resultados que dependem, preponderantemente, das peculiaridades e identidades do espaço estudado, conduzindo a um rompimento com o resultado homogêneo do entendimento das cidades, além de compactuar com a ideia dos olhares subjetivos sobre os contextos urbanos.

Persistimos na experiência sensorial da realidade (Sodré, 2006) a partir da matéria sensível, disponível nas cidades, ou seja, a partir de imagens, formas, sinestésias, ritmos, visualidades, entre outras produções. Essas experiências não podem ser deslocadas do sujeito, e cooperam conjuntamente para interpretação – e não representação – dos objetos dispostos na vivência urbana.

Os livros de Walter Benjamim (2009) relembram a fluidez da escrita sobre o flunar, o caminhar livremente pela cidade. Olhando e traçando conexões relevantes sobre o urbano, partindo da escrita criativa, subdividem-se em temáticas variadas sobre os microespaços. Tornam-se um auxílio para pensar alguns dos elementos e recortes sobre o ambiente que abarcam as escrituras visuais e urbanas, tema principal dessa pesquisa.

Propomos reflexões acerca da cidade como lugar que transgride, conforma, destrói, transforma e ressignifica nossas visões de mundo. Compreendemos que os sujeitos e a cidade são artífices lidando com o vir-a-ser, vagueando na cotidianidade, na qual a prática espacial é também uma prática poética.

2.1 ESTRUTURAS

Nesse momento daremos ênfase ao espaço geográfico e aos sistemas que estruturam e modelam o espaço social. As tecnologias e as técnicas desenvolvidas historicamente são o ponto de partida para as configurações materiais e imateriais das cidades contemporâneas. Observaremos, por fim, o início da problematização desses espaços e quais são os processos que questionam e reivindicam determinado pertencimento e identidade em tais estruturas.

Para entender as bases formadoras das cidades – que perpassam as fronteiras do território, o espaço – é pertinente ressaltar como tais se configuram, pois compreendem outros processos sociais, como a temporalidade histórica e as mudanças ideológicas, políticas, socioeconômicas do ambiente concebido pela teia social.

Santos (2002) reflete sobre os mais variados fenômenos sociais que compõem o espaço. Segundo ele, o espaço é o protagonismo da camada social na paisagem, transformando-a e atribuindo constantemente valores às ações que executam no lugar, pois refletem as práticas coletivas que interagem com meio, ou seja, o próprio espaço em movimento. O ambiente, sistêmico e aberto às relações sociais, é que configura as formas, as funções, a estrutura, o processo e o próprio entendimento de totalidade.

Para analisar a geografia do espaço, torna-se pertinente estabelecer uma contextualização rizomática dos termos mencionados acima, de modo a transcender o significado do espaço, relacionado apenas às características materiais. A forma apresenta visivelmente uma junção simultânea de diversos objetos, que são instrumentos empregados pela sociedade nos acontecimentos diários que transcendem as dinâmicas domésticas, ampliando-se as ferramentas urbanas, como representações simbólicas e sócio-culturais.

A função significa a diligência ou mecanismo que impulsiona os sistemas de objetos a serem criados e modificados incessantemente. As formas e as funções são inseparáveis e se apresentam em diversos organismos, alterações na história e no tempo. Assumem, pela própria impermanência dos formatos estabelecidos, as características de cada tempo social, fazendo com que a condição de um espaço não seja meramente o território.

A estrutura abrange a organização das formas e das funções sociais, a fim de determinar historicamente como as ações e os objetos sociais são criados e instituídos nas mais diversas classes sociais e temporalidades. Através da estrutura podemos visualizar, como linha cronológica, o movimento da formação dos sistemas de ideias – políticas, religiosas e comportamentais da sociedade.

O processo é entendido aqui como ações contínuas da teia social, localizadas nas modificações do tempo. Configuram o envolvimento das problemáticas internas dos fenômenos sociais, e as contradições dos sistemas socioeconômicos. Portanto, é um misto entre o tempo social e o tempo geográfico, coexistindo como emblema e embate no espaço que é criado.

A totalidade é conectada à noção de estrutura, contemplando os conceitos que relacionados ao espaço no sentido globalizante e tecnológico. A ideia de totalidade é uma conjunção de todas as relações humanas, identitárias, materiais e imateriais existentes. Santos (2002, p. 73) propõe que ao compreender as relações totalizantes do mundo e do espaço é interessante reavaliar as formas que as estruturas aparecem, reconhecendo as suas metamorfoses e suas implicações com a própria existência do espaço.

A paisagem, em contraponto ao espaço, configura uma camada anterior a ideia de espaço. Significa compreendê-la como a parcela concreta, material, que passa pelas modificações históricas, pela própria condição permanente, fixa e trans temporal que se localiza na realidade. Entretanto, a imutabilidade não configura a paisagem como meramente cenário para as atividades humanas, esta participa ativamente como parte integrante da história contemporânea, não apenas como um lugar de obsolescência e fragmentação. Estabelece a relação primordial entre história, ambiente e ser humano, englobando, e até mesmo prenunciando, os principais sistemas que configuram o espaço, nesse caso, conjuntamente os sistemas de objetos e os sistemas de ações: a paisagem é um “conjunto de formas que exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza (SANTOS, 2002, p. 65)”.

Milton Santos (2002, p. 14) revisita historicamente o processo de entendimento desses sistemas, que são formados pelo homem e para o homem com intuito de produção da vida. Os objetos e as ações são, portanto, ferramentas propulsoras para condição do progresso técnico, que transformam constantemente o movimento da sociedade. Os sistemas de ações e os sistemas de objetos influenciam conjuntamente na realidade geográfica, compreendida por Santos (2002, p. 38) como uma conexão inseparável desses dois sistemas (fixos e fluxos) na concepção dos meios de existência.

O sistema fixo se refere ao próprio lugar onde as ações humanas podem ser exercidas e exploradas constantemente. Os elementos fixos permitem um espaço em que o funcionamento das estruturas da vida, das técnicas e das ideologias se modifiquem historicamente. O sistema dos fluxos, como o próprio nome remete, relaciona-se a própria

fluidez e flexibilidade das ações humanas, geradoras das relações sociais. Os sistemas fixos e fluxos inter-relacionam-se para constituir e expressar a realidade geográfica.

O espaço geográfico, constituído por relações mistas, são frutos da conjunção de meios artificiais e naturais. Explicam temporalmente os movimentos dependentes entre natureza e sociedade. A rede do espaço compreende os sistemas refletidos, recriados e ressignificados temporalmente. São redes interdependentes e superpostas onde mudanças numa afetam as demais (SANTOS, 2002, p. 63).

O hibridismo dos sistemas fixos e fluxos, bem como dos sistemas de objetos e ações, é, portanto, a perspectiva norteadora para reconhecimento do espaço, sendo integrado a partir de transfigurações dos modos de observar e conceber os símbolos do lugar em sua totalidade. É imprescindível entender nesse momento que o espaço geográfico é ampliado aos meios técnicos contemporâneos, sobretudo ao meio técnico científico informacional, o que modifica, constrói e desconstrói consideravelmente as percepções sobre o lugar e o movimento da sociedade.

Historicamente os modos de pensar, produzir e viver são modificados temporalmente de acordo com empreendimentos tecnológicos que vão progressivamente sofisticando ou aperfeiçoando o conjunto de técnicas já existentes. Por intermédio desses desenvolvimentos técnicos e/ou tecnológicos, constituem-se por consequência, possivelmente estratégica, uma ilusão de avanço, ou até mesmo “evolução”, em que a produção desses insumos significa melhorar a qualidade de vida da humanidade.

Em contraponto, a partir do sistema estrutural que vivenciamos, há uma preocupação com questões relacionadas a racionalidade, artificialidade e universalidade, articulando ciência e técnica. Em consequência ao ápice de técnicas e tecnologias da informação, constrói-se uma homogeneização das formas de produção desencadeadas pelos processos de globalização. Estabelecem-se relações hierárquicas de poder entre territórios e nações, além de cercear a escolha dos modos de produção e técnicas locais, pois essas são determinadas pelos países que dominam a economia global e legitimam a técnica vigente, conduzindo ao consumo alienante de um produto genérico e não identitário.

A cidade contemporânea é permeada por diversos mecanismos técnicos, como observou Santos (2002), se configuram por ações produtivas realizadas pela sociedade, estruturando e moldando a vida social em esferas políticas e ideológicas. Gradativamente se cria uma relação de dependência ou de naturalização da vivência na cidade através da mediação por instrumentos técnicos, podendo condicionar o comportamento, como também a percepção individual e coletiva do espaço.

A impossibilidade de cada território possuir as condições de reinventar seus modos de existência causa uma crise cultural, alterando o reconhecimento da sociedade e as possibilidades de produzir e criar as tecnologias necessárias para o seu ambiente. Essa “impotência criativa” que nos é ensinada para consumir o outro, adentra-nos a querer pertencer e ser o outro, ou seja, a assemelhação forçada de comportamento sistemático de tecnologias e técnicas ao nível global, fazendo com que forme uma vontade de ser representado pelos países que recorrentemente fomentam a própria desigualdade e exclusão social.

A cidade, enquanto espaço central de inovações técnicas e tecnológicas, é permeada por paradigmas que transcendem a matéria, pois a fluidez das redes técnicas superam obstáculos físicos ao passo que integra diferentes espaços de produção e circulação, ou seja, não está condicionada apenas a dimensão territorial, também abrange configurações em instâncias imateriais.

O espaço é configurado por verticalidades e horizontalidades, sendo condicionado pelos processos técnicos de hierarquia e interdependência. De acordo com o funcionamento socioeconômico global é também ambiente de vivências alternativas que criam perspectivas locais na tentativa de contrariar o sistema estrutural vigente, concebendo ambientes não fixos com variadas possibilidades de transformação.

Santos (2002) menciona a constituição de movimentos sociais que, de maneiras específicas, localizam suas pautas reivindicatórias, reconhecendo a posição subordinação frente as hierarquias impostas. Esses movimentos desenvolvem, mesmo na totalidade do mundo globalizado, cenários de resistências e alteração das formas e funções das práticas coletivas.

2.2 COMPOSIÇÕES

Pontuaremos como os processos hegemônicos e as limitações políticas, sociais e arquitetônicas, potencializadas pela demanda globalizante de aceleração do tempo, organizações institucionais, ressignificam as relações sociais e os sistemas de signos imagéticos. Tais processos podem compor ou caracterizar a sociedade contemporânea. O hibridismo de espaços relacionais e não relacionais é inevitavelmente sintomático para pensarmos a ideia de história, identidade e cultura.

Os elementos que compõem a urbanidade são fruto de um processo hegemônico, desencadeado pela nova configuração de mundo, frutos da era técnico informacional e da globalização. O mundo acaba por estabelecer renovadas formas de existir, o que, de um lado, ressignifica a vida da humanidade, com formatos inconstantes e mutáveis de gerir e perceber o espaço, e, de outro lado, ocasiona em problemáticas na preservação da individualidade. Perpassam entre reconhecer-se como sujeito, dotado de peculiaridades socioculturais que definem personalidades, até o paradigma da liberdade de escolha, como também a autonomia de decidir onde guardar informações pessoais, em quais ambientes se é identificado e quais ambientes é meramente anônimo.

Esses ambientes, de certo modo, corrompem ou transformam as estruturas sociais e identitárias convencionais. Por estarem relacionadas às tecnologias digitais, tornam-se uma ferramenta a partir do uso pelas instituições dominantes, condicionando regras de comportamento e reafirmando divisões limitantes em determinados espaços da cidade. Ocasionalmente determinam padronizações às configurações urbanas, superfícies ilusórias, repetitivas e sintéticas, acabando por criar camuflagens e neblinas nas relações básicas na ordem da vida.

Entretanto, essas engrenagens globalizadoras, que cercam e subdividem a cidade em nichos de passagens, estabelecem ritos de identificação, que são teoricamente em prol da segurança, organização e eficiência dos espaços públicos ou privados, a fim de moldar a sociedade em ditames progressistas, avançados e rápidos. O acúmulo de atividades é compensado satisfatoriamente pelo encurtamento do tempo para realizar tais atividades. A identificação em códigos invisíveis em detrimento da liberdade e identidade.

Tais sintomas da sociedade contemporânea se realizam e emergem cada vez mais aos meios artificiais de consumo, de ícones, códigos e imagens. São submetidas pelo desenvolvimento dos elementos acessórios e imateriais a um distanciamento da realidade materializada e construída temporalmente, historicamente. Um esvaziamento de sentido da existência, pelo desvencilhamento gradual e predeterminado, por outros elementos externos, alienantes às aparências insignificantes.

O etnólogo e antropólogo francês Marc Augé (1935) propõe o conceito de não-lugar. O espaço evidenciado e criado pela supermodernidade (globalização) é apático, protocolado e impessoal. Ao passo que identifica e ao mesmo tempo não individualiza o sujeito, que em permanente passagem se vê em um ciclo repetitivo de solidão.

O ciclo solitário reflete a fragmentação dos relacionamentos socioculturais, que gradativamente vão dando lugar aos códigos de conduta, a sistematização das burocracias

ordinárias do cotidiano, que desfaz as práticas complexas de tratamento e resolução, improvisadas ou não, das problemáticas diárias. Temos, contudo, o que podemos identificar como mecanização das relações humanas, pois pretendem, conjuntamente com as estâncias digitais e as instituições dominantes que controlam tais instrumentos tecnológicos, roteirizar o contato entre pessoas, sobretudo nos vínculos laborais. Como subterfúgio, para acelerar as ações, como também simplificar ao máximo as etapas para realização de tarefas, esse movimento se distancia do contato do outro, fragmenta também as relações interpessoais.

Mesmo nesse cenário apresentado, exacerbado e distópico, há de se observar, que esse movimento de aceleração do tempo e das relações humanas interfere nas demais áreas da vida, que ultrapassa o mercado de consumo ou o cadastro para a entrada em determinado lugar da cidade. A organização política, a sensibilidade e mobilização para com diversas questões de desfavorecimento social, até mesmo as maneiras que gerimos a realidade, os afetos, são comprometidos. Passamos a não reconhecer o outro como parte integrante e criadora da própria ideia de individualidade, que se estabelece e se exerce através de um engajamento e respeito coletivo.

Através de práticas dispersivas e desprovidas de relações humanas altruístas e conscientes, depositamos no campo do esquecimento muitas das ligações humanas, relacionadas principalmente a história e ao espaço geográfico de um espaço determinado. Gerando, com esse processo de não identificação, o ressurgimento de injustiças, preconceitos, desigualdades, que já haviam sido, coletivamente e democraticamente, desconstruído e revisitado.

Em contraponto, Augé (1994) problematiza as novas perspectivas de análise para antropologia que não mais se distanciam da realidade ou contemporaneidade. Possuindo um olhar para o emergente e temporal “aqui e agora”, o antropólogo passa a desdobrar suas observações que aproximam a história e o corpo social que compõe essa história. A chamada “etnologia do próximo”, portanto, discute o objeto em sua dimensão material e a representatividade desse universo investigado.

A presentificação dos estudos antropológicos *in loco* auxiliam as observações para algumas das transformações decorrentes do excesso informacional e tecnológico dos espaços citadinos. Como a cidade se modifica e é reconfigurada materialmente, imageticamente, pois alguns lugares acabam se tornando um percurso obrigatório de passagem e outros, entretanto, se tornam obsoletos em razão das novas estruturas estabelecidas.

A antropologia se propunha a pensar o outro (exótico, distante, culturalmente diferente) através de símbolos que caracterizavam pertencimento a um grupo específico. Essa

representação do grupo social a partir do indivíduo se transmuta em uma totalidade padronizada para entendimento da cultura. A antropologia, preocupada com os assuntos urbanos da atualidade, passa por uma mudança metodológica para análise do outro, que se nortearão no tempo, percepção do tempo e uso do tempo.

As observações sobre as novas maneiras de usar e perceber a temporalidade são importantes, pois modificam conjuntamente o modo como a sociedade passa interagir consequentemente com o espaço em que habita, influenciando nas mais diversas relações políticas, econômicas, históricas e tecnológicas que ocorrem nesses territórios.

A aceleração da história, desencadeada pela aceleração do tempo, gera o excesso de acontecimentos e informações. Diversas percepções sobre a vida que vão de encontro com as gerações e os modos de pensar e praticar a existência se modificam temporalmente. Augé (1994) diz que a crise de encontrar sentido na vida, causada pelos efeitos perversos das informações e modificações físicas do mundo, desembocam em desilusão.

A morfologia da cidade estabelece um processo de emergente revisão dos próprios meios de entendimento, dos novos moldes do sujeito e da coletividade, que são, em grande parte, mediadas por essas novas espacialidades. O não reconhecimento de relação afetiva ou identitária com o meio cria ambientes superficiais, artificializando as dinâmicas do desenvolvimento humano. Augé (1994) conceitua como não-lugar esses tais ambientes, como um híbrido do aceleração do tempo, vinculadas as transformações do espaço e das relações humanas.

Os não-lugares se configuram nos surgimentos de ambientes de grande circulação urbana, onde os personagens são não fixos, mas sim transeuntes. Sem pertencimento, as distrações cotidianas, de não percepção do espaço, instalam-se com normalidade. O indivíduo passa a ser um mundo em si, interpretando e apreendendo o que é passado aos olhos.

A individualidade condicionada pelos novos paradigmas tecnológicos é, para além de não identitária, dispersiva. A humanidade é apresentada a consumir inúmeros símbolos e códigos urbanos, vinculados às tecnologias digitais. Observa-se que esses espaços não possuem significados concretos para a sociedade, ao mesmo tempo em que se tornam, cada vez mais, indispensáveis para a vida na cidade. A antropologia do hoje, nesse sentido, analisa a experiência excessiva de informações que trabalham em entender as categorias de identidade e alteridade. O autor propõe, em contraponto a submissão do indivíduo às “opressões da sociedade moderna”, o desvio dos artifícios programáticos do cotidiano, para, enfim, traçar caminhos personalizados, com itinerários particulares.

A reinvenção de novos caminhos e maneiras de interação e transformação do espaço material e imaterial da cidade, a partir de mecanismos compatíveis com as condições culturais e identitárias da sociedade, contribuem para reafirmar a posição da teia social como elaboradora e construidora do ambiente. Partindo da ideia central do protagonismo dos agentes pertencentes ao território, é inerente a condição de ressignificação e conscientização política e coletiva dos espaços da cidade. O corpo social reafirma sua potência criadora e a conexão espacial como sua formação cultural.

A identificação do objeto para o etnólogo se configura na percepção do indivíduo contemporâneo, somado a paisagem em que se apresenta e o espaço informativo: uma leitura totalizante do mundo. Esse lugar identitário, relacional e histórico, distribui elementos diferentes e simultaneamente únicos, como o monumento, exemplificado por Augé (1994), ruído histórico que representa o progresso do tempo através da permanência visível aos olhos de alguns resquícios do que fomos e do que somos.

A relação intrínseca entre a paisagem, o ambiente construído historicamente pela humanidade e a preservação de tais ambientes é uma problemática a ser observada. Pois, se tais ambientes, que identificam sobretudo, os significados e a importância humana, forem sendo descartados ou invisibilizados em prol dos espaços artificiais, subtendidos aqui como um esquecimento forçado pelas estâncias dominantes da globalização, cada vez mais perderemos as especificidades internas, de cada território, para enfim nos adequarmos a padrões sociais externos, bem como aos processos culturais e identitários não pertencentes ao território.

Há um recorte conceitual e espacial que define os lugares e não lugares. Espaços que podem ocorrer paralelamente uns aos outros, mas que, em contraponto, o lugar pode ser identificável na história, classificado e culturalmente representado (ou seja, antropológico), enquanto o não-lugar é indefinido, provisório e passageiro (carregados de elementos massivos e diversos, em consequência raso e supérfluo).

Pode ser identificado na cidade o hibridismo entre os dois espaços mencionados, que em um determinado momento, apresenta-se para determinados grupos sociais como mero lugar de passagem (não-lugar), portanto, sem história, identidade e relação. Em outro momento, pode ser ressignificado por outros grupos sociais, esses subvertem os paradigmas impostos nesses ambientes protocolados e criam mecanismos ou intervenções em que aparecem traços identitários, históricos e relacionais: o lugar antropológico.

As experiências do não-lugar, materializado em espaços sem identidade como rodovias, rodoviárias, shoppings, metrô, aeroportos, entre outros, geram a padronização

exacerbada de tratamentos, através de regras e parâmetros de comportamento. Distancia o sujeito da sua individualidade (cultural, social, pessoal), sistematizando-o em compartimentos solitários de passagem.

2.3 RUÍNAS

Nesse subcapítulo faremos uma breve exemplificação de quais espaços físicos, sociais e estruturais das cidades são reconfigurados de acordo com as problematizações que apontamos nos subcapítulos anteriores. A tecnologia como protagonista desses impasses na cidade gera um caminho de degradação dos formatos de vivências tradicionais, num processo de maquinização das relações humanas.

Vinculando ao conceito de não-lugares, como também as transformações da cidade a partir dos meios tecnológicos digitais, é importante observar como o corpo social começa a interagir e a utilizar as ferramentas que são gradativamente acrescentadas na cidade, perceber as transformações econômicas mundiais em que prezam por modelos homogeneizados de sociedade. Atualmente vive-se uma “metamorfose de conflitos” existenciais que emergem das disputas de territórios dominantes: um novo espaço, uma nova cidade. O espaço urbano, que anteriormente à revolução industrial era marcado por limites arquitetônicos, sofre mutações desses tais limites, através dos progressos tecnológicos. Os obstáculos físicos são desmanchados pela virtualidade das relações sociais, políticas e geográficas que são estabelecidas. Há uma concentração urbana imaterial que acompanha instantaneamente os mais diversos acontecimentos mundiais.

A topologia eletrônica renova a noção do setor urbano (VIRILIO, 2005), pois o espaço construído socialmente passa por um ajustamento imagético desencadeado pelos meios digitais rompendo as separações físicas e temporais entre o próximo, o local/material e o distante, mundial/imaterial. O autor identifica as transformações entre o espaço material e o espaço imaterial. O primeiro é marcado e intermediado por níveis, paredes, limiares, e o segundo é instável, efêmero, como uma expressão momentânea e instantânea dos acontecimentos.

A utilização intensa das tecnologias digitais desarranjam as estruturas sociais, juntamente com as mudanças espaciais – não-lugares ou ambientes artificiais – e com as mudanças de temporalidade – supressão e aceleração do tempo – reorganizam o cotidiano. O

território contemporâneo é representado com um híbrido entre forças internas e externas, o visível e o invisível.

As noções entre o público e o privado são corrompidas, pois a cidade e as relações coletivas e subjetivas com o espaço são excessivamente expostas. A privacidade é dividida entre a individualidade e aparência da mesma individualidade com fins lucrativos. As tecnologias da informação, que mediam os novos procedimentos para a privacidade em âmbitos públicos e privados, estão fundamentadas em ícones e imagens que alteram e determinam a compreensão da realidade.

Há um conflito significativo entre a autonomia, a liberdade individual e coletiva, e a desfragmentação da construção histórica de individualidade. Pois, as dimensões políticas inter-relacionadas às dimensões digitais reforçam os mecanismos globalizantes, homogeneizando a sociedade. Ao passo que se formulam sobre o prisma das simulações de diversidade global processos de vigilância e controle social.

Nesse contexto de contenção e dominação, há uma desconstrução e superposição entre o público e o privado, a sociedade e o indivíduo, pois esses elementos são passíveis de exploração e, ao mesmo tempo, a base do sistema econômico mundial na era digital.

Paul Virilio contextualiza inicialmente em seu texto a crise econômica mundial de 1970, que transformam os espaços em experimentos de controle e vigilância máxima. A cidade, nesse sentido, torna-se gradativamente um sistema eletrônico que tem por seus “usuários” uma recepção mecanizada e esses, portanto, comportam-se como em trânsito permanente.

O meio urbano, construído e desconstruído pela tecnologia e sua duração, degrada simultaneamente a continuidade das relações com a cidade, ocasionando em consequência a degradação dos locais e territórios constituídos pelas pessoas. A cidade se distancia de seus criadores ao passo que esses não conseguem desfazer-se da cidade pelo motivo que os sistemas tecnológicos criam nichos e sistemas de rastreamento contínuos.

Segundo o autor, o desenvolvimento dos transportes e da comunicação influenciou o desaparecimento do lado de dentro e do lado de fora das cidades, o que ele nomeia “oposição intramuros e extramuros”. O progresso dessas técnicas vinculadas com o momento de quebra das estruturas organizacionais da cidade – pela apropriação da tecnologia como fundamento dessa nova constituição – acaba por homogeneizar os materiais de construção e fabricação. A interface da tela de televisão e do computador refletem como um espelho – o elemento arquitetônico construído para assemelhar a leveza ou quase desaparecimento das dimensões do espaço.

Há, na contemporaneidade tecnológica e comunicacional, uma reversão dos limites físicos e temporais. A cidade agora é feita e planejada para utilização e desenvolvimento da tecnologia como interface do homem-máquina, que salta para superfície instantânea do lugar.

A crítica à tecnologia traçada durante o texto constrói a ideia da exigência do aparato tecnológico, como tática de guerra, que remete a origem da criação do computador. A velocidade pelo uso do computador (que desencadeia o uso da tecnologia em geral nos dias atuais) torna a nova dimensão da cidade e instrumentaliza a noção de tempo. Virilio (2005) menciona que a colonização do tempo acelera absolutamente a cidade pela interação das máquinas de visão.

A tecnologia neutraliza gradativamente o tempo, ocorrendo o encolhimento do espaço pela unicidade da negação que produz o que antes era sedentarismo, agora se torna a inércia, o estado de se estar no mesmo lugar, sem chegar nem partir. A paralisia dos passageiros na cidade superficial os torna, enfim, corpos como meros apêndices das máquinas.

Em contraponto às engrenagens cerceadoras dos corpos na cidade, podemos traçar possibilidades potentes e significativas para um embate social, local de tais aparatos institucionais e tecnológicos que paralisam as capacidades políticas e transformadoras da humanidade. Abordaremos no próximo subcapítulo como podem se configurar essas dinâmicas que perpassam um comprometimento coletivo, político e sobretudo autônomo com a formação das cidades.

2.4 OLHARES

Nesse momento, observaremos algumas das maneiras de subverter ou repensar as cidades contemporâneas, desencadeadas através dos processos criativos e poéticos. O afeto, enquanto ação, aproxima a sociedade do meio urbano, seja linguisticamente, seja colaborativamente. Acreditamos que é por vias de experimentação comunicativa e artística que poderemos desenvolver e provocar novos olhares sobre o urbano, como também as condições de sociabilização e interação atravessada pelo espaço. O caminho da arte de rua, ponto de encontro da rede de diálogos propostos nesse trabalho, abre-se para pensar as conexões inerentes e relevantes da arte e a vida, arte e a cidade e demais temas interdisciplinares.

Olhares sensíveis à cidade como possibilidade renovada de rever caminhos cotidianos, e ainda sim inventar, imaginar. Estabelecendo, portanto, conexões criativas do social, da estrutura material, da tecnologia, das coisas ao redor de nós, a partir de um prisma individualizado, subjetivo, o que Silva (2006) chamará de inscrições psíquicas, ou seja, percepções que o sujeito possui em contato com o meio. Olhares ativos, que ultrapassam a observação contemplativa e crítica, são desenvolvimentos filosóficos práticos que exercitamos quase que “instintivamente”, com finalidade criadora sobre as condições contemporâneas que vivenciamos.

As ações afetivas coletivas e individuais se abrem para uma aproximação criativa para o outro, o diferente. Segundo Sodré (2006), a dimensão do sensível é como uma estratégia conectiva e dialética entre o sujeito e o objeto. O ambiente afetivo se torna uma manifestação da compreensão substancial do mundo, estabelecendo um resgate temporal e histórico, a experiência como contato primordial com o meio. Tais dispositivos de afeto, que são referidos pela potência dos sentidos e dos sentimentos humanos, corrompem com padrões sistemáticos e globalizantes.

Esses dispositivos são como recursos comunicacionais que transmitem sensações passageiras, mas não intermediáveis, nem mesmo, intransponíveis com o meio urbano. A corporeidade física se torna necessária para se estabelecer esse contato direto com o espaço e as referidas subjetividades, pois a vivência, a experiência compartilhada e gerada, acontece como mecanismo ativo na construção da realidade e na interpretação sobre o espaço.

O afeto e a capacidade sensitiva, tátil, interpõem-se e reivindicam o espaço ao sistema tecnológico e informacional, pois não realizam a circulação de conteúdos como fusão progressiva da tecnologia e da vida, permeados pelas possibilidades emergentes de sociabilidade, como experimento em agenciamentos sensíveis, imaginativos e criativos com a cidade.

Em contraposição aos teóricos anteriores, que buscam compreender o lugar, o território observando as problemáticas do macro espaço, tecendo uma crítica importante sobre todas as estruturas que moldam as vivências humanas, propõe-se uma observação aos micros espaços, vinculando as multiplicidades de interpretações que podem ter de um espaço: Quantas cidades existem em uma só? Quantas cidades têm em mim?

Frente as inúmeras desconstruções nos modos como percebemos os espaços, ainda há a possibilidade de inventar ou estabelecer metodologias para entender a cidade, subjetiva ou coletivamente. Calvino (1990), em *Cidades Invisíveis*, apresenta-nos diversas cidades que se configuram criativamente e poeticamente o emaranhado da existência social.

A cidade possui diversos elementos simbólicos e, conseqüentemente, múltiplas interpretações que implicam nas relações de experiências que o sujeito ou o coletivo observa cotidianamente. A leitura do espaço é feita correlacionada as experiências sociais que se vincula ao acesso ampliado – e geralmente seletivo -- da cidade.

As peculiaridades e arquétipos de cada cidade que a personifica como única, descritas por Calvino (1990), vão se desdobrando no decorrer do enredo sobre o modo de entendimento das passagens nas cidades. As experiências das viagens somadas aos repertórios do olhar sobre a emergente transformação do modo de afeição e entendimento dos espaços. O que aparentemente parecia ser uma característica das cidades visitadas, transformava-se a partir do aprofundamento das experiências e na percepção do funcionamento dessas, numa renovada visão, agora potencialmente crítica, que mesclam, imbricam e desnudam os preconceitos dos personagens.

As cidades descritas e comentadas pelos personagens refletem metaforicamente diversos aspectos latentes das mazelas estruturais das cidades que moramos, vistamos, exploramos. Nota-se que, hiperbolicamente, as cidades visitadas reproduzem as questões de desigualdades sociopolíticas e econômicas que vivenciamos em nossas cidades, tornando-as invisibilizadas pela distração dos dias, pela alienação massiva de ideologias e comportamentos (Figura 3). Os mecanismos arquitetônicos, comportamentais dos habitantes, dos modos de produção e engrenagens de funcionamentos das cidades mencionadas, alocam materialmente as críticas sociais das nossas cidades em guerras, colonizações, apropriações mortes e silenciamento. Tais mecanismos arquitetônicos se tornam uma ferramenta educativa e de apoio nas mais diversas áreas ligadas às cidades para se compreender os modos de protagonismo nos territórios geográficos a partir de uma percepção crítica dos passos e olhares nas ramificações das cidades (Figura 4), ressignificando o que se entende por um sistema estabelecido a partir dos modos de funcionamento das cidades que é idealizada e transformada pelas pessoas que nela habitam e passam (Figura 5).

Figura 3 - Grupo Poro, Outros Setores para Brasília, 2012.



Fonte: Print retirado do site da artista Brígida Campbell <brigidacampbell.art.br>. Acesso em 21 de maio de 2020.

Figure 4: Lambe-lambe do coletivo A coisa ficou preta, em Cruz das Almas, Maceió-AL, sem data.



Fonte: Print retirado do Instagram @acoisaficoupreta, acesso em 21 de maio de 2020.

Figure 5: Projeto de mapas de intervenções urbanas na cidade do coletivo Mapa Gentil, 2015.



Fonte: Print retirado do site <mapagentil.com.br>, acesso em maio de 2020.

A arte urbana se insere como escritura poética, crítica e plural sobre as percepções subjetivas da cidade. É resultado das marcas singulares estabelecidas pelas relações sociais construídas pelo espaço-tempo urbano, como um olhar-fragmento, íntimo, que é caoticamente instalado no ambiente público, para olhares de todos e todas.

2.5 BRASÍLIA: UM BOM LUGAR PARA SENTIR SAUDADE

Convocados para ditar as normas para a fundação de Períntzia, os astrônomos estabeleceram a localização e o dia segundo a posição das estrelas, traçaram as linhas cruzadas do decúmano e do cardo orientadas uma como o curso solar e a outra como o eixo em torno do qual giram os céus, dividiram o mapa segundo as doze casas do zodíaco de modo que cada templo e cada bairro recebesse o influxo correto das constelações oportunas, fixaram o ponto da muralha no qual abrir as portas a fim de cada uma enquadrasse um eclipse lunar nos próximos mil anos. Períntzia – asseguraram – espelhará a harmonia do firmamento; a razão da natureza e a graça dos deuses determinaram o destino dos habitantes. Seguindo com exatidão os cálculos dos astrônomos, Períntzia foi edificada; diversas raças vieram povoá-la; a primeira geração nascida em Períntzia cresceu dentro dos seus muros; e estes, por sua vez, atingiram a idade de casar e ter filhos. Nas ruas e praças de Períntzia, hoje em dia, veem-se aleijados, anões, corcundas, obesos, mulheres com barba. Mas o pior não se vê: gritos guturais irrompem nos porões e nos celeiros, onde as famílias escondem os filhos com três cabeças ou seis pernas. Os astrônomos de Períntzia encontram-se diante de uma difícil escolha: ou admitir que todos os seus cálculos estavam errados e que as suas cifras não conseguem descrever o céu, ou revelar que a ordem dos deuses é exatamente aquilo que se espelha na cidade dos monstros.¹(CALVINO, Italo. Techo do livro *Cidades Invisíveis*: 4 – As Cidades e o Céu p.61).

- 1 Trecho do livro ‘Cidades invisíveis’ de Ítalo Calvino em que pode ser feita uma analogia ao projeto e formação de Brasília baseada em um plano de normas para sua fundação, com intenções dignas e monumentais como era de se esperar de uma construção de uma cidade do zero. Seguindo a racionalidade do projeto, Brasília foi edificada por diversas raças que chegaram na década de 50. A dignidade do projeto, no entanto, parece não ter contado com as anomalias que a organicidade do crescimento populacional pudesse ganhar, fazendo com que surgissem os ‘atores monstruosos’, figuras que para a sociedade, tinham grande significação de perigo: a periferia. A estrutura urbanística de Brasília criou uma cidade-redoma que repele o subúrbio; que ignora ‘seus gritos guturais’ e esconde de seus cartões portais a existência e participação dessas figuras em sua malha social quando se referem a Brasília apenas como plano piloto. A questão que fica aos “astrônomos” de Brasília é, portanto, ‘admitir que seus cálculos estavam errados e que suas cifras não conseguem descrever o céu’, como uma analogia ao estudo do urbanismo utópico e afastado da organicidade que é a sociedade, tratando teorias com a capacidade de ‘descrever o céu’, como se fosse simples descrever a malha social; ou ‘revelar que a ordem dos deuses é exatamente aquilo que se espelha na cidade dos monstros’, admitindo que o plano já predispunha a marginalização desses ‘monstros’, os periféricos. (ALCÂNTARA e ALMEIDA. A relação de imaginário, pertencimento e identidade na cidade de Brasília: um olhar sobre as passagens subterrâneas do plano piloto. 2019)

Abordaremos questões políticas, sociais e afetivas de Brasília, problematizando sobre os processos históricos e da construção da capital que deram as margens para o desenvolvimento da arte urbana na cidade. O movimento da arte urbana é interconectado aos movimentos de construções, gentrificações e transformações do espaço da Brasília inventada e a Brasília imaginada.

Brasília tem várias peles. Cada uma delas constitui um olhar – individual ou coletivo – de interação, construção ou reconstrução da cidade, em âmbitos materiais e imateriais. Na sua camada mais profunda, podemos correlacionar com a ideia utópica de uma cidade democrática, inteligente, humanista, moderna. Do cerrado para o deserto, para o concreto, essa camada poética fixou as estruturas para o que não foi pensado – a cidade como realmente é – revestindo-a de beleza e simultaneamente dividindo ou distanciando a força que a levantou.

Como intermédio e reinvenção do que foi erguido, as pessoas formam o tecido conjuntivo e diversificado do lugar. É onde a intervenção, o contato, afeto, revolta, transmutações, significados e ressignificados começam e terminam, aderem-se. O território, como lembra Milton Santos, é espaço socialmente construído, sendo a metamorfose das ideologias, interferências e tecnologias, um movimento social constante e ininterrupto. Brasília é, portanto, (re)caracterizada temporalmente, com enfeites e interpenetrações criativas realizadas pelas pessoas que aqui habitam, do Plano às Satélites, das Satélites ao Plano.

Em relação ao trecho de Calvino (1990), Brasília não é apenas o Plano Piloto, mas todas as versões, classes e geografias que a margeia, pois é a malha social que a compõe e a constrói constantemente. Sendo assim, entender todas as camadas de Brasília é independente de um cálculo ou planejamento estipulado à antevisão que se pretendia limitante e já realizada, mas sim um organismo vivo e mutante, como a própria matéria vida. Que não deve, por consequência, esconder ou invisibilizar os seus “monstros”, ou seja, as camadas não planejadas, as pessoas que rearranjaram suas identidades e suas culturas a partir de uma oportunidade de um futuro melhor na cidade do futuro, as mesmas que construíram e constroem constantemente a capital.

Os rastros identitários, relacionais e históricos alternativos aos planejamentos e assepsias ambientais, localizam-se na epiderme do espaço, como imagem, desenho, rabisco, pixação². As escrituras urbanas, enquanto ferramenta distópica e multilinguística em um

2 Foi feita a opção das grafias dos termos *pixação*, *grafite*, *lambe-lambe*, *stêncil* e *stikers*, assim como é adotado pelos praticantes das intervenções urbanas.

espaço-tempo incerto e efêmero, estabelecem outros arranjos informacionais e sensitivos para pensar, vivenciar a urbe.

A cidade é tatuada por camadas, classes, sons, cheiros, instalações propositais e não propositais, que em contato com o ambiente, propõem novas perspectivas visuais e cinestésicas do quadrado³. As ‘galerias de arte/ intervenções urbanas’ que são construídas em configurações não convencionais, especialmente na W3 Sul e nas passagens subterrâneas de BSB⁴, ilustram a comunicação em traços subjetivos, artísticos e marginais de entendimento e expressão lúdica do lugar público, tornando-se um convite para criação de uma teia que estabelecem associações cognitivas, individuais e coletivas para o lugar.

Sobre a perspectiva de entendimento do conceito de lugar, Augé (1994) observa que na contemporaneidade o espaço é um excesso informacional, que desencadeia transformações na compressão social sobre temporalidade, provocando mudanças práticas na ordem da vida e da história. A memória e a identidade são comprometidas com o processo de informações massivas e homogêneas sobre o todo, parâmetro proposto pelas expectativas de globalização.

Nesse sentido, a cidade é constituída necessariamente de história, relação e identidade, ou seja, é realizada e reescrita pelos símbolos culturais que são vivenciados e imaginados pelos habitantes, em momentos localizados, especialmente no futuro e no presente.

Em relação à Brasília, observa-se que o território, também entendido parte integrante para construção do lugar, foi pensado materialmente com finalidades significativamente utilitárias, que dialogavam com propostas modernas de idealização para funcionamento das cidades. Com a vinda de milhares de migrantes para trabalharem na construção da cidade que simultaneamente foram os seus primeiros habitantes, as relações identitárias e históricas foram ressignificadas para as condições espaciais do lugar. Esse movimento destaca, sobretudo, a transformação do espaço a partir da inter-relação humano-meio.

Essas transformações podem ser identificadas como as ações de ressignificar alguns espaços da cidade construída, como também a criação de novos espaços de habitação e convivência. A exemplo dessa observação, podemos identificar a migração dos pontos comerciais de maior circulação de pessoas nas primeiras décadas da cidade. Segundo Almendra (2018), o lugar de referência para compras variadas em Brasília era localizado na avenida comercial W3. Seus doze quilômetros de extensão abrigavam, além de residências, inúmeros estabelecimentos com diferentes destinações comerciais que foram gradativamente

3 *Quadrado* é um dos modos carinhosos que os moradores da cidade usam para se referir a Brasília. O seu formato nos mapas do Brasil é identificado por um quadrado.

4 BSB é a abreviatura para Brasília. É o código IATA (International Air Transport Association) do Aeroporto Internacional de Brasília, localizado na cidade de Brasília, Distrito Federal.

substituídos a partir de 1980 por shoppings e demais prédios comerciais, espalhados pela cidade.

Além disso, podemos constatar a expansão do Distrito Federal, as chamadas Cidades Satélites, que atualmente são designadas “Regiões Administrativas”, e as próprias moradias irregulares dispostas acima das instalações comerciais da avenida W3 como exemplos de rupturas sociais dos limites e fronteiras do território idealizado. A teia social é, portanto, o principal agente de renovação e modificação das dinâmicas espaciais. Em aspecto subjetivo, Almendra (2018) propõe um olhar para o sujeito, que inicia o reconhecimento e pertencimento para com o lugar a partir dessas condições de mutabilidade.

Lúcio Costa em *Brasília revisitada 1985/1987* comenta sobre as suas percepções da jovem capital, na época com vinte e cinco anos de consolidação, aponta que desde sua idealização até a concepção, a cidade já poderia ser considerada histórica. Como características principais, especificamente do Plano Piloto, Lúcio Costa mencionou a interação entre quatro escalas urbanas: “a monumental, residencial, a gregária e a bucólica” (p. 116) que exemplificam categorias que não se concretizaram por completo.

Entre a realidade de habitar em Brasília em contraponto com a utopia de uma cidade planejada, Lúcio Costa observa em um passeio na Rodoviária do Plano Piloto as mudanças espaciais realizadas pela teia social que reestruturaram seu pensamento sobre o que poderia ser o centro urbano da cidade:

Isso tudo é muito diferente do que eu havia imaginado para esse centro urbano, como uma coisa requintada, meio cosmopolita. Mas não é. Quem tomou conta foi esses brasileiros verdadeiros que construíram a cidade e estão ali legitimamente. [...] Então eu vi que Brasília tem as raízes brasileiras, reais, não é uma flor de estufa como poderia ser. (COSTA, Lúcio. 1987, p.10)

Correlacionando a perspectiva renovada do novo olhar de Lúcio Costa sobre a cidade em constante transmutação, podemos identificar outros pontos em Brasília, como, por exemplo, a w3 Sul, avenida comercial e residencial, como também as passagens subterrâneas, localizadas próximas às vias Eixo L, Eixo W e o Eixão, Rodovia Distrital DF-002. Suas finalidades utilitárias são contempladas e recebem algumas características identitárias das pessoas que habitam e passam pelo espaço urbano.

Camara e Santos (2014) ao pesquisarem as características singulares da W3 Norte a partir de uma vertente semiótica às identidades visuais estabelecidas através das fachadas

comerciais do espaço, trazem contribuições relevantes sobre as recodificações estéticas e culturais desenvolvidas na arquitetura modernista da avenida de Brasília. Segundo os autores, A remodelação da estrutura física do espaço se desencadeia pela assimilação dos organismos culturais de referência nacional, estabelecendo determinados conflitos imagéticos: entre os anseios progressistas que se pretendem perfilar ou construir a sociedade do futuro e entre a realidade socioeconômica vigente no período histórico da construção da cidade de Brasília.

O planejamento e a construção da capital brasileira em 1950, embasada em tendências europeias modernistas e funcionalistas, são trazidas pelo urbanista Lúcio Costa e pelo arquiteto Oscar Niemeyer com o intuito de aproximar o país do contexto político, econômico e ideológico em que os países hegemônicos já vivenciavam há décadas. A reinvenção dos paradigmas rural e agrário para uma visualidade urbana e industrial, reflete sobretudo os movimentos expressivos para elevar a nação a patamares superiores de desenvolvimento, reconfigurando-o para o futuro. Desfazendo-se das mazelas e problemáticas concretas, como o analfabetismo, através de um projeto moderno, presságio de esperanças e pretensões progressistas para país (CAMARA e SANTOS, 2014, p. 16). Brasília foi o suporte para o imaginário simbólico moderno que se pretendia constituir para o Brasil. Entretanto, como foi apontado pelos autores, a ocupação comercial dos espaços projetados da cidade feita pelos comerciantes se deu como mímese visual dos demais centros comerciais de outros estados do país, como um referencial cultural e linguístico destoante dos padrões projetados, abrindo espaço para as relações identitárias e peculiares das regiões de origem dos comerciantes. São rememoradas, alicerçadas aos elementos sógnicos dos territórios de êxodo, como uma possível tentativa da camada social se conectar com o meio, remontando dinâmicas visuais e logo psicológicas de pertencimento:

Ao analisar os modos de ver a w3 norte pelos comerciantes verifica-se que o modelo matemático e funcionalista do espaço usado no projeto da cidade foi sobreposto pela lembrança, pelos signos das origens do comerciante ou mesmo pelos signos de um passado longínquo. As ordenações do espaço e seu controle em função das determinações do plano piloto, planos diretores, órgãos de conservação do patrimônio público não são suficientemente fortes para controlar as áreas de comércio popular. A comunicação visual é o índice que denuncia a tensão existente na cidade entre o programa e o uso propriamente dito. Esse genuíno texto cultural inscreve-se no local por diferentes heranças e diferentes camadas. O modo como o projeto urbano determina os fluxos e define quem ocupa qual espaço é a base para o entendimento dos textos culturais possíveis de serem flagrados na dinâmica da cidade. (CAMARA e SANTOS, 2014, p. 24).

Estabelecendo comunicação com Augé (1994, p. 58) no que se refere aos lugares históricos como dispositivos espaciais que materializam e decodificam a temporalidade estabelecida, trazendo consciência para o presente – enquanto participação social nas transformações do espaço – e sobre o passado – rememora os planejamentos e a idealização de períodos históricos anteriores através dos monumentos, “expressão tangível de permanência e continuidade das gerações”.

Em contrapartida, Santos (2002) contribui com o entendimento da configuração do espaço a partir da interação dinâmica entre os sistemas de objetos e os sistemas de ações. Esses elementos sistemáticos referem-se as forças produtivas e relações sociais que são desencadeadas através da produção. A percepção do espaço é definida como um híbrido de formas espaciais e conteúdo social, que colaboram para a transformação permanente da funcionalidade, bem como os símbolos sociais, as técnicas e demais elementos que compõe a vivência no lugar.

A cidade, corroborando com o pensamento de Santos (2002), é carregada de elementos simbólicos, que retratam ideologias contemporâneas e temporais dos habitantes. Transcendendo, portanto, a funcionalidade de sinalizar, comunicar, propagandear algum assunto, bem como regras de comportamentos ou identificação espacial específica, como mecanismo referencial, cotidiano aos cidadãos.

Há ainda múltiplas divergências entre a Brasília inventada e a Brasília imaginada. A primeira, sobre o prisma modernista, é planejada para fins específicos e com utilidades geograficamente programadas nos espaços construídos. Sobre a Brasília imaginada, o espaço é reelaborado pelo corpo social que nela vive, como também pelo imaginário coletivo das pessoas que não conhecem a cidade, estabelecendo um olhar estrangeiro, baseado por ideários midiáticos, que caricaturam e distorcem o lugar.

A arquitetura, o patrimônio, a mobilidade urbana, o acesso aos espaços públicos da cidade, as inscrições urbanas, bem como as questões políticas e de classe são pautas relevantes quando tratamos de observar, mesmo que isoladamente, as peculiaridades de Brasília. Entretanto, compreendemos que essas duas subdivisões – a Brasília inventada e a Brasília imaginada – surgem de um mesmo lugar e são inseparáveis, se mesclam e se confundem simultaneamente.

Problematizamos, para além do entendimento do lugar e do espaço, as diversas maneiras de apreender Brasília, ou seja, de capturar e perceber subjetiva e coletivamente a cidade. Tomaremos como ponto de partida a arte urbana para contextualizar os conceitos

levantados durante o texto e evidenciar maneiras criativas e alternativas de pertencimento, afeto ou revolta das inúmeras vivências e experiências dos agentes transformadores da urbe.

3. ESCRITURAS E RABISCOS URBANOS

Palpite
O Grafite
É o Limite
A rua é daqueles que passam
(Paulo Leminski)⁵

Nesse capítulo faremos uma interpretação teórica e sensível sobre a arte urbana, suas ramificações e potencialidades imagéticas, filosóficas e comunicativas inseridas no meio urbano. Faremos um diálogo com alguns autores e artistas que pensam sobre a temática da arte em nível nacional e local, com intuito de apresentarmos alguns dos elementos característicos da linguagem, intrincados nos suportes públicos e privados da cidade.

Figura 6- Stêncil do coletivo brasileiro Transverso. Passagem subterrânea 113/213 Sul. Plano Piloto, Brasília – DF.



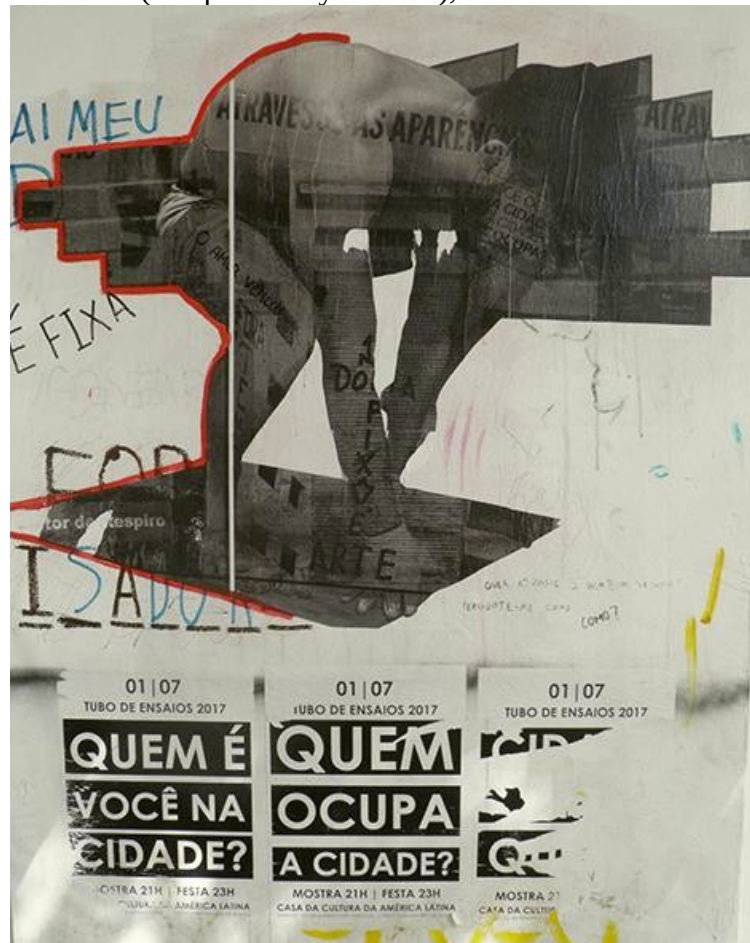
Fonte: Foto tirada pela autora em maio de 2019.

A Arte Urbana pode ser considerada uma expressão multilinguística e multidisciplinar, pois dialoga com várias áreas de conhecimento: história, arte, sociologia, arquitetura,

5 Haikai grafitado pelo compositor, escritor, tradutor, poeta e professor curitibano Paulo Leminski (1944-1989) e reflexão do autor retirada de palestra sobre grafite, sem dados precisos sobre data e localização através de registro videográfico. Link <https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUCXAk>. Acesso em 10 de maio de 2019.

filosofia, direito entre outras. Essa linguagem tem sua primeira camada ou relacionamento com a superfície da cidade. A urbanidade é o suporte fundamental para as intervenções. Possui várias ramificações e características estéticas e técnicas artísticas variadas, por exemplo a pixação, o grafite, o lambe-lambe, o stêncil, os stikers ou adesivos. É um compilado informacional e comunicativo que também possui várias temáticas e sentidos (Figura 6), perpassam pelo afeto, política, revolta ou revolução ao carimbo, tática, propaganda e demarcação territorial.

Figura 7 - Lambe-lambes diversos questionam o sujeito na cidade. Instituto de Artes, Universidade de Brasília (campus Darcy Ribeiro), Brasília-DF.



Fonte: Foto da autora, junho de 2018.

Essa maneira de praticar criativamente a cidade questiona inerentemente o protagonismo e pertencimento sobre o lugar e o espaço – Cidade para quem? ⁶- pois a maioria das inscrições urbanas são realizadas de maneira ilegal e reivindicam, independentemente dos

6 Frase de stêncil encontrada nos muros de Brasília, especialmente na Universidade de Brasília. Questiona temáticas sobre pertencimento e identificação dos moradores com a cidade, gentrificação e exclusão social, mobilidade urbana, arquitetura.

conteúdos dispostos nas paredes, a utilização do espaço público (Figura 7), livre e autônomo a qualquer instituição legitimada socialmente.

Contribui, em consequência da dinâmica plural de vozes e pensamentos, para um debate recorrente na contemporaneidade e em especial, necessário para o Brasil: a hegemonia dos meios de comunicação de massa, que atendem os interesses de um lado do capitalismo internacional e de outro das classes dominantes. A arte urbana, é entendida aqui como mecanismo de resistência de classes marginalizadas, que reivindicam sem lugar de fala nos meios de comunicação, mesmo no microespaço, não se tornando passivos ou apenas receptores das mensagens produzidas por determinada parcela social. Relembrando os rastros poéticos do coletivo brasileiro Transverso “A mídia omite, o muro berra”.

O histórico da Arte Urbana, do ponto de vista cronológico e de localização, possui um conjunto de origens e territórios distintos, que por sua vez deixaram marcas sociais de diferentes ideologias. Como exemplo, alguns estudiosos da área como Gitahy (1999) fazem algumas associações da pintura rupestre com a pixação e o grafite contemporâneo, por se tratar de suporte e técnicas semelhantes, ambas retratam a necessidade que o ser humano tem de deixar sua marca existencial na paisagem onde habita ou passa. Em contrapartida, Silva (2014) identifica que o fenômeno moderno ocorreu na Filadélfia, Estados Unidos, espalhando-se por localidades vizinhas. Conectando-se com a pesquisa de Paixão (2011), as intervenções urbanas iniciadas em Bronx, Brooklyn e Manhattan, em Nova York, por volta da década de 70, influenciaram culturalmente os jovens brasileiros do Rio de Janeiro e São Paulo, através das reportagens jornalísticas de relevante repercussão, que iniciaram experiências semelhantes aos dos jovens estadunidenses, espalhando-se a tendência nas demais regiões do Brasil.

Em Brasília, as pixações e grafites começam a aparecer no final da década de 70, ganhando maior popularidade nos anos 1980 e 1990 (ASTRO 2003). Com características análogas a dos artistas urbanos dos Estados Unidos, Rio de Janeiro e São Paulo, o perfil dos artistas eram de jovens migrantes ou filhos de migrantes, moradores de bairros periféricos e em sua maioria pertencentes a classe baixa, que constituíram a primeira geração de interventores da cidade.

Segundo Astro (2003), as intervenções eram realizadas primordialmente nas próprias ruas das cidades satélites onde os jovens artistas moravam, deslocando-se para as outras cidades satélites próximas e logo depois para o Plano Piloto, em lugares onde passavam o maior número de pessoas ou numa parede onde era evidente suas marcas na cidade. Assim, teriam repercussão entre os outros grupos que praticavam as intervenções, como também,

possibilidade de repercussão na mídia. Exemplos são: alguns espaços no Plano Piloto que estão sofrendo um processo de obsolescência são ressignificados com a arte urbana; as passagens subterrâneas, por se tratarem de ambientes de passagem que não oferecem segurança aos transeuntes; e a já citada avenida comercial W3 (Figura 8).

Figura 8 - Avenida Comercial W3 Sul com diversas inscrições urbanas. Plano Piloto, Brasília-DF.



Fonte: Foto tirada pela autora em fevereiro de 2017.

Figura 9 - Personagem Gurulino em A Arte Nunca Morre. Grafiteiro Pedro Sangeon. Participação no Projeto Obra á Frente. Mural localizado na W3 Sul, próximo ao Espaço Cultural Renato Russo, 308 Sul, Plano Piloto, Brasília-DF.



Fonte: foto tirada pela autora em maio de 2019.

Figura 10 - Passagem subterrânea 111/211 Norte. Plano Piloto, Brasília – DF.



Fonte: foto tirada pela autora em maio de 2019.

Os artistas urbanos ocupam esses espaços de diferentes maneiras. Torna-se pertinente ressaltar algumas características das intervenções urbanas. Alguns, em sua maioria grafiteiros, criam desenhos e personagens (Figura 9), baseadas em técnicas artísticas convencionais, que remetem a quadrinhos ou animações, disseminando cores, pequenas frases de efeito ou falas reflexivas por toda a cidade. Outros, como coletivos de Lambe-lambe e stêncil, criam conjuntos de palavras que dialogam com a arquitetura do Plano Piloto, ou breves haikais sobre temas políticos, amorosos, entre outros. Já os pixadores, em específico, denunciam as desigualdades sociais, as questões políticas emergentes, ao mesmo tempo que se comunicam entre si com palavras estilizadas, gírias, abreviações⁷. Utilizam-se de apelidos ou as *tags*⁸, repetindo-as incessantemente pela cidade.

As gerações que sucederam ao início do movimento em Brasília até a atualidade, integram várias classes sociais e ampliam constantemente os materiais, as técnicas, as linguagens e as temáticas da arte urbana. O Plano Piloto é repleto de manifestações urbanas, escrevendo poeticamente outras histórias e versões da cidade com cores, desenhos, formas, letras, símbolos indecifráveis (Figura 10). Somos desafiados a ver a cidade e entendê-la. Estabelecemos outras interatividades com a urbanidade. Criamos, mesmo que inconscientemente, novos percursos e olhares.

Durante o texto, propomos algumas considerações sobre a Brasília inventada e Brasília imaginada. Apontamos características da arquitetura planejada que se encontram com a camada social, ambas transformando-se e constituindo o que consideramos cidade: um lugar realizado e reinventado constantemente pelas pessoas que ali habitam.

7 As palavras estilizadas referem-se aos nomes ou codinomes criados pelos próprios pixadores para preservação do anonimato e identificação entre os grupos participantes da linguagem. Utiliza-se como marca para disputas territoriais ou elemento, símbolo, que se repete na cidade. Gírias são os códigos de linguagem de determinados grupos sociais, no caso dos pixadores, elas também são usadas para identificar algumas regras e acontecimentos pertencentes a linguagem. Abreviações referem-se aos nomes das gangues, coletivos ou grupos de pixadores. Em Brasília L.U.A (Legião Unida Pela Arte), G.D.F (Grafiteiros do Distrito Federal), G.S.L. (Grafiteiros Sem Lei), entre outras.

8 Tag – assinatura dos nomes dos pixadores e acompanham, como elemento secundário, os desenhos e escrituras urbanas dos grafiteiros.

Fazendo um paralelo sobre alguns conceitos relevantes sobre a cidade, o espaço e o lugar, observamos os símbolos imagéticos que emergem das paredes, muros, passagens, portas e prédios, convidando-nos a imersão de suas escrituras, desenhos, provocações. Ranhuras identitárias e poéticas de múltiplas línguas, cores e ideias.

As imagens de nossas andanças pela cidade, dispostas durante o texto, atentam-nos para discussões e desejos variados, ao mesmo tempo que são hibridizados pelas vivências do lugar, conectando-se pelo propósito fundamental de suas escrituras: perceber o espaço, fazendo e praticando experiências coletivas e individuais de existências, das zonas centrais ou periféricas, sobre habitar e passar por Brasília. Um exemplo desse movimento é o lambe-lambe com a frase “*Vamos Juntas?*” – na passagem subterrânea das Quadras 103/203 Sul (Figura 11) – com intuito das mulheres andarem juntas e se protegerem. Pode ser relativo ao perigo recorrente, principalmente para as mulheres, de transitarem sozinhas nesse espaço. Outros exemplos são as pixações sobre a falta de manutenção e fiscalização nas passagens subterrâneas que faz com que algumas pessoas a utilizem para realizar necessidades fisiológicas (Figura 12).

Figura 11 - Lambe-lambe na passagem subterrânea das quadras 103/203 sul, Plano-Piloto, Brasília-DF.



Fonte: foto tirada pela autora em março de 2019.

Figura 12 - Frase pixada: “essa porra não é banheiro”. Passagem subterrânea das quadras 113/213 sul, Plano-Piloto, Brasília-DF.



Fonte: foto tirada pela autora em março de 2019.

Figura 13 - Quem tem medo? Grafite de artista desconhecido que remete ao medo em transitar nas passagens subterrâneas. Passagem subterrânea das quadras 113/213 sul.



Fonte: foto tirada pela autora em março de 2019.

Figura 14 - Tentativa de revitalizar paredes da passagem subterrânea das quadras 103/203 norte, Plano Piloto, Brasília-DF.



Fonte: foto tirada pela autora em março de 2019.

Figure 15: Restos de azulejos grafitados na passagem subterrânea das quadras 103/203 norte, Plano Piloto, Brasília-DF.



Fonte: fotos tiradas pela autora em março de 2019.

Figura 16 - Grafite do artista brasileiro Gurulino na passagem subterrânea das quadras 113/213 sul, Plano Piloto, Brasília-DF



Fonte: foto tirada pela autora em março de 2019.

Figura 17 - Saturação caótica de informações visuais na passagem subterrânea das quadras 103/203 sul, Plano Piloto, Brasília-DF.



Fonte: foto tirada pela autora em março de 2019.

Figura 18 - Pixações e grafites disputam espaço nas passagem subterrânea das quadras 103/203 sul, Plano Piloto, Brasília-DF.



Fonte: Foto tirada pela autora em março de 2019.

Percebemos que as escrituras urbanas, ilegais ou não, refletem, de um lado, o abandono de espaços públicos da cidade (Figura 13, Figura 14 e Figura 15). Nesse sentido a arte urbana se torna um agente protagonista e criativo para sinalizar o descaso, enquanto faz o papel de revitalização do espaço público (Figura 16). Por outro lado, iniciam um processo autônomo, ao mesmo tempo revolucionário de apropriação comunicacional e artística da paisagem, que causam uma saturação caótica de informações, mensagens e nomes, confundindo-se com propagandas, outdoors e anúncios diversos (Figura 17 e Figura 18). Geram pelo ato de dizerem, pintarem e desenharem assuntos não relacionados ao mercado e ao consumo, um desconforto visual para alguns e uma tática crítica, sobre a estética da cidade para outros, são instrumentos para ver e ser cidade.

3.1 EU, TU E EL@ PIXAMOS

Nesse subcapítulo, exploraremos as características de errância e desvio que constituem as práticas da arte urbana, pensando em algumas questões sociais e identitárias que são camufladas na marginalização da linguagem artística. Problematizaremos as condições de classe e raça como potencializadores dos processos desiguais dentro do movimento da arte urbana.

Alguns artistas urbanos são considerados agentes de práticas ilegais de intervenção na cidade. Pessoas que estão infringindo regras e valores morais impostos por determinadas parcelas sociais. Becker (2008) define essas ações transgressoras como práticas desviantes às regras preestabelecidas socialmente. Essas regras possuem diversas características e contextos, mas são, sobretudo, tentativas efetivas de grupos dominantes estabelecerem normas, geralmente impondo-as. Exemplos dessas regras sociais são os acordos informais, diretrizes de comportamento ou até mesmo as leis da constituição de um país.

O conceito de desviança possui inúmeras definições, desde ações que corrompem regras sociais a práticas coletivas ou individuais que se destoam das práticas comuns e padronizadas de comportamento. Em âmbito sociológico, o termo reflete os sintomas de uma desorganização social (BECKER, 2008), relacionando-o a patologias mentais, pois comprometem a ordem social, gerando uma instabilidade das relações e configurações do ambiente. A análise das causas dos perfis e atos desviantes são baseadas no contexto social, como também nos fatores sociais geradores das ações (Figura 19).

Figura 19 - A performance do pixo do grupo Os mais altos, local desconhecido, 2007.



Fonte: print retirado do Instagram @osmaisaltos, maio de 2020.

Figura 20 - Sou história na minha área, pixação de Bonos, Gsl, Brasília-DF.



Fonte: Print retirado do Instagram @bonos_gsl, maio de 2020.

Entretanto, Becker (2008) observa que é uma atividade comum que as regras sejam estabelecidas sem uma consulta pública abrangente e plural, que não idealizam contemplar todos os grupos sociais. Os grupos, nesse sentido, possuem mecanismos de comportamento específicos, de acordo com valores históricos, identitários e geográficos, que segundo o autor, geram atritos e contradições entre os grupos pertencentes ao mesmo lugar. Os conflitos desencadeados são primordialmente causados pela vontade, geralmente, da camada social que possui poder político e econômico, de determinar um conjunto de regras, que toda a sociedade de um espaço (cidade, país) siga, independentemente das peculiares de cada grupo.

As ações consideradas desviantes são diferentemente aplicadas aos grupos sociais. Alguns grupos mais privilegiados não são tão penalizados quanto os grupos menos privilegiados. Comparando essa afirmação com os pixadores e grafiteiros, que podem ser identificados como *outsiders* – pessoas cujas ações subvertem as leis impostas; que são consideradas desviantes por outras – e os estudos de delinquência juvenil proposto por Becker

(2008), demonstram que “Meninos de áreas de classe média, quando detidos, não chegam tão longe no processo legal como os meninos de bairros miseráveis”. Corroborando com a ideia de que os artistas urbanos também são tratados de maneiras diferentes, de acordo com sua classe social, mesmo ambas classes praticarem o mesmo ato desviante (Figura 20.)

4. VIRTUALIZAR EXISTÊNCIA

Nesse capítulo discutiremos o impacto na sociedade e nas relações subjetivas, como também comportamentais do ser humano em contato com os recursos das tecnologias digitais. Alguns conceitos serão abordados a fim de elucidar os movimentos contemporâneos sobre as temáticas relacionadas ao espaço, tempo e, sobretudo, às construções e desconstruções da realidade a partir das camadas e espelhamentos digitais.

A cidade contemporânea é permeada por diversos mecanismos técnicos, como observou Santos (2002), que se configuram por ações produtivas realizadas pela sociedade, estruturando e moldando a vida social em esferas políticas e ideológicas. Gradativamente se cria uma relação de dependência ou de naturalização da vivência na cidade através da mediação por instrumentos técnicos, podendo condicionar o comportamento, como também a percepção individual e coletiva do espaço.

Historicamente os modos de pensar, produzir e viver são modificados temporalmente de acordo com empreendimentos tecnológicos que vão progressivamente sofisticando ou aperfeiçoando o conjunto de técnicas já existentes. Por intermédio desses desenvolvimentos técnicos e/ou tecnológicos, constituem-se por consequência, possivelmente estratégica, para melhorar a qualidade de vida da humanidade.

Em contraponto, a partir do sistema estrutural que vivenciamos, há uma preocupação com questões relacionadas à racionalidade, artificialidade e universalidade, articulando ciência e técnica. Em consequência do ápice de técnicas e tecnologias da informação se constrói uma homogeneização das formas de produção desencadeada pelos processos de globalização. Estabelecem-se relações hierárquicas de poder entre territórios e nações, além de cercear a escolha dos modos de produção e técnicas locais, pois essas são determinadas pelos países que dominam a economia global e legitimam a técnica vigente, conduzindo ao consumo alienante de um produto genérico e não identitário.

A impossibilidade de cada território possuir as condições de reinventar seus modos de existência causa uma crise cultural, alterando o reconhecimento da sociedade e as possibilidades de produzir e criar as tecnologias necessárias para o seu ambiente. Essa “impotência criativa” que nos é ensinada para consumir o outro, nos adentra a querer pertencer e ser o outro, ou seja, a assemelhação forçada de comportamento sistemático de

tecnologias e técnicas em nível global, fazendo com que forme uma vontade de ser representado pelos países que fomentam a exclusão social.

A técnica científica informacional, como observou o geógrafo brasileiro Milton Santos (2002), é intermediada pelo uso do computador e outros meios tecnológicos de transmissão comunicacional, sendo primordial para o crescimento econômico e as relações de poder de determinada nação ou espaço geográfico na atualidade. O computador representa, segundo o autor, avanços na comunicação, como também na manipulação de informações, sendo o símbolo do nosso período histórico unindo processos produtivos e controlando a divisão do tempo.

A cidade, enquanto espaço central de inovações técnicas e tecnológicas, é permeada por paradigmas que transcendem a matéria, pois a fluidez das redes técnicas superam obstáculos físicos ao passo que integra diferentes espaços de produção e circulação, ou seja, não está condicionada apenas a dimensão territorial, mas também abrange configurações em instâncias imateriais.

Milton Santos (2002, p. 12-13) define o espaço como conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações, sendo ele uma modificação da natureza, é aberto e ao mesmo tempo sistematizado através das dinâmicas de atuação social. A condição do espaço não está delimitada exclusivamente pelo território, que se configura como antecessor ao espaço, mas como processo onde se insere outras categorias para análise da totalidade do espaço, como por exemplo a forma, função e estrutura que variam de acordo com o tempo histórico e social.

Em contraponto, Byung-Chul Han (2019, p. 23) ativa a discussão das modificações culturais existentes, relacionadas ao processo de globalização que é acelerado pelas novas tecnologias, ocasionando em espaços culturais que se sobrepõem e atravessam. O conceito de hiperculturalidade do autor, que se refere ao movimento de interligação cultural das várias partes mundiais simultaneamente, ocasionam na perda de ordenação, ou até mesmo a configuração das referências culturais. Nesse espaço ressignificado, em que as culturas e concentram e agrupam, são rapidamente distanciadas dos seus eixos identitários geradores, a complexidade das redes relacionais e sociais se transformam, fazendo com que o próprio mundo se pareça com um hipertexto.

A cultura perde cada vez mais a estrutura que se parece com a de um texto ou livro convencional. Ela não deixa aparecer nenhuma história, teologia

como unidade homogênea ou significativa. Desfazem-se os limites ou as vedações nos quais a aparência de uma autenticidade cultural ou originalidade são acentuadas. A cultura arrebenta, por assim dizer, em todas as costuras, em todos os limites ou fendas. Fica des-limitada, sem-fronteira, des-costurada em uma hipercultura. Não são os limites, mas os links e conexões que organizam o hiperespaço da cultura. (BYUNG-CHUL HAN, 2019, p. 22).

A hipercultura, sem um ponto de partida cultural e inflada pelas dinâmicas globalizadoras e realizada a partir das tecnologias de informação, inicia um processo de modulação característico peculiar com o tempo, que se equiparará ao pensamento de não-lugar de Auge (1994), ao se caracterizar por um tempo fragmentado, um universo-mosaico com a ampliação com futuro e da liberdade.

Byung-Chul Han reitera considerações sobre o tempo de Flusser, para traçar um panorama das modificações de temporalidade, intimamente interligados às transformações técnicas e ideológicas, desenvolvidas socialmente. Subdivide-se em três formas para o entendimento do tempo: a primeira seria o tempo das imagens, a segunda o tempo dos livros e a terceira é o tempo dos *bits* no qual identificaremos cada tempo abaixo.

O tempo das imagens é conectado ao tempo dos acontecimentos móveis, sem mediações tecnológicas tão profundas como atualmente, relacionada a um tempo e pensamento mítico, em que cada movimento histórico ou social tem um lugar específico, entretanto móvel.

É interessante a analogia ao mítico, pois retoma narrativas empíricas e inventadas sobre os acontecimentos políticos, norteadores de uma comunidade e regiões extremamente restritas e localizadas. O tempo mítico seria, portanto, uma cosmovisão alegórica sobre a realidade, mas que concomitantemente, engajava e necessitava do corpo presente, em diálogo e conexão para ser realizado. O tempo mítico pode ser interpretado como uma linha do tempo, reta e localizável cronologicamente para explicar a origem do universo, mesmo que de maneira incompleta e pouco científica, propunha um exercício de pensamento crítico e literalmente filosófico a respeito da realidade, através de uma relação lúdica com o mistério, tratando como sobrenatural as questões mais complexas da vida.

A segunda forma de tempo proposta por Flusser é relacionada no texto de Byung-Chul Han (2019). Refere-se ao tempo dos livros, relacionado aos períodos históricos, a documentação e comprovação científica como maneira ideal de explicação do universo. O tempo dos livros possui um fluxo entre passado, presente e futuro, entre começo, meio e fim como ordenação temporal.

Sua estrutura fundamental vai de acordo com os principais acontecimentos de um povo que marcam irreversivelmente o seu lugar enquanto nação e humanidade. Traçam-se limites, acontecimentos pontuais, períodos e eventos de curta e longa duração específicos, para assim contextualizar características temporais e as mudanças de paradigmas ideológicos. O referencial empregado está inerente ao movimento da humanidade e, por isso, várias narrativas e temporalidades acontecem paralelas umas as outras.

O tempo dos livros também se refere a uma mudança já contínua do tempo, pertencente aos avanços técnicos e tecnológicos, sobretudo por se diferenciarem geograficamente e apresentarem múltiplas identidades, justamente por possuírem diferenças na produção e manutenção da vida.

Por fim, denomina-se o tempo dos *bits* como sendo a percepção do tempo em uma perspectiva contemporânea. A pontualidade e efemeridade dos acontecimentos, não ligados a uma dimensão cronológica ou a um tempo histórico específico, recriam as ponderações temporais de acordo com as possíveis realidades disponíveis, intermediadas constantemente. A conexão promove a abertura ampliada de possibilidades e invenção de futuros. O tempo dos *bits* é personalizável, de acordo com as necessidades específicas de cada micro realidade, definida e readaptada ilimitadamente.

As diversas realidades são, portanto, interpenetráveis e sem um domínio (ou origem) específico, as conexões interpessoais e características são reconfiguradas, reeditadas, pelo movimento coletivo e global de estar presente simultaneamente em vários lugares e espaços não físicos. No tempo dos *bits* não há o tempo dos livros, nem mesmo o tempo das imagens como limitadores de espaços e possibilidades temporais e de vivências experienciais. O futuro é passível a remodulações contínuas e passageiras, com milhares de escolhas e caminhos interpretativos possíveis. Configura-se nesse tempo de liberdades possíveis a desconfiguração de tradições e origens, em prol de uma passividade de experiências flutuantes e, ao mesmo tempo, pouco realizáveis, pois não dependem meramente de escolhas, individuais e coletivas, mas de uma estrutura invisível e também personalizável que a molda. É a globalização com as problemáticas difusas e já difundidas socialmente que alimenta esse tempo.

Pela saturação de liberdades, desterritorializamos as marcas culturais, relacionais e comunicativas pertencentes a nossa constituição humana, para cada vez mais, nos hibridizarmos com o todo existencial e possível de invenção. Desterramos em *turistas hiperculturais*, sem pertencimento ou localização fixa possível de ser interpretada ou indicada.

As diferenças a partir da idealização de possibilidades globais, sem autenticidade e duração, geram um processo de homogeneização involuntário e sintomático, e criam, pela interação entre eles, outras formas variadas e remontáveis de diferença e intermediação. É o esquecimento dos tempos históricos, cronológicos, geográfico, para definitivamente produzir incansavelmente recursos esvaziados de representação e identificação.

Turista hipercultural é um outro nome para a desfactização da existência e do ser-aí. Ele não precisa primeiramente de modo físico estar a caminho para ser turista. *Ele já está em si mesmo* em qualquer outro lugar ou mesmo quando está a caminho. Não é que se abandona a casa como turista para voltar depois como nativo. O turista hipercultural *já é consigo em casa* um turista. Já está ali ao estar aqui. Não *chega* de modo definitivo a nenhum lugar. (BYUNG-CHUL HAN, 2019, p. 31).

As relações com o tempo atual faz com que nos tornemos gradativamente turistas da nossa própria cultura, como também penetrando outras culturas simultaneamente. A diversidade, nesse sentido, não se forma pelo contato direto com as culturas, mas se estabelece, sobretudo, intermediadas por características midiáticas que não definem as categorias originárias, identitárias e de pertencimento. Logo, podem ser consideradas estruturas não culturais de interconexões.

O que parece distante e estranho é o de pensar a sociedade desprovida de elementos culturais, mesmo em seus processos e relações digitais. Entretanto, há de se considerar que o que é estabelecido nesses espaços não são ordenados e nem criam mecanismos para tal função, resultando em um emaranhado informacional mesclado por condições e conteúdos artificiais e impermanentes, que não são vivenciados, representados e nem reproduzidos nas movimentações culturais tradicionais, da qual a humanidade historicamente já estava, de alguma forma, adaptada.

Não podemos desconsiderar que a sociedade já estabelecia condições de trocas de valores e modelos culturais, seja por seguimentos e práticas colonizadoras, seja por processos mercadológicos ou até mesmo por processos migratórios. Entretanto, tais trocas culturais eram organizadas por outras condições, que dependiam conjuntamente do encontro estabelecido e construído ao longo de um período considerável. Tal tempo foi e é necessário para que pudessem se comunicar e se reconhecer ao longo de gerações. Tal fusão em processos culturais resulta em algo novo, em outras culturas compostas de elementos oriundos

de culturas de base, resultando em um direcionamento orgânico, seguindo um percurso interacional transparente e historicizável.

O jogo de quebra-cabeça cultural no ambiente digital, do qual se direcionam diversas e diferentes peças de lugares e identidades, para se chegar a um possível resultado de interação, não é historicizável, pois não se chega a um lugar-comum de origem, e principalmente, não se localiza quais foram os lugares geográficos e identitários de tais movimentos que se fundiram um ao outro. A fusão rápida de culturas no ambiente virtual se perde em uma enxurrada complexa e gigantesca de referências globais.

Começamos desmedidamente reproduzir essas interações culturais artificiais, vindas das mídias sociais digitais, no cotidiano e nos ambientes materiais de convívio social. Exemplo a isso, podemos observar no contexto do nosso país, o *abrasileiramento* de inúmeras tendências vindo de lugares externos, não pertencentes as nossas dinâmicas culturais já enraizadas social e temporalmente, como também, não identificáveis em outra cultura ou outro espaço específico. Essas tendências, que são ligadas a compra e venda de produtos ou serviços, estabelecem-se como um apanhado misto de inúmeras relações, que são por vezes difundidas e propagadas isoladamente, pelo processo de digitalização. Torna-se, portanto, um hipermercado do gosto da diferença, que deslocaliza o próprio e o autêntico (Byung-Chul Han, 2019, p.36), com intuito de mercantilização cultural, que se retroalimenta da própria diferença que é produzida inconsistentemente. Desfragmenta-se estado cultural de simbioses e interconexões em prol da invenção do novo.

A cultura híbrida estabelecida a partir desse processo difuso de atualizações estruturais de identidades e ideologias mistas de mediações, provoca um debate abrangente sobre as questões relacionadas a multiculturalidade. Entende-se por multicultural a existência de várias culturas que prezam pela constituição de um espaço integrado entre si e, por isso, são mais abertas aos espaços dialógicos e condescendentes no mesmo território. Entretanto, a premissa de multiculturalidade não necessariamente pertence embutida nos processos inflados de cultura e condensados às relações tecnológicas, o que poderiam ser interpretadas como o processo de hiperculturalidade. As fronteiras do hipercultural não vão somente desenvolver ambientes multiculturais de interconexão, visto que não são programados para estabelecer ambientes de comunicação mútua entre agentes e organismos culturais diferentes.

Conceber como se organiza a cultura híbrida no ambiente hipercultural é desmistificar e problematizar os novos tipos de negociação entre as manifestações culturais para com o meio social.

A hibrididade foi elevada, nos debates multiculturalismo, a uma força formadora de cultura. Produz novas formas (híbridas): híbrido é tudo o que deve a uma mistura de linhas de tradição ou de sequências de significantes, tudo o que conecta diferentes discursos e tecnologias, tudo o que se realiza, pelas técnicas do *collage*, dos *samplings*, da bricolagem (...) Como consequência, nenhuma cultura é essencialmente sólida, imutável que fosse um objeto hermenêutico. A hibrididade marca a “passagem intersticial” que cria a identidade, a autoimagem cultural como efeito da diferença. (HAN, 2019, p. 40-41)

Essa abertura conectiva e costurada interculturalmente, como modelo hipercultural, que segundo Byung-Chul Han (2019), possuem características múltiplas que não se interconectam a um centro específico ou a um esquema específico de encontros e transformações culturais.

O esquema rizomático pode se conectar interculturalmente como uma criação e interculturais mais individualizadas e, conseqüentemente, independentes umas das outras, mas ainda sim, interligadas mesmo que em raízes distantes e pouco localizáveis dos centros em comum. O lugar rizomático é, portanto, o de transformações e misturas constantes (Byung-Chul Han, p.53) e podem firmar, de um lado, condições interculturais, fortes e perenes no processo de mistura e transmutação, como pode, de outro lado, criar conexões efêmeras e pouco consistentes, que rapidamente desaparecerão. As tendências e os modismos interculturais podem se enquadrar nessa segunda estância.

A hiperculturalidade se caracteriza, na comparação rizomática, por uma cultura não territorializada e sem uma localização centralizada e específica, podendo ocorrer relações estruturais complexas e conectivas, que geram produções e concentrações indefinidas entre as raízes das instâncias culturais, significamente distantes e dispersas, ou seja, deslocalizadas dos seus *bulbos*, enquanto conteúdos originários ou fundamentais das conexões culturais. Por isso, a memória cultural também passa por um processo de destituição e fragmentação considerável, pois produz uma justaposição de diferentes formas de experimentar, refletir e entender a realidade, influenciando a identificação social de um povo, ao misturar e transformar as características artísticas, linguísticas, os modos de vida, tradições e crenças de múltiplos povos simultaneamente.

Na hipercultura, diferentes formas ou estilos de diferentes lugares e épocas são dis-tanciados em hiperpresença. Essa justaposição hipercultural aniquilia a áurea oriunda do *aqui* particular, do *lugar* único e de um tempo e história

específico. A globalização desaturetiza, assim, a cultura em hipercultura. (HAN, 2019, p. 68).

O processo de perda de área pode ser considerado o movimento de perda da memória cultural nesses espaços hiperculturais, gerando crises existenciais, principalmente crises narrativas, causadas pela atemporalidade e velocidade que se acentua pela falta de validade dos signos e imagens que se criam para explicar os acontecimentos contemporâneos.

O espaço é configurado por verticalidades e horizontalidades, sendo condicionado pelos processos técnicos de hierarquia e interdependência. De acordo com o funcionamento socioeconômico global é também ambiente de vivências alternativas que criam perspectivas locais na tentativa de contrariar o sistema estrutural vigente concebendo ambientes não fixos com variadas possibilidades de transformação.

Santos (2002) menciona a constituição de movimentos sociais que de maneiras específicas localizam suas pautas reivindicatórias, reconhecendo a posição de subordinação diante das hierarquias impostas. Esses movimentos desenvolvem, mesmo na totalidade do mundo globalizado, cenários de resistências e alteração das formas e funções das práticas coletivas.

Vivemos em um tempo em que é preciso encontrarmos caminhos particulares, que a despeito da globalização, tragam-nos respostas e encontros locais, que sejam criadas no cerne de uma determinada cultura por aquelas pessoas que a vivem e a constroem. O que se torna relevante pensar são em epistemologias próximas, criadas com base naquilo que se é.

É preciso encontrar quais elementos poderão nos ajudar nesse processo que atinja os níveis de complexidades contemporâneas, possibilitando um determinado equilíbrio entre experiência e criação. Esses elementos poderão vir de propostas metodológicas variadas, que dialoguem com recursos narrativos, teóricos, dialógicos e dialéticos.

A arte, como proposta estratégica para provocar tensões contínuas entre as problemáticas existentes, pode vir a ser o recurso necessário e possível de inventividade e criatividade. A arte gera conhecimento sensível, científico e não científico, enquanto dialoga com questões e crises políticas relacionais. Esse espaço também cria uma temporalidade própria, onde se coloca uma dimensão subjetiva no ambiente interacional, gerando uma espacialidade discursiva, pautada na transitoriedade e na subversão de paradigmas padronizados.

Como zona não estratificada, a arte e os diálogos que a permeia se compõe de linhas errantes, atravessando domínios de saber, domínios de conhecimento e interfaces dos

processos desiguais e dominadores. A experimentação pode ser relacionada a um agenciamento a um plano comum, criador de comunalidades, pois o valor estético renova e estabelece outras espacialidades, operando como um estranho lugar que só se dá pela imersão e presentificação para habitá-lo, diferentemente dos outros espaços que se desenvolvem por vias tecnológicas.

4.1 MÍDIAS SOCIAIS

Nesse subcapítulo introduziremos a temática das mídias sociais, contextualizando e aproximando do objeto de estudo nessa pesquisa: as mídias sociais como agente de ressignificações e desdobramentos da arte urbana na cidade. Faremos uma retomada histórica sobre o advento e a disseminação do uso da internet no Brasil e exterior, apontando para as mudanças de paradigmas no uso e na funcionalidade dessas plataformas digitais.

O surgimento das mídias digitais significa uma expressiva mudança técnico-comunicacional, permitindo o armazenamento, o compartilhamento e a conversão de dados (Martino, 2014, p.11). As letras, imagens, sons e qualquer outro elemento, não necessitam de suportes externos e materiais para funcionarem no âmbito virtual, apenas de sequências numéricas que codificam o que pretende ser apresentado.

Martino (2014) apresenta alguns conceitos dos quais iremos nos referir para o entendimento das mídias digitais. Estes conceitos se relacionam inevitavelmente com questões políticas e cotidianas da sociedade, que são inerentes às especificidades da arte urbana *no mundo virtual*. São denominadas de *Barreira Digital* as desigualdades de classe social, vinculadas às problemáticas econômicas para o acesso das tecnologias.

Como pontuou Martino (2014) sobre a criação da internet durante a Guerra Fria, os primeiros que tiveram acesso à inovação tecnológica foram os militares, os políticos e os grandes empresários, seguidos por grandes instituições de pesquisa e Universidades. Posteriormente as famílias mais abastadas podiam pagar os aparelhos necessários para a transmissão de internet em suas residências. No Brasil, entre 1994 e 1995, a rede de internet recebeu atenção pública e ganhou espaço no cotidiano de algumas parcelas da sociedade.

Virilio (2005) observa que a utilização da internet, possuindo como dimensão a velocidade, consegue transmutar o tempo, colonizando-o e produzindo a negação do movimento, que o autor percebe como inércia. As relações sociais são ressignificadas pela

substituição do espaço virtual que não geram encontros presenciais, bem como a substituição do tempo do conhecimento pela velocidade da informação.

O movimento operado pela tecnologia priva a liberdade do movimento humano, pois retira o tempo social e altera a organização geográfica do território urbano, provocando camadas de realidades ilusórias, que segundo Virilio (2005), desemboca em crises de referências e da noção de dimensão, criando a falsa noção de não estar separado do resto do mundo.

Simultaneamente, as barreiras digitais de acesso às tecnologias se modificam com o barateamento de aparelhos eletrônicos com possibilidade de acesso à internet, tais como *tablets* e *smartphones*. Algumas ações governamentais específicas disponibilizam acesso livre e gratuito à internet, geralmente em partes abertas das cidades, tais como rodoviárias e em monumentos históricos com grande circulação de turistas.

Martino (2014) definiu o *Ciberespaço* como ambiente interacional, organizado pela relação estabelecida com a afluência de dados entre terminais computadores: é “virtual por não ser localizável no espaço, mas real em suas ações e efeitos” (2014, p. 12). A realidade que se transporta para o ambiente virtualizado transforma os modos de vida incessantemente. Isto pode levar alguns grupos que interagem com o ciberespaço ao “entusiasmo excessivo”, bem como outros grupos à “desconfiança generalizada” (MARTINO, 2014, p. 10). O autor indica ainda uma articulação entre esses dois extremos que seja equilibrada e consciente com relação aos mecanismos cibernéticos, a fim de acrescentar positivamente a sociedade. Neste sentido, *redes* é um conceito explorado pelas ciências sociais, que recebe novas configurações de análise com o elemento virtual:

As redes sociais podem ser entendidas como um tipo de relação entre seres humanos pautada pela flexibilidade de sua estrutura e pela dinâmica entre seus participantes. Ganha mais força quando a tecnologia auxiliou a construção de redes sociais conectadas pela internet, definidas pela interação das mídias sociais (Martino, 2014, p. 55).

As *redes sociais digitais* convidam gente da família, do trabalho, da escola, etc., para uma concepção de relação sem hierarquia. O caráter não hierarquizado mostra um esforço de comunicação social que é formada a partir de interesses, gostos, predileções, valores que são compartilhados sem o estímulo das relações convencionadas, que nas vertentes artísticas contemporâneas pode significar novas propostas e interações desvinculadas dos espaços

legitimadores da arte. Entretanto, Chaves e Garrossini (2015) compreendem que toda tecnologia e plataforma digital antes de se estabelecerem desenvolvem modos de configuração distantes dos tradicionais são manifestações da cultura. Logo, as relações sociais digitais, mesmo com reconfigurações emergentes, afetam significativamente as maneiras de interação social, articulam-se paralelas às relações sociais já preestabelecidas historicamente na sociedade.

A dicotomia entre real *versus* virtual parece se desfragmentar progressivamente na contemporaneidade, fazendo com que novas maneiras de relacionar-se socialmente apareçam, agregadas as plataformas virtuais ao mesmo tempo em que as relações sociais já canonizadas, anteriores ao advento das tecnologias e técnicas digitais, sejam mimetizadas ou reverberadas, como, por exemplo, as próprias hierarquias, contradições, desigualdades e relações de poder das relações sociais materializadas.

Nesse processo em que a vida é ressignificada em ambientes simbólicos de interação e sociabilização é inevitável se desfazer completamente dos formatos de relações sociais que são reproduzidas há milênios. O mesmo corpo social que experiencia as plataformas sociais digitais, com renovadas formas de conexão, cooperação e interação não escapa da organização relacional que vivenciam no espaço social tradicional, fazendo com que, consciente ou inconscientemente, reproduzam tais estruturas na virtualidade, independentemente se realizadas em formatos diferentes.

Como observou Silva Júnior (2018), a mídia social, mais especificamente as redes sociais digitais, não são meramente plataformas transmissoras de informação e reprodução das relações cotidianas, também são capazes de constituir novos sentidos e comportamentos sociais, engendradas às atualizações narrativas, sensitivas, tecnológicas e de consumo, tão logo, possibilitam a formação de comunidades alicerçadas nas experiências virtuais.

No que diz respeito ao movimento de participação não fixado e permanente nos relacionamentos estabelecidos virtualmente, a dinâmica dos seguidores nas redes sociais digitais, retratam a fluidez e a flexibilidade das associações constituídas: “nas redes não existe necessariamente a obrigação de ter um ritmo específico de atividades, assim como não se exigem ligações exclusivas” (MARTINO, 2014 p. 56).

Em conexão com Martino (2014), Silva Júnior (2018) reflete que as ferramentas de interações sociais virtuais, reverberam os mecanismos do mundo hiperglobalizado e trans midiático, visto que a ideia de tempo e, sobretudo, as interações sociais contemporâneas são reconfiguradas pelo conjunto de atores sociais, agora entendidos como usuários. Ultrapassam fronteiras geográficas e sociopolíticas ao estabelecer conexões online, alimentando a rede de

laços sociais, que se ampliam de acordo com interesses individuais ou coletivos à determinada temática.

O autor utiliza de diversos teóricos da comunicação, como, por exemplo, Muniz Sodré e Pierre Lévy, entre outros, para complementar a compreensão sobre o fenômeno das redes sociais digitais e ciberespaço, fundamentais para evidenciar o que ele chama de comunicação em rede, os meios de construção e comunicação entre si. Sobre a estrutura das redes digitais, Silva Júnior (2018), baseado nos teóricos citados acima, traz a ideia de *nós*, que são os pontos, os indivíduos, que formam as redes de relação social, distribuindo conexões similares sobre elementos de individualidade e particularidade no ciberespaço, a fim de ampliar a rede de relação social digital e conectar outros *nós*, ao passo que constroem nas plataformas de interação social ou em aplicativos a identidade de cada usuário.

Diante de tal situação, a sociedade contemporânea encontra-se imersa cada vez mais nas novas tecnologias, em sistemas computacionais e na internet, adensando a cultura no ciberespaço, através das novas perspectivas digitais e dos indivíduos em seus ambientes virtuais. A necessidade de pertencimento do indivíduo a um grupo, a uma rede, compartilhando das mesmas ideias e partilhando informações, é expressivamente imposta no momento que existe um processo permanente de construção e adequação a uma expressão de identidade por parte dos prossumidores no ciberespaço, a construção do “eu” é integral e anônimo. (JÚNIOR, 2018, p.20).

Sobre essa perspectiva, para além de se estabelecer redes de relacionamento através das mídias sociais digitais, criam-se espaços pessoais ou perfis sociais individuais para se estabelecer conexões personalizadas com os demais usuários, a fim de criar redes de interesses compatíveis, como também fortalecimento do status social através da popularidade do perfil personalizado. Esses elementos individuais que configuram as redes sociais podem antever variados interesses, como a cooperação, a competição, a cocriação, etc, influenciando diretamente a comunicação das redes de relacionamento digital.

Os ambientes digitais, por adquirirem esse viés individualizado, com interesse de formação identitária, pode vir a se tornar o interesse de comunicação entre os usuários compatíveis das redes de relacionamento um elemento secundário, priorizando meramente a construção do personagem, ator social ou indivíduo utilizando de elementos visuais, videográficos como um ambiente virtual de visitação e não de interação. A problemática se dá pois o indivíduo passa de uma relação virtual de interação e comunicação com outros indivíduos que estão nesse mesmo ambiente para uma relação que a construção do “eu

virtual” é objetificada e fetichista, com uma lógica publicitária distorcida. Propagandeia-se a vida, numa amostra imagética de situações cotidianas do sujeito, mesmo que nada relacionado aquele perfil construído esteja à disposição de compra ou venda de algum produto. Torna-se relevante repensar como o capital social pode se tornar instantaneamente um produto de consumo e elevação privilegiada das camadas dominantes da sociedade, mesmo em ambientes de livre expressão, com pretensões comunicacionais revolucionárias e plurais, em que a interação entre os indivíduos é a premissa para a estrutura das redes sociais digitais. Por fim, a interação do sujeito desconfigura na virtualidade a relação de público e privado, com a criação de perfis em redes sociais digitais, pode apenas servir de camuflagem para a estrutura capitalista que pretende remontar as relações de poder, independentemente do conteúdo exposto e das relações sociais preestabelecidas.

Essas relações sociais configuram, do ponto de vista antropológico, a necessidade de propor novas abordagens de análise para com a cultura, sociedade e indivíduo. Os sistemas de representação e comunicação sofrem modificações físicas e irreversíveis para o espaço das experiências humanas. A continuidade do tempo, representadas pelos espaços virtuais, coexistindo redes de relacionamento digital que podem reconfigurar, portanto, algumas das formações humanas estruturais da nossa sociedade.

Esse lugar antropológico, percebido por Augé (1994) como um conjunto de contingências, determinações e oposições cuja materialidade é socioespacial, é necessariamente, pela constituição e recorrência nas pesquisas científicas dessa área de conhecimento, identitário, relacional e histórico, e para Martino (2014), as relações sociais estabelecidas no ciberespaço são desprendidas dessas categorias que configuram o espaço material, histórico, ideológico da humanidade. Nesse sentido, as redes de relacionamento virtual estabelecem novas concepções e estruturas sociais e não localizam algumas definições antropológicas, que precisam ser constantemente readaptadas para as configurações sociais contemporâneas.

As discussões *online* desencadeadas pelas redes sociais têm a capacidade de constituir alguns procedimentos e atividades culturais. O campo de ação das redes sociais atravessa fronteiras na interação de diferentes comunidades, cuja localidade é separada mais do que fisicamente umas de outras, pois transpõem suas conexões para além de limites geopolíticos e socioculturais, tais como os problemas de classe e de gênero. Forma-se, portanto, um arranjo de contatos que tomam diferentes caminhos, mas que ainda se interconectam em redes distributivas de informação.

A arquitetura horizontal das redes, permite aos participantes passarem por cima de barreiras institucionais e mesmo governamentais de informações. De um lado, a ideia básica de rede como conexão descentralizada. De outro, a percepção de que o melhor tipo de mensagem para circular nessa rede seriam as digitais (Martino, 2014 p. 64).

As redes que distribuem as informações e conteúdos no *ciberespaço* apresentam múltiplas possibilidades de interconexão aos participantes que a constituem. São vistas como democráticas e com intuito de proporcionar laços de coletividade pela lógica do sistema de mídias sociais. Martino (2014) nomeou de *Cultura Participatória* esse movimento que desenvolveu a ideia de que qualquer indivíduo pode produzir objetos culturais digitais, ou inversamente recriar conteúdos reais já antes convertidos em virtuais.

4.1.1 A ARTE DE RUA E O INSTAGRAM

Inicialmente, tomemos como exemplo a rede social digital *Instagram*, plataforma que será nosso objeto de estudo para entender como artistas urbanos (especificamente o grupo Mitos e Letras) ressignificam suas relações com a cidade e com a prática artística partir da ferramenta digital. Criado pelo brasileiro Michel Kierger e pelo norte-americano Kevin Systrom, o aplicativo estreou no dia 6 de outubro de 2010. Um ano e meio depois o número de usuários chegaria a 30 milhões⁹. Em outubro de 2018, 64 milhões de usuários possuíam perfis no *Instagram* no Brasil, sendo no ranking mundial o terceiro país que mais utiliza a rede social¹⁰.

Foi inicialmente desenvolvida para celulares Android e IOS (Iphone), e posteriormente expandida para o uso em computadores com algumas funções limitadas. A rede social é utilizada geralmente para compartilhamento de vídeos e fotos (JÚNIOR, 2018, p. 25), dispondo as fotos uma ao lado da outra, em linha cronológica de tempo, datando a publicação dos arquivos. Existe a possibilidade de enviar arquivos de fotos e pequenos vídeos instantâneos e ao vivo para publicação nos *stores*, ferramenta que fica agregada junto à foto do perfil do usuário e que expira os arquivos em 24 horas. Pode-se utilizar os próprios filtros e

9 Fonte: <<https://exame.abril.com.br/tecnologia/conheca-a-historia-o-brasileiro-que-criou-o-instagram>>. *Conheça a história do brasileiro que criou o Instagram*, Revista Exame, 07 de outubro de 2015. acesso em 30 de setembro de 2019.

10 Fonte: <<https://epoca.globo.com/instagram-tem-1-bilhao-de-usuarios-mas-nao-oferece-sistema-de-denuncia-de-fake-news-23370668>> *Instagram tem 1 bilhão de usuários mas não oferece sistema de denúncia de fake news*, Revista Época, 14 de janeiro de 2019, acesso em 30 de setembro de 2019.

outros elementos de edição de imagens disponível pelo próprio aplicativo, com o intuito de engajar ainda mais o usuário no aplicativo, encurtando o tempo para a publicação dos arquivos, sem a necessidade de recorrer a outros mecanismos de edição. Tem a possibilidade de compartilhar as imagens e vídeos que foram publicadas no Instagram simultaneamente em outras redes sociais, por exemplo, no Facebook e Twitter, que gera uma rede de inter-relação entre várias redes sociais digitais e ainda associá-las a um perfil comum de um usuário ou indivíduo que possui várias contas em redes sociais digitais diversas.

A *hashtag* – nome atribuído ao símbolo “#” –, acrescida de uma foto, organiza o conteúdo da rede social (Silva Júnior, 2018, p. 27), cocriando entre diversos usuários uma coleção de imagens subdividas por temáticas, ou palavras-chave, facilitando a busca e a relação entre o público e os arquivos. Essa rede social representa um exemplo de interação social fomentada por imagens e compartilhamento de imagens, que se referem sobretudo a reinvenção da vida cotidiana, historicizada efemeramente, a partir de coleções e álbuns de imagens virtuais. A plataforma cria, de um lado, conexões interessantes entre vários usuários, com intencionalidades múltiplas e disseminação de informação, conteúdos educativos, artísticos, entre outros, e, de outro lado, revelam os valores sociais influenciados pela publicidade (p. 30), que são deslocados de conteúdos relevantes para interação entre os usuários.

As considerações sobre as redes sociais digitais fazem com que se reflita sobre as reconfigurações sociais que são provocadas por tais plataformas de interação e disseminação de conteúdo comunicacional e informacional e as demais interações que o sujeito tem em contato com o meio, “real” ou “virtual”, como a sociedade passa a enxergar o espaço, a cidade e o ciberespaço, e como os discursos são reforçados e reverberados através das mídias sociais.

A mídia social como é um espaço de exposição rápida e direta, beneficia diversos grafiteiros e artistas urbanos que divulgam seus trabalhos com propósito comercial e de *marketing*, tais como a venda de quadros, camisetas, bonés, adesivos, sapatos e outros produtos feitos ou customizados. O espaço virtual de exposição da arte urbana legitima a estética marginal por circuitos sociais e midiáticos. É muito comum o sujeito realizador de grafite urbano contemporâneo se tornar empreendedor ou profissional autônomo (*freelance*) (SILVA, 2014). Estes artistas com rosto, nome e sobrenome, querem reconhecimento a partir de um perfil público de sua estética e sua técnica de expressão. Essa questão da pesquisadora que provem das observações e autodeclarações dos trabalhos urbanos no qual o artista inventa sua *persona* característica, podem ter a sensação de se igualar ao perfil do artista tradicional do comerciante ou publicitário que imaginamos atualmente conhecer.

Os pixadores registram suas narrativas do modo de ver e viver os eventos e acontecimentos expressivos na cidade (PAIXÃO, 2011). Propõem novas formas de se comunicar com as influências virtuais, os observadores que participam dessas plataformas virtuais ou público se torna “amigo” e “seguidor”, pelo menos no âmbito das relações interpessoais, nas mídias e redes sociais, bem como, podem compartilhar, curtir, comentar, participar, e criticar ativamente, dos formatos artísticos e lúdicos ou estéticos, que foram escolhidos pelos artistas na cidade como espaços para publicação e divulgação de seus trabalhos. A criação de um “acervo digital” pode ser entendida como um dispositivo de restauração, pois o artista possui a intenção do registro, como também, da recuperação que foi desgastado, apagado, rasurado, sobreposto na sua intervenção urbana.

Foi possível abordar como emana a comunicação entre arte marginal na cidade e ciberespaço, a partir da compreensão de uma mesma obra que se transfigura de seu ambiente material para a imaterialidade do ambiente virtual, e ganha outras funções, papéis, contextos e significações, ou seja, ações semânticas e afetivas da fruição não para quem fez a obra de arte e sim para quem contempla o registro audiovisual de uma obra. Ao mesmo tempo se inter-relacionam, conversam e dilatam a percepção da reação do observador, seguidor, admirador e cliente, que passa a utilizar outras ferramentas, além do olhar, para participar ativamente do contexto contemporâneo da arte urbana que busca e se desdobra em outros territórios.

A arte de rua, como um espaço de experimentações relacionado às pessoas que participam desse jogo social entre divulgação e contemplação das instalações urbanas no ciberespaço, poderá construir novas ideias e dinâmicas culturais consideravelmente em quantidade massiva pela facilidade de divulgação dos conteúdos disponibilizados pelos autores desse movimento estético. Afetos e reflexões retornam para a cidade concreta com propostas de discussões mais conscientes e questionadoras sobre o fenômeno urbano. A cidade é um lugar de regime semântico repleto de vozes ou pontos de vista heterogêneos, que recebe maneiras diferentes e independentes de apreensão estética ou fruição em consequência da interposição anacrônica da mimetização da própria cidade no espaço virtual.

4.2 ARTE URBANA: APAGAMENTOS E MEMÓRIA

Nesse subcapítulo abordaremos os processos de apagamentos e memórias visuais, sociais e discursivas da arte urbana na cidade, bem como esses processos são desencadeados

nas mídias sociais. Apontaremos alguns mecanismos experimentais de documentação do acervo de arte urbana, realizada pelos próprios artistas urbanos, além de pensar sobre a tentativa de registro e documentação feita nos ambientes virtuais.

A arte urbana por se configurar geralmente em contextos periféricos e marginalizados possuía poucos recursos para uma documentação criteriosa do movimento artístico majoritariamente passada e registrada a partir da história oral. Os recursos históricos perpassam por diversas dinâmicas institucionalizadas e de acesso, que acaba por restringir a instrumentalização e relevância histórica a determinados grupos e narrativas sociais. Poucas são as produções escritas e documentadas realizadas por artistas urbanos no país compilados em livros e pesquisas acadêmicas, caminhando para formatos livres, em discursos autobiográficos sobre a vivência e considerações de cada interventor envolvido com a linguagem artística.

É comum entre os grafiteiros, pixadores, e demais artistas urbanos, promoverem encontros em âmbitos nacionais para se discutirem assuntos relevantes a arte urbana, além dos artistas urbanos do país e de outras partes do mundo, que frequentam esses encontros, realizarem conjuntamente trabalhos, painéis, obras, e atividades sobre a linguagem artística para a comunidade. Nesses encontros, muitas trocas de informações entre artistas urbanos sobre a história da arte urbana no país e América Latina são trocadas e repassadas para, de alguma forma, criarem nesses espaços uma junção e interconexão das narrativas originárias da arte urbana nas cidades do Brasil. A Bienal de Graffiti realizada em São Paulo, o BTC Graffiti Festival, que acontece anualmente na Bahia, o Grafita Roraima, que acontece na capital Boa Vista, o Festival Concreto de Arte Urbana, no Ceará, entre outros, são exemplos de eventos nacionais e internacionais que acontecem no Brasil, a fim de difundir e trocar informações sobre a cultura urbana.

Percebemos que a maioria da documentação sobre a temática que se populariza é geralmente as versões jornalísticas e documentais sobre a arte urbana. As matérias, entrevistas e reportagens realizadas por emissoras de TV e jornais locais, criam personificações e estereótipos por muitas vezes preconceituosos e negativos sobre as intervenções urbanas. Entretanto, com a popularização mundial da arte urbana em nível internacional, que promovem encontros, trabalhos e premiações para artistas urbanos, cada vez mais se valorizam a arte urbana no Brasil, repercutindo, assim, outras visibilidades para os trabalhos jornalísticos e televisivos sobre a linguagem.

Acontece algumas vezes de pertencer a pequenos grupos como pesquisadores em arte urbana o dever de organizar e documentar os acontecimentos. Ou seja, desenhar a memória e

preservar isto que significa criar uma narrativa histórica dentre variáveis do fenômeno. Com a crescente utilização dos mecanismos virtuais que ampliam as possibilidades de registro e sistematização dos processos artísticos, artistas e demais agentes participantes das intervenções urbanas oferecem materiais necessários para nós, por exemplo, analisarmos com profundidade e propriedade uma configuração na história da arte urbana pelo contato com a tecnologia digital.

No processo de digitalização e virtualização da linguagem urbana, as categorias e formas de estruturar e propagar as narrativas históricas da arte urbana no país também se modificaram. O percurso frequente que observamos, sobretudo, depois das entrevistas realizadas com grafiteiros e pixadores brasileiros, analisou-se que as redes sociais digitais possuem boa aceitação entre os artistas urbanos, possibilitando a criação de outros conteúdos digitais de relevância histórica para essas comunidades de interventores, que geram conteúdos documentais, sejam eles urbanos, imagéticos ou caligráficos.

Esses conteúdos documentais em espaços virtualizados constituem entre os interventores urbanos e a arte urbana, em geral, novos paradigmas para a propagação histórica do movimento. As dinâmicas históricas perpassam entre uma troca de conhecimentos oral para, em contato intermediário, estabelecerem-se através da imagem, disseminada em fotos, vídeos, desenhos, escritas e interações.

O arquivamento de documentação jornalística, fotográfica, eventos realizados e participados sobre a temática urbana, como também referências nacionais e internacionais de artistas urbanos, disponibilizados sobretudo em revistas e os estudos de desenhos ou caligráficos do artista, que pode ser interpretado como um portfólio ou caderno de ensaios, ou até mesmo um espaço dedicado para as *prezas* de outros artistas urbanos, equiparam-se a uma sessão de autógrafos e assinaturas. Geralmente, é realizado individualmente, de acordo com o interesse pessoal de cada artista, em preservar o material sobre as intervenções de determinada época e contexto. Esse arquivamento, que constitui uma coleção pessoal, carrega um valor simbólico e afetivo entre os participantes do movimento, é conhecido entre os artistas urbanos, como *black books* (Figura 21 e Figura 22), nomenclatura que remete às origens do grafite contemporâneo, acompanhado do movimento *hip-hop* nas periferias dos Estados Unidos, que utilizavam essa ferramenta física e personalizada, para refazer e registrar determinados momentos, personagens, encontros, entre outros documentos, que de formas diferentes, marcaram relevâncias históricas e pessoais para aquele artista.

Figura 21 - Black Book do grafiteiro brasileiro Satão.



Fonte: acervo pessoal do artista, disponibilizado por ele para a pesquisa em março de 2020.

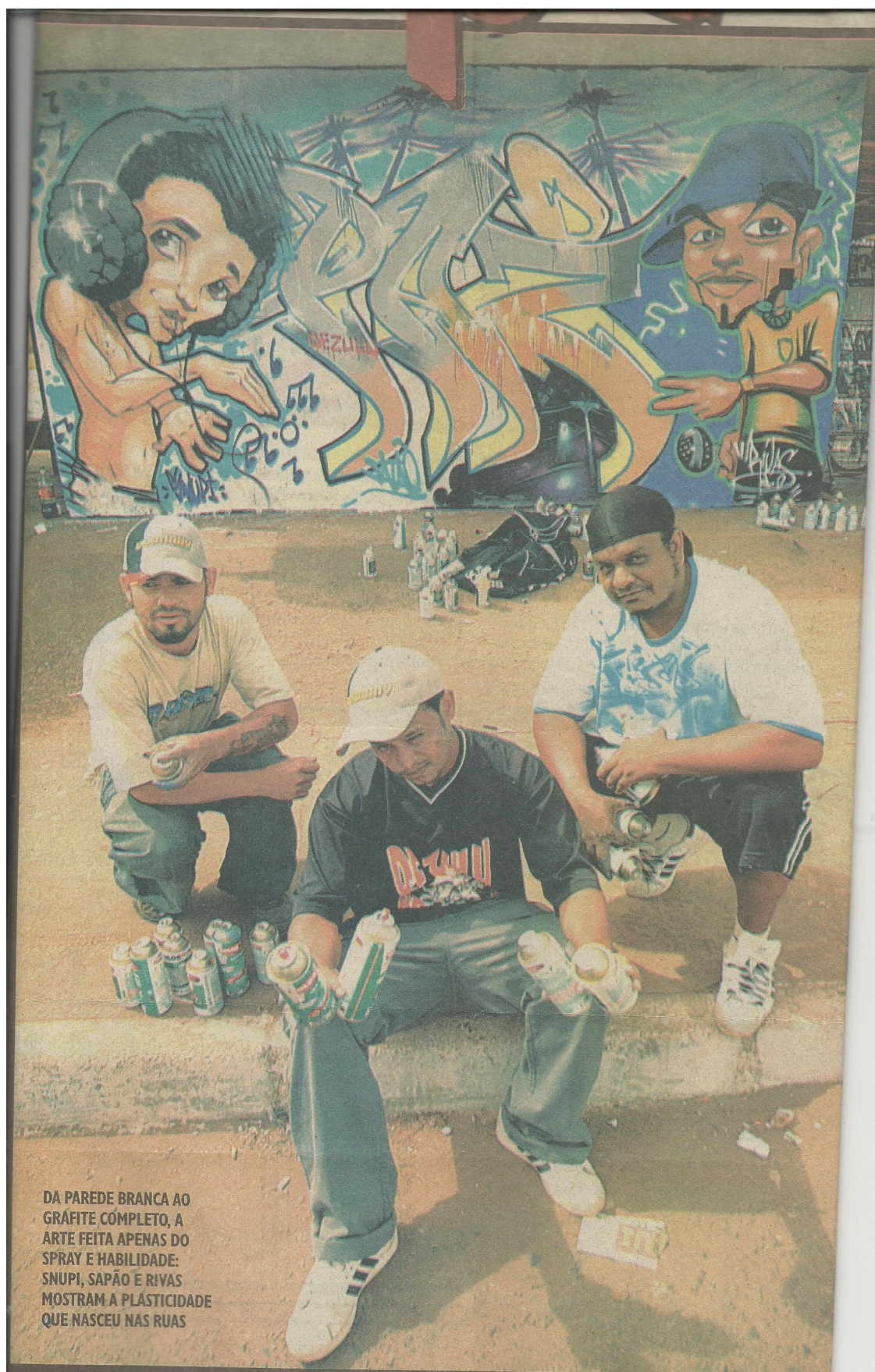
Figura 22 - Black Book do grafiteiro brasileiro Satão



Gilmar Cristiano (ao centro) não aceita ser chamado de pichador. Ele e dois amigos tiveram trabalhos impressos em postais: "Arte popular"

Fonte: acervo pessoal do artista, disponibilizado por ele para a pesquisa em março de 2020.

Figura 23 - Black Book do grafiteiro brasileiro Satão



Fonte: acervo pessoal do artista, disponibilizado por ele para a pesquisa em março de 2020.

Figura 24 - Black Book do artista urbano brasileiro Carlos Astro.

Cidade de Deus em versão brasileira

Cinco jovens participantes do programa Picasso Não Pichava contam as semelhanças entre o filme e a realidade em que vivem

CAROLINA CARABALLO
carolina@globo.com.br
Acervo: IV2M.

Brasília, 14h50. Enquanto a maioria dos brasileiros festeja um dos cinemas da cidade a pulso de um encontro, no mínimo, interessante. A realidade de cinco jovens moradores da Colônia se cruzou com a realidade da favela carioca Cidade de Deus, retratada no filme homônimo.

As semelhanças são maiores do que se imagina. Assustador? Certamente. A metragem

com os jovens do Distrito Federal analisam o filme de Fernando Meirelles variando o espelho e desconcertando.

Conhecer um pouco da vida de Kelton, Viviane, Wesley, Carlos e Clauciane é, por tabela, conhecer uma realidade preocupante que está mais perto do que se imagina. Os cinco jovens são espiadores e participam, atualmente, do programa Picasso Não Pichava, do GDF. Confira o debate sobre o filme *Cidade de Deus*, organizado pela Comunidade.

Acervo: IV2M.

O que vocês acharam do filme?

Carlos: O filme mostra um problema social que a gente vive hoje. Pelo visto, retrata o começo do surgimento de grandes favelas nas favelas, como o Comando Vermelho aqui. Foi esse problema social que já existe há alguns tempos, que gerou o que vemos hoje em dia: uma verdadeira guerra civil entre as favelas.

Wesley: Acho que o *Cidade de Deus* mostrou uma realidade que, fortunadamente, se não tomar cuidado, vai ser a mesma em Brasília. O tráfico de dro-

gas, as gangues, tudo que vemos no filme precisa de atenção dos governantes. Se não tomarem uma providência, algumas cidades do Distrito Federal vão virar aquilo mesmo.

Kelton: A gente sabia ao identificar com o filme. O que acontece na Colônia é um pouco disso. Para viver o mesmo esquema das favelas cariocas é uma questão de tempo. A coisa lá na Colônia não está tão diferente não.

Clauciane: Achei o filme chocante. O filme mostra a re-

alidade. São cenas passadas, mas é a realidade.

Viviane: O filme mostra bem a situação das drogas. Mostra que não importa a pessoa se envolva nesse mundo

pensando apenas em ficar dinheiro. O que acontece, na realidade, é que a pessoa acaba se dando mal e morrendo, como os mocinhos que morreram no filme.



Acervo: IV2M.

KELTON, VIVIANE, WESLEY, CARLOS WASHINGTON E CLAUCIANE consideram os problemas sociais retratados no filme e na vida

Fonte: alguns fragmentos do portfólio profissional de Carlos Astro, disponibilizado pelo artista em março de 2020.

Com o processo frequente de virtualização da vida e de seus códigos e costumes culturais, podemos observar que paralelamente a construção dos *black books* (Figura 23 e Figura 24) há um interesse entre os artistas urbanos em preservar e registrar determinados acontecimentos e documentações do movimento artístico. Como se estabelecessem recortes e dinâmicas virtuais relativas ao *black books*, agora ganham um desdobramento interativo e participativo de outros artistas urbanos e demais comunidades interessadas nos assuntos sobre as intervenções na cidade. Se compararmos os movimentos de registro e documentação virtual, disponibilizados nas redes digitais virtuais, com os acervos individuais de cada artista urbano, os *black books*, o segundo possui uma relevância histórica e documental, inevitavelmente, mais complexa e contribuidora para o registro do movimento, pois nesse espaço não possui interferências e dependências sistemáticas, como se observa recorrentemente nas plataformas e acervos virtuais. Os registros dos *black books* são elementares, experimentais, e por vezes poéticos, como um livro de artista. Não recorrem a fontes e modificações de edição, como também não carecem de uma saturação comunicacional e sobreposta, como nas redes sociais digitais.

Entretanto, o reconhecimento do movimento, principalmente no Brasil, e por parte, a legalidade de algumas vertentes da arte urbana, como o grafite, deu-se pelo trabalho de propagação e divulgação que muitos artistas reivindicaram e realizaram durante décadas, para que a sociedade reconhecesse a linguagem para além de paradigmas preconceituosos e infundados.

As redes sociais digitais e outros recursos midiáticos se colocam como um importante ambiente de propagação e desmistificação da linguagem urbana, que contribui para a ressignificação do criminoso ou vândalo para enfim artista. Essas interconexões se estabelecem através da identidade visual de determinada propaganda comercial, bem como a criação de perfis virtuais dos artistas urbanos, que divulgam o processo criativo e suas intervenções na cidade e o desenvolvimento de documentários, filmes de curta e longa-metragem sobre a arte urbana, que é disponibilizado em plataformas de visualização de vídeos. Paralelamente a esse viés de reconhecimento e descriminalização, os artistas urbanos iniciaram os percursos documentais, em âmbitos virtuais, com intuito de comunicação interpessoal e de divulgação dos acervos pessoais em redes sociais digitais. Entre os artistas urbanos brasileiros entrevistados, o grafiteiro ceilandense Satão, o ex-pixador brasileiro Calos Astro, como também o criador da página do Instagram *Mitos e Letras* e ex-pixador Kalor, um consenso de que os pixadores e artistas da cidade começaram a interação virtual

das dinâmicas comunicativas e documentais da arte urbana, através da rede social inativa Flogão.

O *Flogão*, fundado em 2004 pelo programador carioca Cristiano Costa¹¹, imitava a versão americana *Fotolog*, criada em 2002. No auge da plataforma, entre 2007 e 2008, possuía mais de sete milhões de perfis. Iniciou com um formato de repositório de fotos e foi se tornando um modelo nacional de rede social, pois a precariedade e a falta de acesso a equipamentos fotográficos no país impossibilitava a rede social digital progredir nesse ramo, tornando mais restritiva a nichos sociais específicos, como grupos de caminhoneiros, jogadores de games, entre outros. Segundo relatos das entrevistas realizadas, os artistas urbanos começaram a utilizar essas plataformas para registrarem alguns acontecimentos da arte urbana localmente, criando perfis onde postavam de fotos a legendas, e estabeleciam uma visualização assídua de outros artistas urbanos que possuíam perfis.

É inevitável a impermanência que condiciona toda arte urbana. Mas o progressivo acesso das classes populares às mídias sociais digitais desde o início dos anos 2000 ainda ocorre de forma restritiva e lenta a determinadas comunidades, considerando, sobretudo, a relação de classes sociais e de privilégios para tal ampliação e acesso. Vê-se um acesso correspondente de artistas urbanos, em grande maioria, aqueles que residiam em metrópoles e grandes regiões do país, onde possuíam mais possibilidades de contato e aquisição de recursos tecnológicos, como é o caso de Brasília, por exemplo. Os perfis criados no Flogão, simbolizou, para muitos artistas urbanos, seus primeiros contatos com a internet, como também, surgiu como alternativa para os movimentos de expansão da linguagem artística se fazerem notar pelas dobraduras de sua ação material, instaladas no cotidiano das ruas.

Essas comunidades, que se constituíram inicialmente no Flogão, e depois, com a ampliação de mais recursos tecnológicos digitais e aparelhos eletrônicos, foram migrando consideravelmente, para outras plataformas e redes sociais digitais, como o Orkut¹², o Facebook¹³, e atualmente o Instagram¹⁴. Esses movimentos migratórios, de formas diferentes, moldaram as interações virtuais e as estruturas de seus acervos virtuais sobre arte urbana, pois

11 Informações sobre a Rede social Flogão no site do G1. Link <<https://revistapegn.globo.com/Banco-de-ideias/Mundo-digital/noticia/2019/06/sobrevivente-da-internet-brasileira-flogao-chega-ao-fim-apos-15-anos.html>> acesso em 02 de maio de 2020.

12 O Orkut, criado de forma independente pelo engenheiro turco Orkut Büyükkökten para o Google em 2004, possuiu mais de 29 milhões de usuários brasileiros, sendo o primeiro no ranking de maior número de adeptos a rede social. Informações retiradas do site <<https://brasilecola.uol.com.br/informatica/orkut.htm>> , acesso em 02 de maio de 2020.

13 O Facebook é uma rede social digital em 2004. O norte americano Mark Zuckerberg é um dos principais fundadores da plataforma digital, que em 2012 bateu o recorde de 1 bilhão de usuários ativos. Informações sobre a história do facebook acessada no site <<https://www.tecmundo.com.br/mercado/132485-historia-facebook-maior-rede-social-do-mundo-video.htm>> em 02 de maio de 2020.

14 Informações sobre a rede social *Instagram* digital serão destrinchadas posteriormente.

tais plataformas desenvolveram uma organização imagética documental menos pessoal – embora mais simétrica e padronizada – se comparado aos *black books*.

Ao observarmos os condicionamentos e modelos de cada página de rede social digital mencionada, percebemos que em cada mudança e ascensão de uma nova plataforma, mais se estabelecem possibilidades de interação e participação dos seus usuários. No processo de digitalização, as comunidades aparecem atreladas a perfis e identidades virtuais, sejam elas legítimas ou não. Essas comunidades se estruturam de acordo com o formato disposto pelas redes, que vão se tornando, pelas condições tecnológicas estabelecidas e em um espaço curto de tempo, obsoletas, fazendo com que as comunidades passem a se reorganizarem em novas plataformas, moldes e interações.

O que antes no Flogão, por exemplo, apenas a ação de visualização de vários perfis e nichos sociais era o recurso principal de interação, começa a se modificar na rede social Orkut, em que se criam a possibilidade de se agrupar comunidades de interação de perfis individuais, que possuíam interesses em comum, e ainda possibilitar que o acesso seja restrito a um determinado grupo ou aberto ao público. Segundo os relatos das entrevistas realizadas, os artistas urbanos, sobretudo grafiteiros e pixadores, criavam essas comunidades restritas, e ainda, perfis exclusivos de grafiteiros, dos pixadores, bem como dos coletivos e das gangues, para de alguma forma, preservar-se o anonimato e ampliar a discussão em nível regional, nacional e até mesmo internacional sobre as intervenções urbanas.

Essas comunidades restritas da rede social Orkut possibilitavam inclusão de fóruns, onde os participantes expressavam suas opiniões sobre determinado assunto, e que eram geridas e controladas por administradores, que criavam e incluíam novos perfis e usuários para gerir as comunidades, estabelecendo um critério para a escolha. Os grafiteiros e pixadores possuíam perfis e comunidades assíduas que discutiam assuntos de interesse das gangues, dos coletivos de arte urbana, como também possibilitavam a organização de inúmeras ações entre esses grupos na cidade. Pela restrição de alguns comandos e atividades na rede social, como a limitação de envio de fotos para criação de álbuns e de “amigos” que se poderia ter em cada perfil, o Orkut passa a se tornar obsoleto em 2011 e desativado em 2014. Os usuários começam a migrar para o Facebook, que se apresenta com mais funcionalidades interativas e possibilidade de ampliação de tais comunidades.

Entre as funcionalidades do Facebook existem a ação de “curtir” ou reagir a determinada postagem, fazer comentários, produzir “*feed* de notícias”, construir um mural de ações e por fim criar grupos restritos ou abertos sobre diversas questões. O “curtir” ou “reagir” divulga indiretamente interesses pessoais do perfil do usuário a partir de uma

postagem realizada por ele ou por outro usuário, podendo, de acordo com o número de visualizações e reações, gerar uma reação em cadeia a determinado conteúdo, o que chamamos atualmente de *viralização*. Os comentários servem para a interação escrita de alguma postagem, seja de cunho ideológico, sentimental ou crítico, a fim de divulgar a opinião do usuário sobre determinado assunto. O “feed de notícias” (ou mural) é comparado a uma linha do tempo vertical de postagens dos “amigos” que são conectados ao perfil do usuário. O mural é o principal espaço onde acontece a interação entre usuário de um perfil para o usuário de outro perfil, bem como de usuário para uma página de um assunto específico, ligados geralmente a venda de um serviço ou produto. Existe a criação de grupos restritos ou abertos que discutem diversas questões, como grupos de arte urbana em níveis locais ou globais, entre outras funcionalidades existentes no Facebook que incitam fortemente uma interação assídua de seus usuários. Essas funcionalidades mencionadas possibilitaram a ampliação comunicativa entre os artistas urbanos, que de forma dispersiva ou não, uma das ferramentas principais de relação virtual e um compilado informacional considerável referente as intervenções urbanas.

Dentre as problemáticas existentes no uso de tais redes sociais digitais como espaço de arquivamento ou “nuvem” de acervos documentais, alguns dos artistas urbanos entrevistados afirmam que os fazem atrelados ao acervo em pastas e arquivos no computador pessoal, o que garante, segundo eles, uma maior preservação ou durabilidade do acervo que é disponibilizado em tais plataformas digitais.

Os artistas registram o processo de planejamento e execução, bem como equipamentos e materiais utilizados na realização dos seus atos de intervenção estética no espaço público da cidade, em fotografias e vídeos que são transmitidos muitas vezes em tempo real por redes de relacionamento social para grupos que acompanham as práticas em dinâmica virtual de interação. Assim que os suportes e as paredes utilizadas para estas atividades tomam dimensões cibernéticas, são criadas galerias e camadas virtuais de memórias que desaparecem rapidamente do ambiente material, mas permanecem por mais tempo no espaço digital como coleção de registros, para comunicação entre os grupos que participam e admiram essa prática.

O uso de meios virtuais pela arte urbana pode dinamizar as propostas tradicionais de institucionalização da arte. As vontades dos artistas urbanos a um pertencimento estético que seja oficial da arte são desencadeadas primeiro no espaço concreto das ruas, e depois nas mídias sociais. Tendo vista voltada à comunicação disponível pelo acesso das mídias sociais, os artistas propõem mecanismos de diálogo com suas obras para um público ampliado através

da configuração das *redes de relacionamento*. A arte passa a ter uma posição no contexto cultural de natureza política, procurando se desvincular das elites culturais e econômicas que a legitimam e busca a democratização da vivência artística (SHUCH, 1998 p. 82).

Propondo novas interações com a arte, os pixadores e grafiteiros e demais artistas urbanos criam grupos de fruição estética não convencional, bem como alternativas aos formatos tradicionais de exposição, arquivamento e registro das intervenções instaladas no espaço público, onde encontram a maioria dos seus trabalhos. O tempo e o espaço, contudo, ressignificam a materialidade do movimento artístico é igualmente modificada com o uso de ferramentas tecnológicas. A obra inventada por símbolos e artifícios virtuais desenvolve uma relação homogeneizada do espaço real, sobrepondo a relação entre o público e o privado, tema recorrente da arte urbana:

Os artistas exploram um sistema alternativo de comunicação fora das padronizações dos sistemas comerciais e colocam em cheque o anacronismo dos espaços de exposição das obras de arte que não estão preparados para mostra de obras não convencionais (SCHUCH, 1998, p. 84).

Os suportes e materiais usados pelos artistas interventores na cidade podem ser considerados como uma característica fundamental. Porém, quando transportada para o território tecnológico, então percebemos que para os artistas adquirem um caráter secundário. O objeto primeiro de análise das obras é a estética da imagem, instalada enquanto intervenção e evidenciada através de fotografias e vídeos de performance com edição de montagem digital e sonora.

Por se tratar de uma intermídia, categoria formal para definir uma inter-relação entre diferentes formas de representação que se fundem em um novo meio, há simultaneamente, por um lado, a apresentação digital do conteúdo estético que divulga a propaganda, tanto das obras quanto dos artistas, como, por outro lado, todo o formato de exposição virtual também se torna ele mesmo a partir do processo de virtualização uma outra obra.

Observando a dualidade do potencial de assimilação, afetação, sensibilização do objeto de arte primeiramente enquanto obra em seu ambiente concreto originário ao mesmo tempo que em segundo lugar é reprojeto sob o prisma dimensionado do tecnológico e das redes sociais, denota uma constante renovação das possibilidades de visualização da vida cotidiana na cidade.

É quando o artista inicia seu trabalho com instalação de imagens nas ruas e expõe sua obra genuinamente sobre o olhar subjetivo do transeunte, ao passo que também o introduz no ambiente virtual como registro digitalizado de uma obra de intervenção urbana. No *ciberespaço* o artista desenha sobre sua obra uma outra “camada poética”, isto é, conduz a linguagem urbana a outras categorias estéticas como, por exemplo, a fotografia. O mesmo transeunte que agora em ambiente virtual se faz seguidor pode não reconhecer as características do mesmo objeto artístico percebidas anteriormente.

O que representa os elementos genuínos do deslocamento da obra desde a feitura em sua primeira aparição ao público no espaço urbano se apropria de outros elementos modificados da contemplação da obra mediada com o contato tecnológico através de sua digitalização no *ciberespaço*. Schuch (1998, p. 77) se refere à relação híbrida entre arte e tecnologia a partir das mídias digitais que constituem recombinações infinitas na produção artística, que se transmuta em diversas atualizações, carregando a imagem como signo de tolerância, multiplicidade e não linearidade.

A autora analisa os atributos do computador enquanto *órgão* que modifica os processos poéticos, e leva as manifestações coletivas sobre a arte a se tornarem em relações interativas de constância e permanência. A troca simultânea de informações, bem como os compartilhamentos entre artistas e público, demonstra uma tendência à descentralização do discurso estético urbano. Nesse contexto, existe abertura pública correspondida com participação popular em comentários escritos, em vídeos com opiniões, em compartilhamentos, até mesmo curtidas¹⁵, etc. Os critérios avaliativos da arte em ambiente tecnológico não são democráticos e horizontalizados, entretanto confrontam modelos convencionais de legitimação estética. Assume características antes eventuais, como a participação dos espectadores, a interação como forma construtiva da obra, a comunicação planetária na conquista de novos circuitos artísticos e a valorização da comunicação no processo de viabilização artística (SCHUCH, 1998 p. 82), dinâmicas das quais abordaremos com mais profundidade adiante.

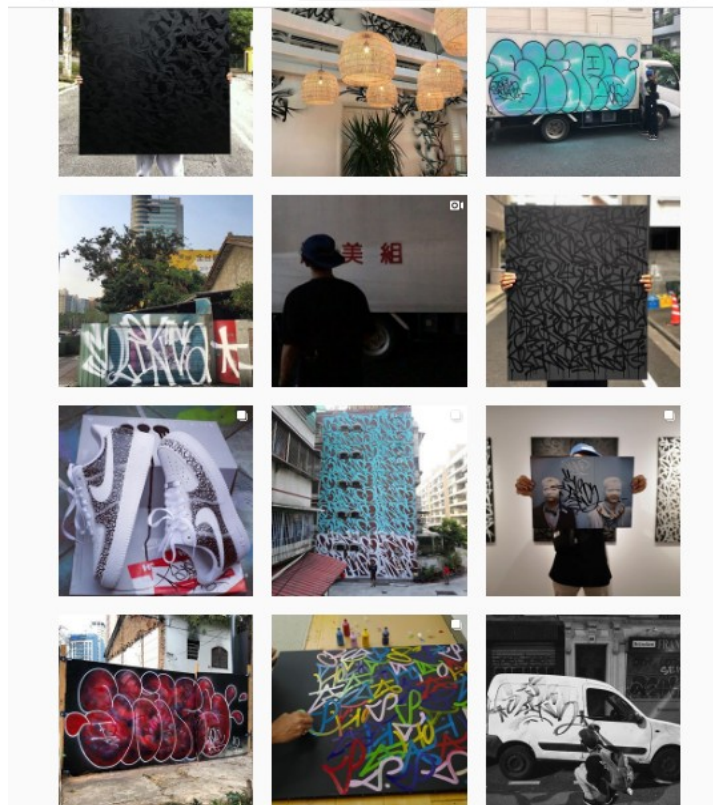
A pixação e o grafite desenvolvem no espaço virtual seu aspecto questionador sobre as padronizações da arte. Criam plataformas onde “a troca das ‘regras da arte’ é uma constante. Para além das questões estéticas, ela intervém diretamente nos hábitos e relações da comunidade artística” (SCHUCH, 1998 p. 79). A “virtualização da realidade” amplia as

15 As “curtidas”, num aspecto geral, servem como ferramentas para a manutenção de relacionamentos entre as pessoas e cumprem o papel de indicadores sociais de aceitação e estima. Além disso, podem adquirir diferentes significados para pessoas diferentes em cada contexto. É a opção curtir que garante a construção de vínculos para manter relações virtuais com os amigos e conhecidos. Conceito retirado do site <http://blog.pr.sebrae.com.br/>, acesso em 07/05/2019.

subjetividades humanas. Proporciona desde um espaço consciente e político para ascensão da expressividade do artista e sua crítica estética, que se conecta com o público e propõe experiências ampliadas e menos condicionadas aos ditames oficiais. Assim como também cria um “artista-propaganda” a partir das expectativas da cultura de massa, patrocinado para mostrar seus trabalhos vinculados a produtos e marcas de bens de consumo.

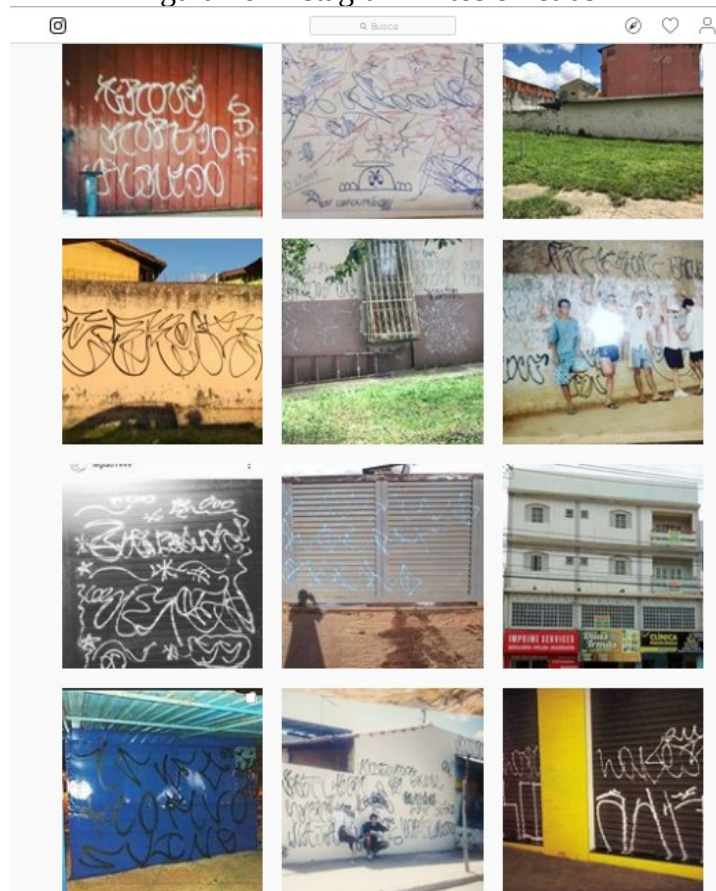
As manifestações da arte urbana originariamente realizadas nas grandes cidades aparecem nas redes sociais digitais organizadas como um portfólio artístico (Figura 25 – o artista utiliza a plataforma digital como portfólio de suas obras que são realizadas na cidade e dentro de galerias, museus e artigos para venda), coleção de imagens e pequenos vídeos que registram o processo de criação (Figura 26 – os organizadores do perfil colecionam imagens relacionadas a história da pixação brasileira.) ou até mesmo, tentativas de mesclar a linguagem da arte urbana, utilizando plataformas de edição de imagens e criação desenhos digitais (Figura 27 – o artista Bilos utiliza de imagens de paredes e outros suportes da cidade e aplica sobre elas sua assinatura urbana digital, reconfigurando as maneiras de se realizar a linguagem).

Figura 25- Página do Instagram do artista paulista Sliks



Fonte: Print da página do Instagram do artista urbano paulista Sliks, @rafaelsliks. Acesso em 3 de setembro de 2019.

Figura 26- Instagram Mitos e Letras



Fonte: Print da página do Instagram Mitos e Letras. Acesso em 3 de setembro.

Figura 27- Video-performance digital do artista Bilos



Fonte: Prints de fragmentos de vídeo da página do Instagram do artista urbano Bilos, @bilos. Setembro de 2019.

A produção artística é “predominantemente metamorfose” (SHUCH, 1998 p. 83) na interatividade do campo urbano emergente no *mundo virtual*. Contesta o real que se mescla com a criação de sistemas de pensamento, com a visualidade das intervenções, e com os acabamentos de obra distribuídos entre o tempo subjetivo ao tempo imediato. Sobre essas estruturas da arte urbana, remodeladas em consequência da utilização de redes sociais digitais e demais plataformas virtuais, vê-se a possibilidade de expansão da linguagem artística em outras categorias que perpassam o uso da cidade, mas ainda utilizam de sua estética arquitetônica e ideológica. Criam-se possibilidades de pensar a cidade e a arte urbana no uso de plataformas digitais, desdobrando-a em novas camadas, como se a própria ideia de cidade e os seus organismos linguísticos e urbanos de desmaterializassem na virtualidade para dar visibilidade aos conflitos nela existente.

Como uma plataforma digital criada com determinadas funções programadas, por exemplo, as redes sociais digitais podem ter seus comandos ressignificados por seus usuários e estes criarem novas funcionalidades para tais aplicativos, mesmos cerceados pela própria arquitetura dos espaços virtuais.

Como a criação de acervos e coleções, individuais e coletivas, de imagens podem ser criados dentro das redes sociais digitais, configurando, em consequência, o processo tradicional de arquivamento, ainda institucionalizado e restritivo a determinados grupos sociais. O paradigma das redes sociais digitais envolve problematizações interessantes sobre as novas vocações estéticas, que são constituídas quando estamos imersos a esses novos ambientes de criação e armazenamento de conteúdos.

As novas tecnologias das imagens, configuradas por espaços híbridos, conseguem gerar uma circulação contínua de conteúdos, que se perdem facilmente em um compilado massivo de informações. Entretanto, alguns grupos criam comunidades virtuais, capazes de gerar colaborativamente pequenos acervos memoriais, mesmo que movediços e impermanentes, esses registram acontecimentos históricos, produções artísticas, escritos, e materiais audiovisuais, disponibilizados através dessas camadas, ampliando as possibilidades de acesso e conhecimento de determinados grupos e sujeitos sociais.

Estamos pontuando a utilidade de registro desses organismos digitais para determinados grupos sociais em realizarem alternativas autorais e pessoais de compartilhamento de atividades e conteúdos, que antes era impossibilitado por barreiras de acesso, inevitavelmente, mais profundas que as barreiras atuais.

A comunicação imagética, bem como a produção de conteúdos através das redes sociais digitais, tornou-se uma dimensão primordial, dos tempos contemporâneos, para a constituição de um novo sistema de produção e reprodução de paradigmas conceituais de coleção e reinvenção de armazenamentos. Pensar a memória a partir do conflito existente com o acúmulo de informações nos ambientes virtuais, observando as estratégias desenvolvidas na inter-relação entre arte e museologia, e sobretudo, na condição individualizada de formação desses espaços de preservação, analisando como artistas e colecionadores de imagens se comportam nesses espaços virtualizados de interação.

Pretende-se observar, nesse momento, os novos paradigmas da arte urbana na preservação de seus conteúdos históricos por vias digitais, que geralmente se dão fora das instâncias institucionalizadas. Os modelos de memória se desenvolvem em alguns acervos digitais, influenciando visualmente, em determinados fatores, como a fruição e a construção artística, desenvolvidas a partir de tais estruturas.

Como os artistas, pelo próprio modelo das mídias digitais, criam inconscientemente ou não esses ambientes de interação e ressignificação dos espaços virtuais, buscando referências sobre memória digital, a memória e o esquecimento no ambiente virtual e demonstrando algumas coleções e acervos digitais de artistas urbanos.

Pesquisando as redes sociais de alguns grafiteiros e pixadores, observamos uma discussão interessante na página do Instagram do pixador e grafiteiro brasileiro Bonos, sobre as mudanças da arte urbana e do movimento de grupos, gangues e coletivos de interventores urbanos, quando imersos nas novas instâncias e desdobramentos da linguagem, causada pelo comportamento de usuários e artistas urbanos nas plataformas digitais. O artista escreve um texto reflexivo sobre os riscos e as quebras no próprio sistema de arte urbana, para de alguma forma se adequar as plataformas virtuais. São, portanto, as identidades, as visualidades e as regras estabelecidas entre a cultura do movimento urbano que se fragmentam para se constituir visibilidades e novas arquiteturas nas redes sociais digitais.

Não vou me atentar às datas, mas há uns 10 anos atrás, escutei de um dos maiores pixadores da nossa Brasília, uma frase que mexeu bastante comigo: "A internet vai matar o pixo." E muitos de nós, os que viveram as duas eras ao menos, tiveram sim essa certeza de que essa mudança afetaria tudo. Rapidamente me recordo de uma frase do tão polêmico Roleta em Taguá, "Foda-se os pixadores de internet". Mas e aí, o que de fato aconteceu? Matamos o pixo candango ou na verdade ele morreria por si só e nós que o preservamos? Afinal, tem o outro lado da moeda também. As ruas continuam com seus escritos e histórias. Vamos aos fatos: Todo mundo sabe dos movimentos que graças a internet se possibilitam o diálogo, troca de informações, debates ou coisas do tipo. Mas poucos enxergam o que isso acarretou para o movimento. Depois de 2002, ainda vivíamos no tempo de chats no telefone onde se gritavam mais do que conversavam, ainda assim algumas coisas se aproveitou anos depois o primeiro grande canal de diálogo sobre o pixo foi a comunidade do Orkut, onde foi o ponta pé mais forte dessa mudança de como foi e do que se tornou o nosso pixo. E não pensem que não estou me atentando ao fato de existirem antes disso, livros como o do Astro e milhões de blogs e páginas como a do Suyron. Mas o diálogo, a mudança, veio principalmente devido aquela comunidade. Diferente dos blog's e flog's onde o intuito sempre era o de auto engrandecimento de suas siglas e prezas, nessa comunidade calhou de se juntar uma dezena de pessoas com intenção de só fortalecer a cena. E sim uma centena de muitos outros com intuito de qualquer. várias coisas, mas que de modo positivo ou não colaborou, ao menos peneirando quem ajudava e quem não. E porque estou frisando isso? Porque eu, e muitos do que vivem isso concordam que a partir dali muito da pixação ganhou um novo rumo. Alguns dos antigos, que são saudosos de uma época remota, podem alegar que com isso, com essa quantidade de normas, rankings, debates de conduta que foi, sem querer, imposto ali que com isso foi sim a morte do bom pixo. (Texto – O que fizemos da pixação , postado no perfil do Instagram do Bonos [-@bonos_gsl](#) -em 14 de março de 2019).

Nesse texto em que o Bonos comenta brevemente sobre o percurso histórico da arte urbana, especificamente a pixação, no acesso e disseminação nas redes sociais digitais, ele

menciona um possível fim das organizações e ideais artísticos, plásticos e ideológicos do movimento urbano. O processo de digitalização além de possibilitar novos canais comunicativos entre os artistas urbanos também modificou consideravelmente as regras, e as maneiras de intervir na cidade. Essas dinâmicas digitais reconfiguram constantemente como a própria rede simbólica de técnicas e códigos sociais, que foi o cerne originário da arte urbana enquanto linguagem se estabelece e renova.

O que se questiona no texto de Bonos está para além de uma prática de intervenção da cidade se tornar gradativamente obsoleta, mas sim, que a própria tecnologia e as redes sociais que a disseminou a torna inapropriada e sem funcionalidade social, estética ou mesmo ideológica. Há uma declaração nítida entre os “pixadores da internet” que usam a internet para propagarem suas ações na cidade e serem reconhecidos por tais movimentações, e entre os “pixadores da rua”, que ainda procuram preservar e dar continuidade às práticas urbanas ditas tradicionais, sem intermédio das redes sociais digitais. Essas subdivisões em categorias de pixadores, por elas mesmas, já declaram o impacto e as problemáticas incitadas pelos ambientes digitais, pois perpassam as reconfigurações e “avanços” tecnológicos, desestruturam os organismos identitários e culturais de determinado grupo social ao ponto de os próprios agentes e interventores não reconhecerem o protagonismo de tais transformações.

Os novos rumos da arte urbana, em particular, da pixação, deram-se pelo acesso e a criação de perfis virtuais de artistas urbanos. Eles se tornaram cada vez mais o espaço virtual no ambiente principal de intercomunicação, disseminação de arquivos, fotos, vídeos e encontros dialógicos entre os interventores. Inferimos que o formato disponibilizado pelas redes sociais digitais possibilitou que essas relações se reconfigurassem, independente dos valores físicos, materiais, cidadãos que desenham essas relações.

As estruturas digitais, e não necessariamente as ações realizadas em tais estruturas, que tornam os símbolos e as intervenções da cidade cada vez mais obsoletas, pois a virtualização se pretende cada vez mais autônoma das relações físicas, pessoais, locais. Cada vez mais as comunidades – de pixadores, de grafiteiros, ou de outros segmentos da sociedade e das dinâmicas artísticas – deixam de depender das relações históricas, materiais e identitárias para existirem enquanto organismo autônomo, que de formas diferentes, imitam ou refazem as relações formadoras que a instituíram em nova dinâmica.

Portanto, entendemos que são relações globalizantes, dominadoras e por vezes excludentes que molduram tais relações, tornam, circunstancialmente, as imagens e os recursos visuais as referências intermediadas para a existência de determinado movimento, determinada cultura ou determinada intervenção. Para *existir* nas redes sociais digitais é

umbilicalmente necessário ser *visto*, por isso, nas intervenções urbanas que são realizadas, o necessário não é a ação em si, disposta na cidade, mas o conteúdo gerado para o virtual, a foto, o vídeo, e a legenda como discurso. Porque sem tal movimento, se as intervenções urbanas não forem *vistas*, comentadas e redesenhadas pelas redes sociais digitais, a sua *existência* não é contabilizada. Isso significa pensar que a história deixa de ser apenas condicionada a narrativas temporais, comunitárias e diversificativas, para ser considerada pelos números que elas geram – números de usuários, *views*, acessos, curtidas, entre outros.

A “morte do bom pixo” do qual Bonos menciona pode significar um movimento que ultrapassa as ações individuais de cada artista urbano, e passa a retratar, em instâncias globais, os cenários digitais que se constituem e imbricam com a realidade contemporânea e resultam significativamente nas destituições sistemáticas das intervenções e alternativas locais de resistência e transgressão dos espaços urbanos. As ferramentas disponibilizadas pelas redes sociais digitais podem ter influenciado substancialmente, para a fragmentação dos organismos identitários e das maneiras de organização coletiva da arte urbana, pois a ação interativa disponibilizada por tais plataformas estabeleceram outras categorias de reconhecimento da prática artística, que buscava um respaldo e aprovação do outro, do desconhecido, para legitimar ou estabelecer visibilidade para tais ações.

O emblema do artista urbano de estar a parte do sistema econômico, social, político, de se tornar um transgressor, provocador social, um *outsider*, é colocado em questão, pois este emblema sígnico e identitário se condensa nas redes sociais digitais a uma ação visual de vertente propagandística. Privilegiam-se mais as imagens e seu potencial de consumo do que as narrativas e suas densidades históricas, sociais e identitárias.

A partir do momento em que ficou mais fácil pixar o muro do quintal depois correr e postar na internet o pixo perdeu a essência. A internet criou famosos sem histórias. O tempo passa e tudo muda, não tem como comparar a força do pixo creio eu até metade dos anos 2000 pra cá. A pixação e suas gangs e suas gangueiragens se perderam nesse tempo. Cadê os shows , micaretas, boates ... Aqueles locais onde se juntava de 50 a 100 pixadores com extrema facilidade não existem mais e até isso contribuiu para a perda de força desse movimento. (pixador brasileiro Natyvo, em comentário ao texto do Bonos *O que fizemos da pixação?*, postado na rede social Instagram @bonos_gsl em 14 de março de 2019).

Esses novos espaços digitais constituídos por outras dinâmicas e orientações ideológicas apresentam várias faces interpretativas e problemáticas críticas acerca da arte

urbana e das demais visualidades artísticas, ao analisarmos a questão amplamente. A interpretação do pixador Natyvo, referente ao contexto da pixação brasileira em contato com as tecnologias, as redes sociais digitais, remete-nos as considerações conceituais de Augé (1994) sobre não-lugares que foram dissertadas anteriormente nesse trabalho. Os não-lugares digitais da arte urbana se modulam juntamente a desfragmentação da origem e dos percursos históricos do movimento artístico, pois não se referem como uma transformação ou reconfiguração da linguagem, que se abre para novas possibilidades de existência ação. Tornam-se, em alguns momentos e em espaços digitais diversos, uma imagem que pressupõe a linguagem da arte urbana, mas não se identifica o sentido, a potência social, política, coletiva que *retrata* tal imagem.

Os símbolos e signos urbanos que traduzem tais intervenções na cidade se perdem até mesmo dos próprios agentes e artistas, através de um espelhamento da vida e das práticas artísticas em âmbitos virtualizados, que são simulados através das redes sociais digitais, que igualmente aparentam, bem como encenam as relações entre sociedade, arte e cidade.

Essa renovada concepção do espaço digital são como lacunas que se abrem e, de formas diferentes, corrompem e remontam as relações estabelecidas entre arte urbana, seus interventores e artistas, e o espaço das intervenções, sejam eles: o muro, o urbano, a margem social. Os espaços digitais podem vir a ser os não-lugares para a arte urbana, em que se desfazem gradativamente os emblemas memoriais e as características estéticas do movimento urbano, como também se tornam um ambiente que provoca um determinado distanciamento para observar como se configuram esses outros lugares em que a linguagem urbana se adapta.

Esses lugares de acomodação e reinvenção da arte urbana em espaços digitais podem ser relacionados aos questionamentos e as causas tecnológicas, sociais, ideológicas que transbordam a própria linguagem, mas que pretendem organizar ou estipular uma coerência dos acontecimentos e das mudanças que se sucedem. O intuito de buscar uma integração desenvolvida a partir do reconhecimento dos não-lugares e dos modos de vida contemporâneo é realizada na participação ativa e na observação dos espaços digitais, mesmo que esses espaços não sejam estruturados inicialmente pelos artistas, mas constituem um espaço experimental de discussões acerca da temática.

Os cenários da arte urbana que se apresentam nos espaços digitais propõem variados formatos e conteúdos. O interessante nesse momento é observar como os artistas urbanos buscam relatar nesses espaços, um determinado revisionismo histórico acerca dos acontecimentos que são consequências das inter-relações entre o urbano e o digital, entre o acesso às novas dinâmicas de sociabilidade e pertencimento.

Ao reconhecer os percursos da arte urbana sobre olhares interpretativos dos artistas do movimento, começamos a perceber e compreender quais são os efeitos e as possibilidades dos espaços virtualizados. Consideramos, portanto, as multiplicidades de intervenções e realidades que podem ser ativadas em tais dinâmicas, diagnosticando, sobretudo, os processos globalizantes, mercadológicos e de exclusão que são potencializados nesses espaços.

Acho que os participantes daquela geração devem se orgulhar de como depois de tanta briga, tantas discussões, o como uma coisa muito importante foi evitado, como não se houve mais mortes por conta de guerras de gangues. Eu como pessoa me orgulho disso. Mas com toda aquela chance de diálogo muito foi se deixando de lado o espírito de união que as gangues tinham. A vontade de pixar tudo e se tornar o mais famoso do mundo. Outro fator negativo foi a saída pra rolés de gangues que antigamente nem o mesmo espaço dividiam, nem falar o nome um das outras era permitido. Tudo isso contribuiu para que muitos dos bons do passado desistissem dos ideais do pixo, porém nesses dois últimos anos tem trago de volta a cena inúmeros bons nomes, ícones, ídolos. Então a pergunta segue: Matamos o pixo, ou o curamos? O que na verdade vocês acham o que estamos vivendo hoje? Essa aparente falta de interesse por novas letras, ou são antigos que tinham mais campo a desbravar? Hoje o pouco criado sempre se parece com coisas já feita há décadas ou é impressão só minha? E essa questão dos tais pixadores de uma preza só, que pegam só uma, postam e vivem de likes? Estamos perdendo espaço pro grafitte ou evoluímos pro grafitte? São muitas questões. Mas e pra você, o que fizemos do pixo? O pixo nasceu ou renasceu? (Texto – O que fizemos da pixação , postado no perfil do Instagram do Bonos [-@bonos_gsl](#) -em 14 de março de 2019).

A relação entre tecnologias digitais e cultura é partilhada sobre um novo prisma temporal, pois o passado e o futuro se embricam em um novo formato, ainda confuso, para se entender o presente. Se tomarmos como exemplo as transformações das características formadoras da arte urbana quando imersa no ambiente digital, frente as considerações do pixador Bonos, podemos observar que há um emergente desconforto em não se localizar as referências do que ainda se é – enquanto arte urbana no tempo passado, para o que poderá vir a ser enquanto tempo presente e futuro.

Essa consideração disforme com o tempo também modifica a reflexão histórica dos acontecimentos passados, pois a causa e o efeito de determinadas práticas não chegam a um resultado específico, ou não são sintomas de apenas uma determinada ação ou movimento, mas sim, de vários fatores sociais, artísticos e ideológicos que dão fundamento e molde ao *novo*, ao futuro. As práticas da arte urbana não se modificam necessariamente porque determinada tecnologia é criada e acessada, mas por circunstâncias culturais que se

modificam paralelas às necessidades globais de homogeneizar costumes e formas de conceber a vida, para enfim, servirem para produzir consumo.

O contemporâneo, caracterizado pela experimentação mais próxima com a vida digitalizada, não anula completamente a noção histórica que possuímos e estabelecemos nas coisas que circundam a sociedade. Os nossos costumes e nosso pensamento cultural ainda são estimados em situar o tempo, para assim, compreender-se “onde estamos?”, “o que somos?” e “para onde vamos?”. Quando esse desenvolvimento temporal é condensado, as outras formas de conceber a existência, o tempo e o futuro se horizontaliza, parece cada vez mais incontrolável por aquelas pessoas, que no presente ou passado próximo, o construía e conseguia compilar informações necessárias para entendimento de determinado sujeito, linguagem ou cultura.

Quando o artista urbano Bonos se distancia da construção identitária da linguagem, questionando sobre as referências e o cenário sistemático das intervenções no tempo presente, há a possibilidade de observarmos que os paradigmas identitários que formam a linguagem já estão sendo modificados por outra coisa, que não se sabe exatamente o que se é, mas que, entretanto, existem outras experiências difusas e rápidas que concorrem o lugar de recomeço ou de transformação da linguagem: será uma possível migração de um lugar estável para outro lugar, agora movediço, em que não necessita de alguma orientação ou singularidade? As referências não dependem mais de uma formação específica que a constitui, mas se dá pelo lado que se olha, sem necessariamente precisar de ferramentas históricas ou locais?

O que se apresenta conjuntamente a essa desfragmentação de um referencial cultural e temporal cada vez mais profundo é uma objetificação dos agentes, dos artistas, das linguagens e códigos culturais. Essa projeção de transformação cultural causada por um determinismo tecnológico coloca as possibilidades de formar, criar, serem gradativamente trocadas por termos como interagir, engajar, olhar, entreter. A conformação de que as hibridações entre “real” e “virtual” podem ser constituídas por uma presença passiva e sem mapas e caminhos, se apresenta como uma possibilidade fatídica para a arte urbana.

Em contraponto, há a possibilidade dos organismos culturais e linguísticos da arte urbana modificarem seus sistemas e se reorganizarem, propondo outras ações e intervenções no complexo espaço digital. Alguns artistas urbanos observam essas novas dinâmicas como possibilidade de inventar de novos sistemas, atrelados as ferramentas digitais disponíveis para acesso, que de alguma forma acompanham os anseios e as tecnologias contemporâneas. Problematiza, portanto, o papel político e interventor de estar nesses espaços, como um desdobramento do corpo cultural e linguístico da arte urbana pelas novas tecnologias, sem

necessariamente deixar de existir como potência intervencionista no espaço, mas trazer o discurso essencial que é realizado nas cidades, para enfim, ser realizado em outra espacialidade.

Acho que o Píxo como movimento coletivo (sobrevivendo ao tempo) é parte estrutural da sociedade. O Píxo existe antes da existência das cidades. Como atitude é um dos maiores representantes da trajetória do ser humano na terra. É provável que o Píxo só desapareça quando o ser humano deixar de existir também. A internet é um tsunami de novos paradigmas pra todos nós em todos os âmbitos da sociedade, tá transformando tudo, mas também é pontual e passageiro. As coisas mudam de forma, mas a essência primordial mantém a união e o sentido. (Grafiteiro brasileiro Gurulino em comentário ao texto do Bonos *O que fizemos da pixação?*, postado na rede social Instagram @bonos_gsl em 14 de março de 2019).

O grafiteiro brasileiro Gurulino faz uma consideração interessante sobre o lugar das intervenções urbanas, frente ao *tsunami* de informações e novos paradigmas da sociedade, em relação às tecnologias digitais. As redes de diversos modos se enquadram como um movimento comunicativo sociocultural, mas não pode determinar por completo, ao até mesmo tornar completamente abstrato as relações humanas com o espaço físico. Ainda somos matéria e estamos num emaranhado de espacialidades e caminhos possíveis de experiências, mesmo que não consigamos vislumbrar o formato de um futuro próximo. As pessoas e suas relações com o meio ainda existirão, mesmo que conflitando simultaneamente em outras conexões e lugares ilimitados de ligação, comunicação.

A proposta de rever os caminhos da arte urbana em ambiente digital pode representar uma interpretação engajada em perceber quais são os novos suportes que podem ser experimentados pelos artistas urbanos, a fim de ampliarem a gama de intervenções, seja na cidade, seja no ciberespaço.

Os espaços virtuais, que se configuram em redes, podem se tornar um ambiente para abertura de novas potências da arte urbana, pois, como afirmou o grafiteiro Gurulino, tais espaços são passageiros, assim como as intervenções nas cidades, ou seja, novas formas de entender a cidade, a sociedade e a arte serão criadas vinculadas as tecnologias que se transmutarão ao longo da história. Afetar-se por tais mudanças de paradigmas, de como experimentaremos o mundo e as relações culturais, é inevitável, porém, esse movimento de constante mudança não significa o aniquilamento das intervenções e do lugar da arte urbana nesse sistema.

Novas alternativas de enfrentamento da arte urbana referente ao estado de obsolescência da linguagem estão sendo realizadas de inúmeras maneiras, sejam elas ações individuais, sejam elas ações coletivas. Percebemos a criação de redes de fortalecimento da arte urbana através de coleções de imagens, páginas virtuais que abordam questões sobre a temática, e a criação de redes de contato mais próximo entre artistas urbanos e público.

Podemos exemplificar o trabalho realizado pelo grafiteiro ceilandense Satão que criou uma série de entrevistas com grafiteiros e artistas urbanos de várias regiões do país ao vivo na sua página no Instagram (@gilmar_satao) (Figura 28), onde se discutem assuntos relacionados a arte urbana, a cultura hip-hop, a história do grafite no Brasil e no mundo, as mudanças estilísticas da cultura da arte urbana, a história pessoal na arte urbana do artista entrevistado, entre outros conteúdos. Gilmar, formado em comunicação, é o próprio entrevistador das sessões, que duram em torno de uma hora cada entrevista, propondo um espaço efêmero, porém relevante para a discussão da arte urbana nas redes sociais digitais.

Figura 28- Gilmar Satão convida.



Fonte: Print do Instagram do grafiteiro ceilandense Satão de divulgação das lives de entrevistas realizadas na sua página do Instagram @gilmar_satao, maio de 2020

Torna-se relevante, portanto, compreender e observar os movimentos locais e emergentes que vários artistas urbanos realizam nas redes sociais digitais, contudo, sem

colocar em segundo plano as problemáticas envolvidas na virtualidade e amplamente discutida nesse trabalho. A arte urbana, nesse contexto específico, para por um processo de adequação, como também de revisão dos seus sistemas e estruturas históricas quando hibridizados pelo digital.

É inevitável, a tecnologia ajuda a resgatar e arquivar as letras e os mitos da cena. Mesmo que venha a ter um ou outro que faça sua detona apenas para postar, os mais valorizados na cena continuam sendo aqueles que fazem os rolê na rua, ganhando destaque em qualidade e quantidade. (Página do Instagram Mitos e Letras em comentário ao texto do Bonos *O que fizemos da pixação?*, postado na rede social Instagram @bonos_gsl em 14 de março de 2019).

Alguns grupos de artistas urbanos percebem o espaço digital como oportunidade de ampliar o repertório artístico, como também, estabelecem uma rede de contatos e aproximação com outros artistas urbanos, em níveis regionais, nacionais e internacionais. As motivações para tais conexões digitais, parecem estar vinculadas a nutrição do espaço digital como um desdobramento contínuo da cidade, em que suas estruturas físicas, culturais e histórias se resumem ou sintetizam em imagens, como um cenário figurativo e imaginário, onde são reinventados os símbolos e signos das intervenções urbanas e das relações formadoras do espaço citadino.

4.3 DEMOCRACIA OU DISPERSÃO

A possibilidade do ambiente virtual de ser um território de comunicação democrática, plural e socialmente horizontal, desprendida de hierarquias, torna-se uma ideia distante e ilusória se problematizar como a sociedade consome e utiliza a tecnologia. Pretende-se, nesse subcapítulo, demonstrar quais atividades são realizadas pelos usuários das redes sociais digitais, exemplificando os grupos que utilizam tais plataformas a fim de criar espaços de comunicação democrática e informacional, não usual em outros meios de comunicação de massa, como a televisão, por exemplo. Exemplificamos como alguns grupos sociais utilizam as plataformas para mero entretenimento, e acabam, inconscientemente, passando incontáveis horas acessando conteúdos imagéticos e informacionais sem nenhuma intenção ou sentido social. Alguns pontos a serem abordados nesse subcapítulo serão: a dicotomia entre o virtual

enquanto espaço democrático e como um espaço dispersivo socialmente, como as pessoas usam esses espaços virtuais, como elas utilizam essas ferramentas. Exemplos positivos de como essas barreiras sociais foram desestabilizadas através das ferramentas digitais e como se criam simultaneamente outras barreiras que condicionam grupos sociais específicos a determinados conteúdos. Um processo de tentativa de escamotear a vida em espelhos ou realidades virtuais distorcidas.

O ambiente digital, especificamente, as mídias sociais digitais, causaram profundas mudanças de paradigmas na existência e no funcionamento da vida humana. Segundo Byung-Chul Han (2018), essas mudanças são incompreendidas socialmente, e acabam por passar despercebidas, mesmo que elas reconfigurem as nossas relações interpessoais e comunicativas, pois ocorre uma “desprogramação” do corpo social, causados por esses recursos intermediários.

O condicionamento do pensamento crítico acerca da realidade transmutada recorrentemente, mediadas pelas tecnologias digitais, são propagadas pelo consumo de novos modelos e plataformas que criam uma ideia ilusória de atualização subjetiva e coletiva da humanidade, tornando quase um rito obrigatório se tornar membro, ter um perfil, estar *online*, para acompanhar e pertencer ao espaço social. Há, obviamente, o esquecimento como punição de não estar e fazer parte dessas atualizações. A vida em conjunto se equipara a um aparelho eletrônico, que necessita ser trocado, a favor da produção de consumo, para não vir a se tornar obsoleta.

Consequentemente, a massa social aparenta acompanhar o fluxo contínuo de modulações se organizando e adaptando em novo meio com facilidade, sem questionar o sentido das interações midiáticas, em que a própria individualidade é espetacularizada em prol de um possível território democrático de comunicação e interação contínuos.

O alicerce da vida pública, que se pretende democratizar os modos de comunicação protagonizado nas mídias digitais, é em alguns momentos inflada pela esfera privada, fazendo com que não ocorra mais um distanciamento necessário, e até mesmo uma sobreposição entre ambas esferas, propiciadas pelo viés do entretenimento ou dispersão.

Essa exposição do privado, através da comunicação digital, desconstrói não apenas o viés da comunicação pública, mas se camufla de uma roupagem democrática e de produção de informação livre e autônoma. Esse modelo comunicativo está atrelado a um esfacelamento entre o processo de pensamento e a ação. Tudo que é pensado, quase que automaticamente, lança-se para o público, em informação ou ação, sem haver nesse processo, a temporalidade

“digestiva” de organização mental, que nossa biologia, ou até mesmo nossa constituição histórica e cultural estava ajustada.

O fetichismo da intimidade impera no corpo digital e o corpo social serve de engrenagem para fomentar e produzir conteúdos que por ele mesmo serão consumidos. A imagem digital – disposta em fotos, vídeos ou em textos – é o recurso fundamental desses afetos descarregados instantaneamente. O que é consumido geralmente é propagado, repassado, sem referência exata do produtor do conteúdo. Na comunicação digital há essa perda de autoria, o que pode ser reinterpretado como uma horizontalização comunicativa, pois, todos podem ser os fomentadores de determinado conteúdo, inclusive subvertendo e recriando o que foi produzido.

É sobre essa simetria comunicativa, passiva e ativa, interpelada pelas conexões digitais que provoca um cenário ilusório de comunicação democrática. Nas redes digitais, todos são simultaneamente remetentes e destinatários, consumidores e produtores (Byung-Chul Han, 2018, p.16). Contudo, as ordens de poder são remontadas para atingir seus objetivos sociais coercitivos e recorrentemente manipulatórios. O repasse de informações não é nomeado necessariamente com um fim por si só, mas consegue repercutir de variadas maneiras, linguísticas e imagéticas, para incentivar outros discursos em torno dessa primeira informação, fazendo com que determinados grupos de pessoas captem e assimilem discursos, como se viessem de um pensamento crítico individual, infelizmente não existentes nesses modelos.

Por esse motivo, a dispersão comunicativa é um dos resultados desse cruzamento midiático e tecnológico digital. As informações são movediças e passageiras, não permanecem temporalmente, carecem de um resultado ou um fim estabelecido. Pairam milhares de informações e conteúdos do mesmo assunto, gerando um tumulto barulhento, e depois de um curto período se escapa e desaparece, como se fosse um acontecimento imaginário. Não temos resquícios ou comprovações de tais ações.

Essas crises recorrentes, vinculados a transformação pelo digital, são responsáveis por modificações coletivas complexas, exemplificadas pela falta de sentido e origem dos próprios grupos sociais. Provocam-se fragmentos sociais, que são invisíveis e desconhecidos no próprio cerne de formação de tais grupos sociais *online*. As conexões coletivas se interligam individualmente, sem papéis ou funções transparentes e estabelecidas.

Os indivíduos se fundem em uma nova unidade, na qual eles não têm mas nenhum *perfil próprio*. Um aglomerado contingente de pessoas ainda não forma uma massa. É primeiramente uma alma ou um espírito que os funde em uma massa fechada e homogênea. Uma alma de massa ou um espírito de massa falta inteiramente no enxame digital. Os indivíduos que se juntam em um enxame não desenvolvem nenhum *Nós*. Não lhes caracteriza nenhuma consonância que leve a massa a se unir em uma massa de ação. O enxame digital, diferente da massa, não é em si mesmo coerente. (HAN, 2018, p. 27).

A falta de referência comunicativa e a falta de “*nós*”, como se refere o autor, a interligação entre a ação coletiva produz, em grande parte, singularidades digitais não politizadas e sem a potência estrutural para se pensar politicamente. Retornamos a ideia de comunicação democrática nas mídias digitais, pois nesse contexto apresentado, torna-se problemático pensar nesse modelo tido como ideal, se no espaço onde se subentende que ele ocorra, não há comunhão e pluralidades de ideias sendo produzidas e sobretudo, dialogadas. É no diálogo e na diversidade de contextos sociais, políticos e ideológicos que emergem práticas possíveis de construção democrática.

Percebemos em um olhar geral e ampliado em que as mídias sociais digitais são como um terreno infértil para tais atividades populares e livres de representações distorcidas. Cada vez mais se reproduzem processos de solidão e esvaziamento de sentido, em um ambiente contraditório de massificação informacional e saturação de presenças imateriais.

No Brasil, a Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílio Contínua, a PNAD contínua¹⁶, realizado pelo IBGE desde 2016 até a presente data, fez um levantamento interessante, relacionado ao acesso da internet e televisão e posse de telefone móvel para uso pessoal em 2017. No relatório de resultados, disponibilizado em 2018, destacou-se que o percentual de pessoas que acessam a internet no país foi 69,8% e as principais finalidades do acesso à internet é dedicado ao entretenimento e comunicação interpessoal, como, por exemplo, chamadas de voz ou vídeo (83,8%), para assistir filmes, séries ou vídeos (81,8%)¹⁷. Além de diagnosticar qual é o perfil das pessoas que mais utilizam internet em telefone móvel, que são as que possuem maior instrução educacional (97,5%), também revela os motivos para que uma parte considerável da população não utiliza a internet, são eles: por falta de conhecimento (38,5%), por falta de recursos financeiros para obter os serviços de

16 Disponível para download em <<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/17270-pnad-continua.html?edicao=23205&t=publicacoes>>. Acesso realizado em 19 de abril de 2020.

17 Em 2017, na população de 181 070 mil pessoas de 10 anos ou mais de idade do País, 69,8% utilizaram a Internet, no período de referência dos últimos três meses. Esse percentual apresentou considerável elevação em relação ao alcançado no ano anterior (64,7%), o mesmo ocorrendo em área urbana e em área rural e para os homens e as mulheres, indicando que o uso desse poderoso meio de acesso à informação e comunicação continua em expansão.

acesso à internet (13,7%), como também por falta recursos financeiros para custear o equipamento eletrônico necessário para acessar a internet (4,5%).

Esses dados nos fazem considerar contextos e cenários relevantes para compreender que o processo de democratização e comunicação via mídias digitais perpassa as questões de arquitetura e funcionamento das plataformas. A primeira consideração é sobre quais são conteúdos que os brasileiros mais acessam na internet. Observamos que as redes sociais de mensagens interpessoais e plataformas de distribuição digital via *streaming* são os conteúdos mais acessados e, por consequência, esses espaços virtuais não se configuram por si só como possíveis estratégias de ampliação de tramas e redes coletivas de comunicação, pois já está restrita a um microespaço social e individual da pessoa que a utiliza a ferramenta, ou seja, a comunicação se dá, *a priori*, com uma rede de contatos já estabelecida anteriormente ao uso da internet. Quando já reduzida a uma escolha de comunicação que tenta reproduzir, ou mesmo simular as relações interpessoais, as pessoas tornam a escolher plataformas de passividade em que apenas olhar e consumir o conteúdo disponível é a função primordial da plataforma.

Resguardamos nesse momento as relações políticas, ideológicas, e em alguns casos alienantes, do processo de escolha, para nos atentarmos que ao movimento de afinamento e “autorrestringimento” no uso da internet, interligado a absorção estrita do produto disponibilizado pelo outro. Aqui pagamos o pão para desfrutarmos do circo, é a comodidade de escolher estar passivo nas mídias sociais que furtam a comunicação, a tateabilidade e a corporeidade (HAN, 2018, p. 44). Evitamos fortemente estar em contato com o outro, com o coletivo e a pluralidade. Podemos os discursos desagradáveis, desconstruindo o real em prol da realidade quimérica que escamoteia frequentemente as problemáticas existentes no entorno.

Outra consideração observada a partir dos dados disponibilizados na pesquisa do IBGE sobre o perfil dos consumidores que acessam internet constantemente retoma o questionamento no que se refere a possibilidade democratização da esfera virtual. A pesquisa indica que parcelas sociais específicas que possuem o acesso à internet são ligadas aos privilégios de acessos financeiros e educacionais. Ainda, uma parcela considerável da população brasileira não possui acesso à internet constantemente, o que cria obstáculos mais profundos quando pensamos nas possibilidades de constituir espaços democráticos nas mídias digitais.

Reconhecemos que se ampliou o acesso à internet de camadas populares, entretanto, quando falamos em comunicação democrática, referimo-nos não apenas no consumo e

conteúdos, que são majoritariamente produzidas por classes mais privilegiadas. Referimo-nos no acesso às ferramentas de produção de conteúdos, que constituem espaços de representatividade e fala. Não participar da construção e a democratização efetiva de discursos comunicativos é apenas mais uma continuação dos processos desiguais da comunicação já existentes.

As barreiras sociais foram, de alguma maneira desestabilizadas, em contrapartida, reinventaram as barreiras digitais, finas e sutis, mas que ainda espelham mecanismos verticais de exploração e exclusão. Não estar conectado a esses espaços é como se sua existência não fosse considerada, como também, apenas consumir os conteúdos dispostos nas plataformas digitais e não produzir e nem ser representado. Configura, desse modo, uma projeção quase imediata em paradigmas e estilos de vida do outro, deslocadas consideravelmente das múltiplas realidades socioeconômicas, geográficas e históricas não retratadas. Nesse sentido, a divisão de classes aparenta ser vista como superada no universo digital, em que se homogeneiza os grupos sociais e principalmente, não considera suas peculiaridades sociais constituintes.

Essas realidades distorcidas, entre imagens e algoritmos, criam uma dependência medial nas formas de vida do qual o sujeito se aproxima do projeto (HAN, 2018, p. 82). Alternativos a realidade material, projetar-se a si mesmo em ambientes digitais significa se desprender de valores e orientações da vida cotidiana, subordinando a hiper-realidades de consumo do presente. A comunicação massiva de ideologias propagadas pelo ato de curtir e observar as ações de dominação dos grupos que produzem nas redes digitais torna o controle cada vez mais possível de ser realizado. Isso torna a ilusão de liberdade, seja ela comunicativa, seja ela acessível pelas camadas massivas dos meios informacionais, um verdadeiro mecanismo de aprisionamento.

O psicopoder é mais eficiente do que o biopoder na medida em que vigia, controla e influência o ser humano não de fora, mas sim *a partir de dentro*. A psicopolítica se empodera do comportamento social das massas ao acessar a sua lógica inconsciente. A sociedade digital de vigilância, que tem acesso ao inconsciente-coletivo, ao comportamento social futuro das massas, desenvolve traços totalitários. (HAN, 2018, p.134).

Entretanto, ao analisarmos as tramas complexas das mídias sociais digitais como ferramenta de comunicação encontramos alguns grupos sociais virtuais desenrolando tentativas criativas frente as dinâmicas cerceantes mencionadas acima. Torna-se importante

nos atentar não apenas para todas as problemáticas envolvidas no processo de digitalização da vida, mas também observarmos as transformações nos modelos de comunicação ocorridos nas últimas décadas com o advento e ampliação do acesso à internet.

Mesmo nesse cenário relativamente distópico de criação de realidades individualizadas é inegável a existência das brechas e reinvenção de caminhos subversivos, mesmo que esses permaneçam em ambientes de microespaços e não resistam a temporalidade, como também fatidicamente e inevitavelmente sigam os ditames memoriais e estruturais dessas plataformas digitais. Talvez, a raiz do processo de transgressão desses sistemas, ainda verticais, extremamente capitalistas e desiguais, esteja em persistir em mostrar as outras faces desse organismo, estando imerso e em constante contato com ele.

São inúmeras pessoas e grupos sociais que utilizam as mesmas plataformas digitais que servem para propagar espelhamentos de subjetividades e interligação com finalidade para o consumo, para gerar conteúdos e discussões pertinentes sobre as preocupações contemporâneas de existência humana. Trabalhos artísticos, históricos e das mais variadas áreas de conhecimentos científicos que integram essas tentativas de problematização crítica sobre a realidade, propondo diálogos transversais que se entrecruzam com conteúdos que fomentam uma perspectiva social ativa frente a exploração da vida enquanto mercadoria e das narrativas editadas.

Não pretendemos, com essa afirmação, invisibilizar a deformação comunicativa, relacionada a ilusão de sociabilidade que possuímos quando imersos e participantes das tramas da rede digital, mas sobretudo, reconhecer os trabalhos definitivamente militantes e políticos que determinados grupos sociais e pessoas realizam nesses espaços não politizados e controladores de coletividades e subjetividades. Reconhecemos que as engrenagens comunicativas nessas mídias digitais selecionam a repercussão dos conteúdos que serão massificamente visualizados pelas pessoas que se conectam à internet, através de mapeamentos dos conteúdos que foram acessados por tais pessoas, com interesses lucrativos e mercadológicos. Entretanto, a própria arquitetura imagética dessas plataformas revelam suas desproteções ao permitir a divulgação e circulação de conteúdos não criados e desenvolvidos pelos ditames algorítmicos e dominadores, provocando uma determinada quebra sistemática nesse ciclo contínuo de perda de capacidades analíticas.

Diante do exposto, podemos considerar que estamos afastados de se estabelecer uma comunicação voltada para a democratização de ideias e realidades no ambiente virtual, e a tecnologia informacional voltada para o consumo e para o entretenimento dispersivo não

amplia a possibilidade de criação desses espaços virtuais, que, portanto, não se diferem dos sistemas midiáticos e comunicativos anteriores a esse advento tecnológico.

Podemos, em consequência das mudanças contínuas e velozes de paradigmas sociais vinculados aos sistemas globalizantes e incitados pela atualização desenfreada de novas maneiras de socialização e organização humana, prever em um futuro próximo conflitos importantes sobre os padrões de dominação comunicacional que é difundida pelo sistema capitalista. Essas tentativas locais e pequenas ocorridas no ambiente digital – que se questionam e repensam esses padrões impostos – podem ser as brechas necessárias para uma retomada generalizada de consciência social, relacionadas as inúmeras injustiças que vivenciamos. Suplantam, assim, possibilidades existentes para que o excesso de informação também defina e destitua as representações políticas e socioeconômicas vigentes, essas que corrompem estrategicamente com as aproximações comunitárias físicas em prol de hiper comunidades interligadas e contraditoriamente desconhecidas. São os possíveis territórios subversivos digitais a serem criados que podem ressignificar as estruturas de poder, inerente a *sociedade digital* presentificada.

As perspectivas hipotéticas, e de alguma forma esperançosas, que norteiam a viabilidade para se revolucionar os mecanismos de interação digital é o caminho para compreender que o habitante nos ambientes virtuais não está deslocado do seu entendimento enquanto habitante do universo físico e social, e que ainda há um reencontro simbiótico entre essas duas presenças ou personalidades. O corpo humano enquanto matéria, ainda é a representação primeira para a invenção de realidades e corpos imateriais. É ainda o mesmo corpo que se potencializa nesses ambientes, mesmo que condicionados a interações completamente diversas.

5. MITOS E LETRAS

Neste capítulo, entraremos em contato com o trabalho produzido no Instagram do Mitos e Letras, página sobre pixação brasileira que possui e divulga uma documentação relevante sobre a linguagem na cidade. Pontuaremos alguns momentos da entrevista semiestruturada que realizamos com o Kalor, criador e mantenedor da página, como também analisaremos alguns dos conteúdos postados no Instagram do Mitos e Letras, traçando interpretações vinculadas às temáticas de cidade, mídias sociais e arte de rua.

Narrativas visuais são manifestadas pela ação de rabiscar, grafar, colar, imprimir, e pintar os ambientes da cidade, sejam estes públicos ou privados. Essas práticas de intervenção urbana estão intrinsecamente vinculadas às fruições estéticas de interesse coletivo, e buscam provocar a sociedade cujas reações em debate ocorrem de diferentes modos. Os conteúdos de inúmeros grafites e pixações aludem às noções e conceitos como, como os direitos civis e as liberdades individuais, por exemplo, que são determinados pelos meios institucionais, e reforçados midiaticamente. Grande parte das instituições hegemônicas no poder, inclusive a mídia, estão sob o controle das elites econômicas e políticas locais ou globais.

Como já dito anteriormente, reconhecemos que as mídias digitais, sobretudo, as redes sociais digitais, ainda reproduzem mecanismos verticalizados de comunicação, onde operam discursos e vertentes ideológicas de grupos sociais específicos, geralmente, os que detêm de mais recursos de acesso, sejam eles financeiros ou educacionais. Entretanto, percebemos que alguns grupos sociais que pertencem às esferas comunicacionais marginalizadas em plataformas já estruturas de comunicação, por exemplo, os canais de televisão, os jornais entre outros, criam possíveis ambientes de interação e produção de conteúdo nos ambientes digitais, ampliando, por fim, a problematização e discussão de espaços alternativos e plurais de acesso e representatividade.

Encontramos na página do Mitos e Letras no *Instagram* um dos trabalhos que exemplificam essa discussão, pois explora um diálogo efervescente sobre a pixação brasileira, sobre um prisma fotográfico, histórico, interpretativo e documental. Acreditamos que esse ambiente criado, dentro de uma rede social digital específica cheia de complexidades e criticidades correspondentes, configura-se como uma comunidade dialógica, intercomunicacional, e que propõe, a partir das possibilidades existentes, ser um espaço horizontal de registro, coleção e, principalmente, desenha-se como um espaço comunicativo

entre as pessoas que interagem e seguem a página, por exemplo, os pixadores em âmbito regional e nacional, grafiteiros, admiradores, entre outros.

Exemplos dos desdobramentos da arte urbana são os diálogos entre, de um lado, os agentes e interventores urbanos que são estabelecidos através da divulgação de suas produções nas mídias sociais, e, de outro lado, os grupos de artistas anônimos que realizam seus trabalhos urbanos, e assim, os têm disponibilizado em formato digital para contribuírem com suas produções na criação de acervo e divulgação. Apenas isto já é suficiente para gerar uma corrente de interações e compartilhamentos entre personagens e cenários da pixação no ciberespaço.

Os artistas urbanos se propõem, por consequência, a enfrentar primeiramente questionamentos da existência da linguagem contemporânea, e em segundo lugar a fazer observações técnicas e análises de obra dentre mais outras possibilidades de reflexão estética, através do processo de deslocamento ou apropriação do ciberespaço enquanto um suporte da arte urbana. Evidenciam-se as permanências, transformações, contextos e interpelações da arte urbana de instalação livre propiciadas pelo uso de ferramentas tecnológicas.

Mitos e Letras é um grupo brasileiro que utiliza a rede social *Instagram* como uma plataforma para colecionar imagens da cultura da pixação em Brasília. Cria-se uma linha do tempo da arte urbana, histórica e imagética no ambiente digital. A proposta é a realização de conversas com o grupo, como também a análise da produção de conteúdo sobre a temática, a fim de identificar os atores, personagens, mudanças estilísticas da linguagem, bem como o uso da plataforma digital para transpor ou problematizar barreiras das intervenções na cidade.

Compreendemos, portanto, a existência das barreiras comunicacionais e de acesso que alguns grupos sociais impõem a outros grupos, como também, as barreiras institucionais e capitalistas imbricados nos percursos digitais, que podem ser demonstradas em dinâmicas de mercantilização da vida cotidiana, na compilação e venda de dados pessoais das pessoas e grupos que criam perfis em redes sociais digitais, na propaganda voluntária para instituições privadas e marcas de produtos, em que as pessoas são submetidas a alimentar quando acessam essas plataformas.

Compreendemos também que ao pertencer e presentificar esses espaços digitais, as subjetividades são moldadas de acordo com os ditames arquitetônicos da plataforma que acessa, por isso se tornam cada vez mais personalizáveis e editáveis. Percebemos que o próprio ser humano em suas dinâmicas identitárias e históricas também são igualmente padronizadas, em inúmeros momentos. O que é mostrado e propagado é um olhar narcísico sobre o mundo e as relações sociais, aludindo a um cenário e vivência que aparenta mais feliz,

mais bonita, mais organizada, mais vendável do que realmente é, reverberando com maior potência determinados discursos, e por isso ainda reforçando um processo comunicativo verticalizado.

A possibilidade de microespaços digitais se constituírem e produzirem conteúdos conscientes, horizontais, que buscam um paradigma próximo à democratização comunicacional, não podem ser definitivamente anulados e desconsiderados. Esses espaços e comunidades, de fato, constituem-se e existem paralelos, e até mesmo, mesclados, a esses contextos de dominação, servidão e exploração que foram exemplificados acima. Esses espaços produzem e incentivam conteúdos experimentais e comprometidos em não apenas demonstrar as pluralidades sociais invisibilizadas, mas em agregar valores e relevância na história, na dimensão crítica e ideológica de grupos sociais, que não pertencem, ou melhor, são geralmente desconsiderados dos espaços memoriais, artísticos, históricos, sociais institucionalizados.

Há, inevitavelmente, o processo de modificação permanente das linguagens comunicacionais que se pretendem horizontais quando são reinventadas em ambientes digitais. A crítica recorrente e necessária a essa movimentação, seria o que imitaria uma gentrificação, reconfigurando um tipo de limpeza ideológica propiciada pelos espaços digitais reproduzindo-as com as linguagens marginalizadas nesse novo ambiente, ou seja, as plataformas digitais não potencializariam a criação de espaços comunicacionais e dialógicos das tensões existentes socialmente, sejam elas artísticas, linguísticas ou históricas. Essas tensões desapareceriam quando transmutadas e remoduladas por ambientes digitais, pois na virtualização seguem percursos programáveis de existência e circulação de conteúdos, ao ponto de se tornarem obsoletos ou inexistentes, pois se enquadram e “obedecem” a um formato específico e manipulado de discurso e não mais revolucionário ou transgressor.

Entretanto, também se torna pertinente observarmos outros fatores relevantes para compreendermos, o próprio processo de “limpeza social” seja em parâmetros físicos ou ideológicos, que é muito comum e recorrente, antes mesmo da era técnico-informacional, da era digital. Há um processo de inserção digital dos grupos sociais, linguísticos, artísticos que foram e são historicamente marginalizados, como é o caso da arte urbana como um todo, e especificamente da pixação. O acesso e a possibilidade de autonomamente estabelecer discursos, de construir narrativas e produzir conteúdos, que refletem suas identidades sociais, já é, por ele mesmo, um ato transgressor. Provocam outras tensões sociais em contato com o ambiente digital através dos conteúdos inéditos que são divulgados e armazenados nas plataformas que são alimentadas, pela interação digital, realizada entre os grupos pertencentes

às discussões que são colocadas, entre outros fatores que reforçam a importância desses espaços digitais para essas comunidades, que se pretendem ainda mais reconhecidas e intercomunicacionais.

O que me intriga enquanto uma pesquisadora é o fascínio dos artistas urbanos pela ocupação imagética ou escrita. Ocupação que preenche o espaço urbano, e esgota o vazio estético da cor cinza ou neutra no concreto de uma parede, assim como em uma placa ou uma lixeira, e até mesmo as portas de comércios, o chão e as janelas de moradias. Os espaços urbanos que servem como suportes dessa produção estética marginalizada da pixação se tornam material básico para o trabalho de pixadores em torno do qual acontecem disputas.

O que me interessa também caminha por vias comunicativas e sociais. Conhecer e estar frequentemente em contato com os grupos de artistas urbanos, aproximando e conectando os discursos ideológicos, artísticos, históricos complementa fundamentalmente nossa interpretação sobre o fenômeno urbano, que perpassa questões meramente plásticas e técnicas. É, portanto, o ser humano, em comunidade, em comunicação constante com a realidade social que lhe é apresentada, com os códigos e signos sociais, arquitetônicos, linguísticos, imagéticos, performáticos, citadinos, que são ressignificados e inventados geração após geração, para de várias formas, viver *inventivamente* a vida.

Resgatamos nessas relações sociais – que são apresentadas por grafiteiros, pixadores, artistas urbanos, em geral – a manifestação fundamental, e até mesmo elementar, do *ser* em contato com o *meio* e com o *outro*, que geralmente é intermediada por algum símbolo, marca, muro, significado, potência, presença, ou discurso.

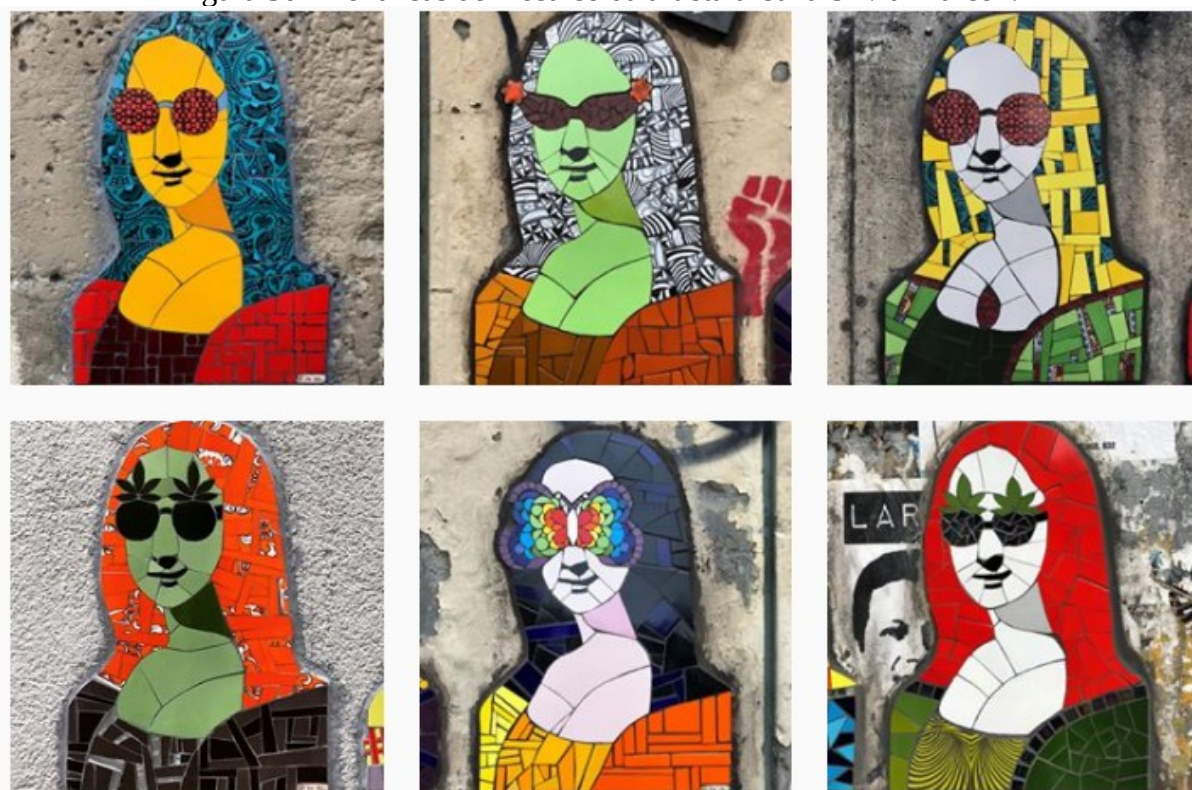
Nas redes sociais digitais, o muro, o desenho ou a letra urbana, passa para a pixelização da imagem, do registro, do acontecimento, ou da *instantânea* presença. O *Instagram* aglomera em uma espacialidade *instantânea* as práticas artísticas, as temporalidades históricas, os personagens, os agentes, os admiradores, os movimentos e mudanças da arte urbana. Alguns dos encontros, dos diálogos, das interconexões comunicativas, que são ocorridos pela arte urbana no ambiente virtual, não acontecem no meio urbano. Esses acontecimentos se solidificam ao apresentar as camadas exploratórias do urbano, nessa transmutação emergente e complexa. É no híbrido entre urbano e virtual que aparecem os vídeos, as performances, as palavras, as conversas sobre as atividades realizadas na cidade, na rua. O entendimento conceitual das dinâmicas artísticas dessa linguagem, definitivamente, amplia-se e se distorcem. Frequentemente os papéis e as funções urbano-virtuais são trocadas, as prioridades imagéticas e discursivas são revistas.

Figura 29- Instagram do artista paulista Ivson Djan



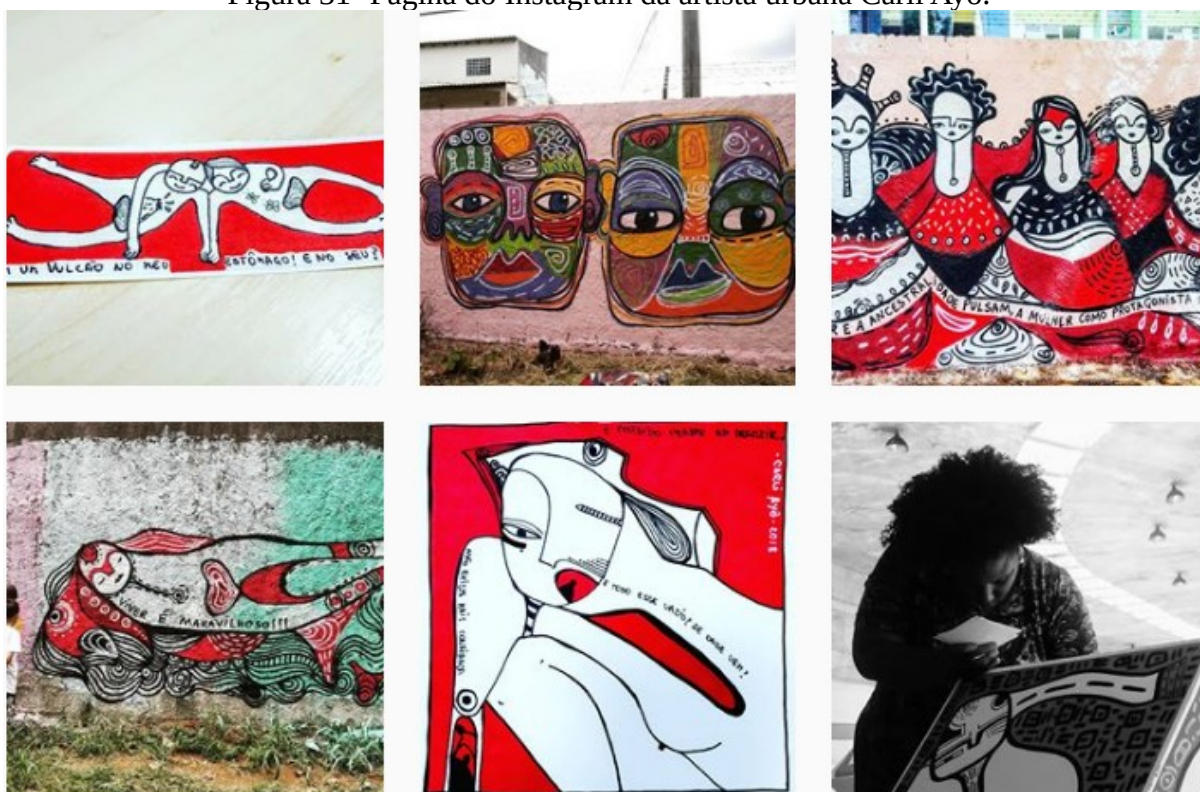
Fonte : Print do Instagram do artista Djan Ivson, @criptadjan. Acesso em maio de 2020.

Figura 30- Monalisas de mosaico da artista urbana Sílvia Marcon.



Fonte: print retirado do Instagram da artista @_sil_sil_. Acesso em 21 de março de 2020.

Figura 31- Página do Instagram da artista urbana Carli Ayô.



Fonte: Print retirado do Instagram da artista @carli_ayo. Acesso em março de 2020.

Quando a arte urbana se apropria de ferramentas tecnológicas e mecanismos virtuais, como as mídias sociais, ocorre uma extensão do estilo e se modificam e renovam os modos de criação, de poética, de recepção e de comunicação das ideias (Figura 29). A fim de pensar outras maneiras de interagir com o tempo e o espaço, os artistas urbanos criam no espaço digital, galerias, coleções e registros das suas intervenções feitas através de vídeos e fotografias.

As galerias da arte urbana no ambiente digital se configuram interpretativamente, na autorrepresentação em que os artistas e grupos ou coletivos dispõem, ampliam, separam, mostram, expõem ou discutem suas obras (Figura 30). A galeria não possui apenas um significado artístico ligado aos espaços destinados à exposição, circulação e vendas de obras de arte. Significa também um corredor de *passagem*, de comunicação, que liga ou interconecta um espaço a outro espaço, um *perfil* a outro *perfil*, o artista à sua obra, o admirador ou curioso ao artista, o urbano ao virtual, a rua à imagem, a produção visual à interação, entre tantas outras infinitas perspectivas. Em analogia às galerias tradicionais, que são permeadas por lojas, de comercializam variáveis produtos, a arte urbana no ambiente digital pode se configurar, em alguns contextos e exemplos específicos, esse espaço, pertencente ou não às dinâmicas institucionais, em que se comercializam produtos.

A arte urbana nas redes sociais digitais também cria e desenvolve coleções específicas que reúnem imagetivamente e artisticamente relíquias, histórias, nomes, personagens, que são geralmente realizados individualmente nos perfis criados pelos artistas urbanos. Transformam-se em acervos para colecionar suas obras e de outros artistas que os interessam, como também podem ser feitos por admiradores, fotógrafos, e demais pessoas interessadas em guardar e juntar essas produções urbanas. A diferença que percebemos quando analisamos as coleções de artistas urbanos no ambiente virtual, se as compararmos com as coleções tradicionais, que geralmente são privadas, restritas ou passam por um processo longo e interessante de *museificação*, é justamente as peculiaridades de compartilhamento das coleções e de relatividade de significados de importância de tais coleções, que são diferenciados a partir de grupos sociais distintos.

O colecionismo tradicional geralmente se configura pelo ajuntamento de peças, objetos preciosos ou curiosos, que, de alguma forma, são estipulados a partir de um consenso por um grupo especializado, que valoriza ou gera valor para a coleção. O colecionismo também se faz autonomamente, por coisas ou assuntos ordinárias da vida, que possuem um valor sentimental para determinada pessoa ou grupos de pessoas, por exemplo, colecionar colheres de pau compradas em feiras nas cidades onde visita.

Percebemos que no colecionismo de arte urbana, feitos em ambientes virtuais, as obras, que são registradas em fotos, vídeos ou relatos, geralmente agregam valor não pela imagem em si, mas pela representação, pelo significado embutido, seja ele histórico e temporal, como uma coleção das melhores épocas e momentos marcantes das dinâmicas de arte urbana, como também, podem se configurar uma coleção de melhores letras, desenhos, artistas, frases, entre outras ramificações.

Os aspectos relacionados às redes sociais digitais, que se estabelecem como espaços de registro das obras, bem como dos processos criativos e poéticos, podem ser relacionados as características efêmeras, lúdicas e subjetivas são desenvolvidas nesses ambientes. Os artistas urbanos, nesse momento, inscrevem como se realizam suas obras, mostram ao público, quais são suas referências, suas pretensões, seus recursos e materiais, suas maneiras de contextos para realizar suas obras (Figura 31). Esses processos são geralmente performativos e videográficos, onde o artista urbano se coloca em registro e produz registros, abrindo uma configuração íntima, particular, momentânea do que se pretende realizar ou que está realizando na cidade. O registro marca o momento interessante e inédito de fazimento ou processo de constituição das obras urbanas. Sem o intermédio dessas plataformas virtuais, tínhamos o resultado de tais processos de arte urbana, estando em contato direto com o produto final: a obra. Agora visualizamos os acontecimentos, a velocidade, o corpo em movimento, o esboço.

Em consequência, o processo de registro acusa o protagonista – que não é mais a obra, a intervenção, o personagem, a letra ou o rabisco – torna-se cada vez mais o sujeito, o artista, o indivíduo que grava ou realiza. A transgressão é imagetivamente passada para quem transgride, quem se mostra em risco e em erro. O registro possui a potência de gravar um momento do qual que é inerente seu término, seu desgaste, sobreposição ou perda. A arte urbana por pertencer a rua, a cidade, apresenta uma temporalidade própria e imprevisível, na mesma velocidade que se realiza determinada intervenção urbana, pode, com a mesma velocidade perdê-la, e dependendo do espaço disposto da cidade, do teor político e ideológico, pode ser quase instantaneamente. O registro serve também como prova de autenticidade para a arte urbana em ambiente digital, de que tal obra foi realizada mesmo sem ter vista por uma quantidade considerável de pessoas ou até mesmo que essa obra ou intervenção aconteceu, existiu, em determinado contexto, por determinado artista.

O registro também se realiza através de mapeamentos urbanos, desenvolvidos por diversas pessoas, com diferentes funcionalidades e interesses. Alguns desses registros específicos servem de arquivo para pesquisadores ou pessoas interessadas em observar e

analisar as mudanças estilísticas, as vertentes artísticas e conceituais da linguagem, além do e compartilhamento de produções urbanas em cidades variadas, a fim de diagnosticar as mudanças e particularidades relativas a determinados lugares, artistas e movimentos específicos.

Alguns artistas também registram suas passagens em cidades diferentes como suas obras se modificam de acordo com determinada arquitetura ou contexto e social do espaço, cidade, lugar, onde realiza suas intervenções. A adaptação a diferentes ambientes atravessa também as intervenções, passando a registrar os percursos, os caminhos, os desafios para se realizar determinada intervenção. O registro, por ser também o processo individual, subjetivo e poético para a realização da obra em determinado muro, parede, ou ambiente na cidade, cria um itinerário andarilho e pessoal do artista urbano sobre a cidade e a obra.

O artista passa a produzir percepções individuais sobre a cidade a partir da sua escolha, e seu caminho particular sobre ela estabelece um registro plástico e criativo de como caminhar pela cidade, de como olhar e inventar outros tantos registros, que serão por sua vez, remontados e revisitados por diversas outras pessoas, que registrarão fotograficamente sua presença ali, próximo daquela obra, daquele percurso, como um registro poético do artista.

Nós podemos perceber diversas características que se dilatam e se ressignificam através do uso da internet, a partir de um registro e coleção brasileira que se comunica por Instagram chamado Mitos e Letras, grupo este do qual esta pesquisa pretende ter como objeto de estudo.

O Instagram do Mitos e Letras iniciou suas atividades em dezembro de 2014, tendo como ponto de partida apresentar os principais pixadores da cena brasileira, que foram denominados de “os Mitos da pixação”, como também apresenta os principais estilos, mudanças plásticas da linguagem, chamadas de “Letras”, pois a pixação é configurada pelo uso e abstração de letras, palavras, utilizando a escrita como recurso principal para as intervenções. A junção de “Mitos e Letras” reflete, entre outras preocupações da coleção e dos registros da página, uma construção criativa e imagética da história do movimento da pixação na cidade, desde sua origem, em meados da década de 80, até a atualidade.

Em entrevista realizada com o ex-pixador, organizador e criador da página “Mitos e Letras”, vulgo Kalor, além de observações realizadas durante essa pesquisa, sobre os conteúdos postados na página e as informações das interações acontecidas nos diálogos estabelecidos através das imagens postadas, podemos traçar uma análise interpretativa sobre esse espaço digital, problematizando, sobretudo, as transformações e criações na arte da pixação, a partir dos suportes virtuais.

Admirador da pixação e um dos cofundadores e ex-líder da gangue Legião Unida pela Arte (sigla L.U.A) originada em 1998, Kalor iniciou seu percurso no movimento urbano em Brasília ainda criança, com apenas 12 anos de idade, permanecendo como pixador na capital do país até os 17 anos. Kalor paralisa suas atividades por algumas questões pessoais, além de um determinado receio de continuar suas atividades como pixador, pois nesse momento uma parte considerável da pixação acontece e são primordialmente realizadas, como também mediadas, por grupos de jovens periféricos das cidades-satélites, as gangues. Nesse período específico, a cultura das gangues estabeleciam entre elas verdadeiras relações de poder, disputa e dominação territorial, chamados pelos pixadores de *guerras* entre gangues, o que resultavam, entre outros conflitos emergentes, muitos assassinatos, que perpassam a ação de escrever sobre um muro.

Entretanto, ao mudar-se para Goiânia em 2004, Kalor percebeu que esse cenário de guerras e conflitos mais perigosos em torno das gangues em Brasília não aconteciam com a mesma repercussão e potência em Goiânia, fazendo com que ele retomasse suas atividades como pixador, além de construir a primeira *linhagem de* pixadores da gangue L.U.A nesse novo território. Kalor retoma as atividades como pixador e integrante da gangue L.U.A entre os anos de 2004 e 2013, finalizando definitivamente suas intervenções na cidade depois desse período. Durante seu período como interventor urbano, Kalor organizou um acervo pessoal, no qual tem colecionado fotos, vídeos, reportagens, entre outros documentos, relacionados a cultura da pixação em Brasília e nas cidades do entorno da capital. Aliado a esse acervo pessoal que é constantemente atualizado, depois do período em que deixa de ser pixador, ele inicia um mapeamento fotográfico autônomo das pixações consideradas importantes para o movimento da pixação na cidade, que encontrava espalhados em muros, paredes e comércios no Plano Piloto e demais regiões administrativas de Brasília, quando vinha a cidade a trabalho. O trabalho que exercia nesse período dependia de uma movimentação recorrente nas ruas da cidade, onde ele necessitava se dirigir a diversos estabelecimentos, em diferentes lugares, o que possibilitou um registro fotográfico amplo e precursor para a cultura da pixação brasileira.

Concomitante ao estudo particular sobre a pixação brasileira, realizado por Kalor durante esses anos que se seguem, a rede social digital Instagram se populariza no Brasil, ganhando cada vez mais usuários. Kalor cria o perfil Mitos e Letras no Instagram, em 2014, iniciando a divulgação de parte de seu acervo documental e fotográfico. Atrelado a essa dinâmica de divulgação histórica de um acervo pessoal nas redes sociais digitais, existe uma

comunicação virtual e pessoal entre pixadores e ex-pixadores, que já se constituíam em grupos intercomunicativos.

Essas redes internas e restritivas de comunicação virtuais, analogicamente, são próximas à comunicação estabelecida entre os pixadores nas ruas, com seus signos e códigos comunicacionais próprios, gerando linguagem direcionada aos participantes dos grupos de pixadores e ex-pixadores, ou mesmo uma parcela pequena da população que consegue decifrar tais códigos. São feitas através de mensagens rápidas e instantâneas, intermediadas por aplicativos internacionais, com amplo acesso gratuito, como é o caso do *Whatsapp*.

Segundo Kalor, ele pertence a um grupo de pixadores via *Whatsapp*, onde eles discutem, propõem, divulgam e dialogam os conteúdos e atividades que são postados na página do Mitos e Letras, bem como, arquivos particulares de *black books*, fotos de pixação brasiliense, consideradas relevantes, copiadas de outras páginas virtuais, que são enviados por outros pixadores, que de alguma forma, pretendem contribuir para o material que é postado no *Instagram* do Mitos e Letras, passando por uma determinada dinâmica curatorial de imagens e documentos, feita por Kalor.

A página do *Mitos e Letras no Instagram* se caracteriza por um híbrido de colecionismo, registros documentais, recursos históricos e identitários dos pixadores brasilienses, individual, pertencentes aos anseios do criador do Mitos e Letras, como também um anseio coletivo dos grupos de pixadores, que em ambiente virtual, comunicam-se entre si e contribuem para a repercussão e interação nesse ambiente.

Reconfigurando as representatividades identitárias em ambiente virtualizado, o Mitos e Letras, dentre várias maneiras, reivindica o espaço de protagonismo histórico na construção de narrativas sobre a pixação brasiliense ao passo que propõe um espaço aberto para a comunicação de ideias e materiais sobre a temática.

Dentre as várias problemáticas existentes no ambiente digital, acreditamos que o Mitos e Letras é um exemplo da possibilidade criativa de reinventar as redes sociais digitais em microespaços comunicativos e intercomunicativos, que prezam as diversidades e heterogeneidades, e sobretudo, ampliam e abrem caminhos para espaços democratizados e plurais de comunicação das realidades sociais.

O cara para contar da pixação, tem que ter culhões, para falar o que eu estou contando ali, no Mitos e Letras. Eu seria um estudioso de dentro, e até hoje eu acredito que sou. Eu queria guardar todo o meu conteúdo, fotos, vídeos, inclusive reportagens de edições especiais, reportagem de jornal, mídia, que

eu tenho. Fiz isso e considero que essa é minha carreira. Depois que eu fui viver minha vida, resolvi matar esse vício, esse hobby, fazendo o Mitos e Letras, mas não mais pixando. (Kalor, em entrevista realizada em fevereiro de 2020, via *Skype*).

Atualmente, a página do Mitos e Letras no Instagram conta com aproximadamente 2700 (dois mil e setecentos)¹⁸ seguidores. Explora conteúdos da pixação brasileira, propondo uma arquitetura descritiva e imagética da temática. A maneira que estão dispostas as postagens, retomam uma estrutura histórica e não cronológica, entretanto, narram acontecimentos sobre os percursos da pixação na cidade, estipulando um paralelo interessante entre temporalidades distintas.

As interpretações sobre a história da pixação de Brasília se mesclam entre passado e presente, apresentando os principais pixadores que de formas distintas contribuíram para a disseminação da cultura no espaço urbano. No Mitos e Letras são agrupados imagens e fotografias que mostram os nomes “anônimos” que personalizam a cidade (Figura 32), para essa comunidade específica, e são reconhecidos como transformadores cruciais na constituição da prática intervencionista, sejam elas mudanças e contribuições de estilos plásticos nas maneiras de escrever e pixar (Figura 33), sejam as principais gangues que compõem o panorama coletivo das intervenções, sejam as junções, separações, criações e inatividades das gangues, que marcam períodos específicos na mudança de lideranças e concepções ideológicas das pixações, sejam os espaços na cidade onde as pixações foram realizadas e repercutiram maior visibilidade de determinados pixadores ou gangues (Figura 34), sejam os noticiários, reportagens jornalísticas de várias épocas e contextos sociais, que também geraram repercussões entre os pixadores e artistas urbanos (Figura 35), ao possibilitar a visibilidade dos acontecimentos e dos personagens da pixação, sejam as fotografias das primeiras décadas após a construção de Brasília, que registram as intervenções dos primeiros pixadores e das primeiras gangues (Figura 36), bem como vídeos que performatizam a ação de pixar em determinados espaços na cidade ou os estudos individuais e caligráficos de cada pixador, dispostos em cadernos, folhas, e outros suportes alternativos à cidade, entre outros acontecimentos relevantes.

Em cada elemento videográfico ou fotográfico publicado na página Mitos e Letras são escritas descrições, como um tipo de legenda (Figura 37) que atribui ao material um período temporal determinado, uma autoria, entre outras palavras-chaves que constituí sentido coletivo a postagem e por consequência, geram interatividades que contribuem para

18 Dado de setembro de 2020.

entendimento da imagem postada, que agregam valores históricos, estéticos e linguísticos a esse espaço digital. A dinâmica em que são postadas os materiais dos acervos supracitados começam a possibilitar uma compreensão pública e aberta a linguagem da pixação, pois estimula através da configuração dialógica, proposta pelas múltiplas referências que são ligadas a imagem, ora temporal, ora descritiva, ora participativa, uma absorção de forma mais transparente e didática dessas intervenções, que são, geralmente, pouco compreendidas e explicadas da cidade.

Figura 32- 1º postagem do Instagram Mitos e Letras



Fonte: Print da página do Instagram @mitoseletras. Acesso em março de 2020.

Figura 33- 3º postagem Mitos e Letras

Morto com 3 tiros líder da maior gangue de pichadores de Brasília

O líder da maior gangue de pichadores de Brasília, Marcus Félix Rodrigues Souza, 19 anos, conhecido como Payger, foi encontrado morto com três tiros, na noite de sexta-feira, em Samambáia.

Payger, líder da GDF (Grafiteiros do Distrito Federal), foi atingido com dois tiros nas costas e um na cabeça, na QN-400. A polícia suspeita de vingança provocada por rivalidade entre gangues.

As principais rivais da GDF são a GS (Grafiteiros Satânicos), a AGE, (Anjos Grafiteiros Escaladores) e a GAB (Grafiteiros Anarquistas de Brasília).

Crimes — A rivalidade entre os grupos já provocou vários crimes em Taguatinga e Ceilândia.

No início de agosto de 93, um integrante da GDF, Frank Darry Araújo Aguiar, 17 anos, foi morto a tiros por integrantes da GAB, na saída da boate Oppus 4, em Taguatinga.

Ha 40 dias, outro integrante da GDF, o adolescente J.C.A.T., 17 anos, foi acusado de esfaquear um estudante, Wallison Mourão Castanheiro, 16 anos, na CSA 1, em Taguatinga.

Até meados de 92, os mais de dez grupos diferentes de pichadores que atuam na Ceilândia, Taguatinga e Samambáia tinham sua associação a pichações em prédios públicos das capitais.

No final deste ano, nove integrantes da GDF picharam o Memorial JK, a Catedral e a Igreja de Fátima, da W6 Sul, aumentando a rivalidade entre os grupos.

FIXAÇÃO

A ACHTE QUE POUCOS CURTEM MAS QUE MUITOS CONHECEM, PRODUZIU RELOJOS E LIDER DA GDF MOSTRADA AQUI! BY KANGER

M. F. R. S. - 16 anos

mitoseletras • Seguindo

marcio_brasil_speto Uns dos maiores líderes. Q TODOS RESPEITAVAM. ...O CISCO

271 sem Responder

suyone_2020 SOLON VALFRAN FDP

220 sem Responder

marciafelix4721 Saldades mil

181 sem Responder

wesleybnk Melhor de todos tinha uma no Na igreja do Relógio lá em cima mlk era um mostro

99 sem Responder

Curtido por atilasilvar e outras 22 pessoas

9 DE DEZEMBRO DE 2014

Adicione um comentário

Publicar

Fonte: Print da página do Instagram @mitoseletras. Acesso em março de 2020.

Figura 34- Postagem Mitos e Letras



Fonte: Print da página do Instagram @mitoseletras. Acesso em março de 2020.

Figura 35- 13º postagem Mitos e Letras



Fonte: Print da página do Instagram @mitoseletras. Acesso em março de 2020.

Figura 36- Postagem Mitos e Letras



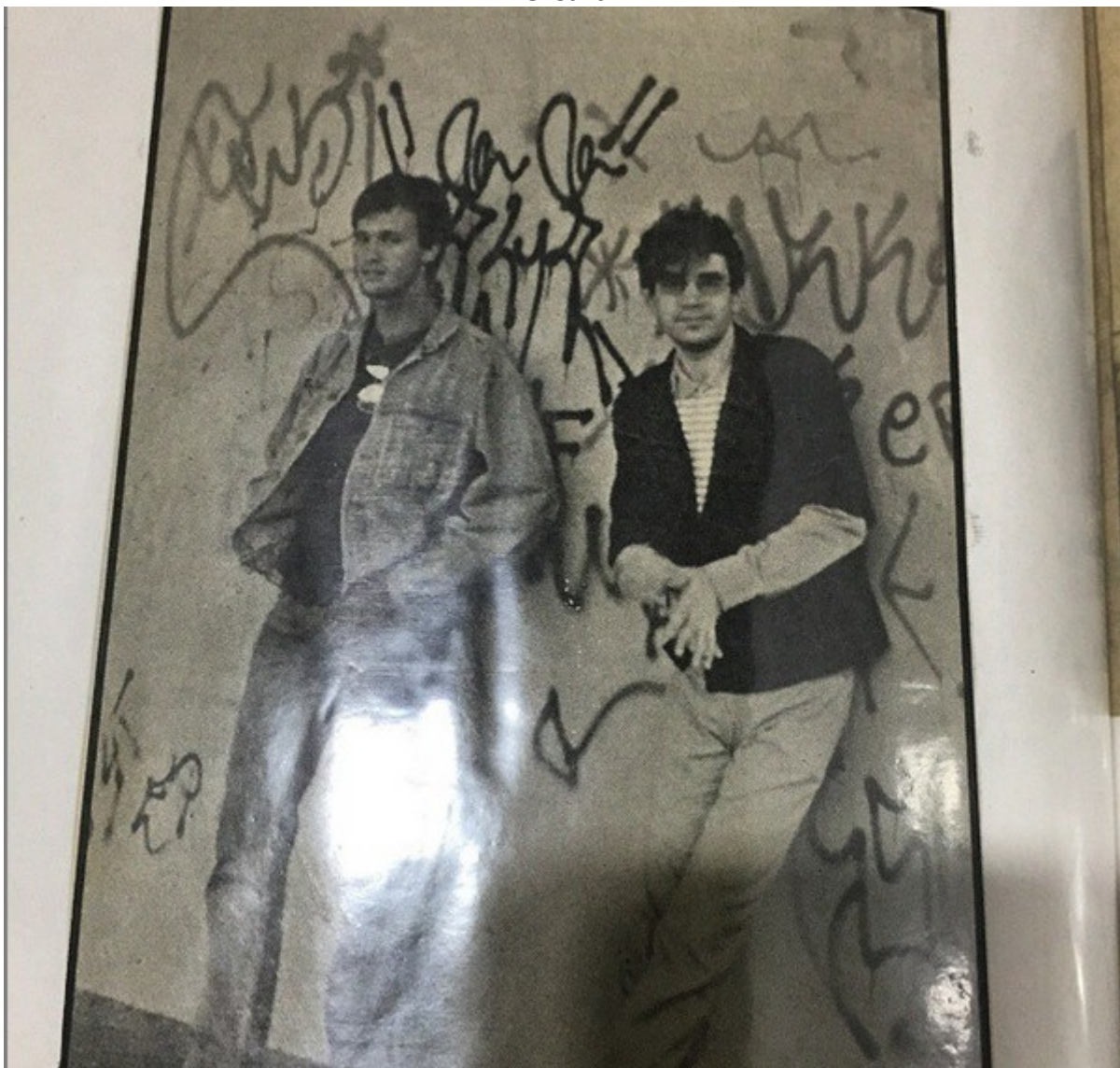
Fonte: Print da página do Instagram @mitoseletras. Acesso em março de 2020.

Figura 37- Postagem Mitos e Letras



Fonte: Print da página do Instagram @mitoseletras. Acesso em março de 2020.

Figura 38: Postagem do Mito e Letras com Marcelo Bonfá e Renato Russo da banda Legião Urbana



Fonte: Print da página do Instagram @mitoseletras. Acesso em março de 2020.

Figure 39: Postagem Mitos e Letras



Fonte: Print da página do Instagram @mitoseletras. Acesso em março de 2020.

A página do Mitos e Letras no *Instagram* também retoma uma discussão interessante referente aos desdobramentos da arte urbana, da pixação especificamente, quando reconfigurada para o ambiente digital. Ao observarmos o conteúdo imagético do Mitos e Letras, percebemos que pixação compreende outros elementos e relações identitárias que transcendem as intervenções urbanas. A personificação do anonimato, que na pixação refere-se aos apelidos ou nomes escritos nas ruas (Figura 38), conhecidos por vulgos e ligados as siglas das gangues, ao qual são associados os vulgos, constituindo os coletivos de artistas-pixadores.

Nas ruas, o anonimato se realiza inevitavelmente, pois além dos vulgos serem escritos para não serem decifráveis intuitivamente por qualquer transeunte, o pixador que realiza a intervenção na cidade só permanece atrelado a ela no processo de execução. Logo depois da

intervenção urbana, e se não for visto por outra pessoa no processo de intervenção, a autoria é gradativamente deslocada da pessoa que a fez. Nem mesmo os pixadores conhecem *pessoalmente, fisicamente*, todos os pixadores da sua geração. Reconhecem o vulgo e a gangue, ao vê-lo repetidamente pelo espaço. O anonimato, nesse sentido, ainda é preservado e gera, por ele mesmo, contribuições críticas e interessantes sobre a pixação, em âmbitos sociais, artísticos, performativos e plásticos. O que se torna interessante no processo de digitalização da pixação, observando, sobretudo, a página do Mito e Letras, e justamente a ligação do personagem ao vulgo, ao anonimato. A tendência descritiva que potencializa o entendimento da pixação, revela o vulgo do pixador a imagem da cidade, onde possui a pixação, que é postada nas redes sociais digitais. Escrevem do lado da imagem uma legenda em que a letra e a fonte seguem um padrão específico do aplicativo, podendo ser lido facilmente por qualquer indivíduo.

Além de localizarem geograficamente o espaço em que a pixação foi realizada, outros pixadores, que interagem no aplicativo através dos perfis pessoais, escrevendo comentários acerca dos conteúdos postados, são algumas vezes os mesmos que realizam a intervenção, como também seus perfis pessoais são marcados por outros pixadores na postagem realizada, atribuindo a pixação ao perfil virtual. As pessoas que não são ligadas a pixação, quando deparam as pixações nas ruas, conseguem perceber apenas emaranhados ou sobreposições de escrituras e caligrafias. Nas redes digitais se consegue identificar quais são os pixadores de determinadas regiões da cidade, além de interagir comunicacionalmente com os mesmos. A maioria desses perfis individuais de artistas-pixadores não revela necessariamente a pessoa física ao personagem, ao vulgo, entretanto, esses perfis criam uma identidade criativa do vulgo, do anonimato, que constituem em um acervo individual das intervenções do pixador. O pixador ainda não possui rosto e nem sobrenome, mas sabemos que nesse ambiente, existe uma pessoa ou um coletivo em contato personificado com o outro.

Eu fiz o mitos e letras por que eu gosto, é uma coisa de infância, entendeu? Eu achei legal por que era uma escrita estilizada, que eu aprendi ao doze anos na escola e me chamou atenção, justamente por ser uma coisa que não tem um tutorial, que não é explicado, que você não vai achar num livro, que você vai ler e vai entender. Não, é uma coisa que está realmente ali, só no mundo de quem vive, que o que o Astro fala né, “Uma vida, Dois mundos”. Esse é o mundo da pixação. Então eu achei interessante e comecei a pixar por um certo período e depois eu parei por causa da profissão, para fazer outras paradas. Não dá para você conciliar até porque a pixação não dá dinheiro, só dá prejuízo. Aí eu resolvi contar a história, mas é como se fosse para mim, entendeu? Em alguma hora eu estou falando sobre pixação e eu

preciso de uma foto, de uma informação, de um documento sobre pixação e tá lá, no meu Instagram, só eu acessar ele que vai tá lá. Também frequento as páginas de pixadores de várias bandas. É uma história que não estava sendo contada, a história da pixação de São Paulo é bastante contada, a história da pixação de outros lugares é bastante contada, a de Brasília não era contada. (Kalor, em entrevista realizada em fevereiro de 2020, via Skype).

A primeira postagem na página do Mitos e Letras no Instagram foi realizada em 09 de dezembro de 2014, e exemplifica alguns dos desdobramentos da arte urbana quando em contato com as redes sociais digitais. Na postagem, há uma fotografia de símbolos e códigos urbanos da linguagem da pixação feitos de caneta azul em uma folha de papel sulfite branca. Nessa imagem nos deparamos com um tipo de autógrafo do pixador (FADE) para outro pixador, como também pode se tratar de um estudo de caligrafia, realizado pelo pixador para enfim ser aplicado e realizado nas ruas.

No primeiro momento dessa análise interpretativa sobre a primeira postagem do Mitos e Letras no Instagram, percebemos uma aproximação com os estudos de desenhistas tradicionais, que são ligados a uma técnica específica para produção de suas obras. Partindo de um estudo para desenvolvimento da técnica plástica da pixação, a postagem pode significar o processo criativo do artista, em que aprimora e reinventa novas tendências, progressos e seu próprio desenvolvimento como artista.

A prática da pixação, que aparentava ser relativamente simples e imediatista, perpassa a dimensão do prático e chega ao exercício. Chegando ao exercício, ele deve nas redes sociais ser reconhecido por intermédio da virtualidade, provocando e tensionando um espaço renovado para a existência de outras possibilidades de intervir no espaço, seja ele material ou imaterial.

O personagem anônimo aparece na primeira postagem do Mitos e Letras evidenciado na legenda escrita para descrever a fotografia. O personagem anônimo ganha um papel protagonista para difusão e, sobretudo, a interação de outros usuários, principalmente, outros pixadores, nos conteúdos postados. Exercem sobre eles relações e interconexões afetivas ligadas a memória e a potência criativa da pixação reativado através da lembrança de determinado lugar que foi pixado na cidade, ou até mesmo, o pixador que realizou determinada pixação ou carreira na linguagem e se tornou, dentro daquele grupo social, reconhecido.

Quando a postagem é realizada, algum pixador ligado a página interage com o conteúdo, geralmente complementando algum dado que não fora escrito e evidenciado na legenda descritiva da foto, bem como, comentando a postagem com alguma história que

vivenciou com o pixador, uma lembrança da pixação e qual foi a importância daquele pixador para o desenvolvimento histórico na pixação da cidade, entre outras interações.

Percebemos que na página do Mitos e Letras há alguns modelos específicos de conteúdos que são postados, do qual exemplificaremos a seguir, pontuando as características de cada elemento, com o intuito de possibilitar um olhar geral, bem como mais detalhado e complementar sobre esse espaço virtual.

Os elementos mais recorrentes na página do Mitos e Letras são as fotos das pixações que foram realizadas na cidade de Brasília, desde o início do movimento, em 1980, até a contemporaneidade. Essas fotos, tiradas por pessoas diferentes, com diferentes finalidades, configuram um acervo documental importante para o processo histórico da pixação, pois é a partir desse acervo que se pode verificar os principais personagens, os principais grupos de interventores, e sobretudo, as mudanças estilísticas ocorridas durante as décadas de desenvolvimento da pixação.

As fotos das pixações são geralmente direcionadas com a legenda, sintetizadas em *hashtags*, que podem ser comparadas a palavras-chaves que explicam determinado assunto contido no conteúdo exposto, no caso da página Mitos e Letras, as *hashtags* explicam os símbolos, a imagem, o autor, o momento histórico, a gangue da qual pertence o autor, como também a localização onde foi realizada a pixação na cidade. Acrescentam-se a essas informações sintetizadas sobre a foto da pixação na cidade, outras *hashtags*, relacionadas ao segmento estilístico da pixação, e outras nomenclaturas – por exemplo, *vandal art*, *ganqueragem*, *arte de rua*, *respeito*, *contexto*, *reliquia*, *o cisco*, entre outras – que permeiam a linguagem e agregam valor ideológico, político ou coletivo a imagem.

Essas identidades urbanas, desencadeadas pelo processo prático da pixação, desenvolvem, pela ilegalidade, algumas problemáticas de cunho judicial, que envolvem, entre outros fatores, a depredação do espaço público ou privado e a invasão de determinados espaços para se realizarem determinadas pixações. Quando essas pessoas são flagradas e pegas por cidadãos ou pela força policial, são submetidas a punições, que vão desde pagamento de cestas básicas, a revitalização do espaço em que foi pixado, ou, em casos mais severos, a prisão. Independentemente do crime que é desenvolvido, essas identidades são, por muitas vezes, vistas pela sociedade com determinada curiosidade e *fetichismo*, pois cada vez mais, elas ganham interesse público, gerando em decorrência, inúmeras pesquisas, entrevistas, notícias e extensas matérias jornalísticas sobre o assunto.

Vê-se em meados da década de noventa até a atualidade, diversos conteúdos criados, que de um lado, abrem para um conhecimento ampliado sobre a temática, e de outro lado,

estabelecem mais estereótipos e preconceitos. Observamos que esses noticiários, que são lembrados e postados na página do Mitos e Letras, agregam outro tipo de visualidade e importância entre os pixadores. Os materiais sobre a pixação realizados por esses espaços institucionais são reinterpretados como um processo importante de visibilidade social, e logo, da importância de determinado período, pixador, documentando o desenvolvimento histórico do contexto da pixação e do pixador.

Inúmeras matérias são revisitadas na página do Mitos e Letras a fim de resgatar emblemas e símbolos marcantes das intervenções, gerando interações relevantes para os outros pixadores que comentam e abrem um diálogo sobre determinada postagem, pois esses relembram tais materiais que foram desenvolvidas em torno da temática sobre pixação, como um recurso de *status* para determinado período e personagem. Materiais com referências sobre o pixador, o contexto histórico, sobre determinada intervenção já se tornam documentos históricos importantes para a pixação brasiliense, independente se o conteúdo retrata o movimento de uma maneira distorcida e inventada.

Outros conteúdos que recorrentemente são postados na página do Mitos e Letras são *prints* ou fotos de jornais televisivos em que aparecem pixações no plano de fundo das gravações, e não necessariamente estão noticiando ou gerando conteúdos acerca da pixação em Brasília (Figura 39). As gravações externas de jornais e grandes redes televisivas geram imagens na cidade, e nessas imagens, aparecem despropositadamente, as pixações de determinada gangue ou pixador, que em consequência, geram determinado valor documental e de visibilidade para os interventores. Essas imagens reconfiguram o papel, comunicabilidade e importância de direcionamento das informações criadas que são, por sua vez, relativos a grupos sociais distintos.

Essas documentações fotográficas indiretas, que são reapropriadas pelos pixadores, também criam uma plataforma de visualização da cidade, intermediada por uma plataforma midiática, ou seja, esse conteúdo específico, que é revisto no Mitos e Letras, pode ser interpretado como sobreposições e colagens intermediáticas, que fragmentam a notícia principal, gerando um conteúdo documental, a partir do recorte da imagem, que se torna relevante para a comunidade dos pixadores. Seria, portanto, uma reinterpretação direcionada pelos pixadores para os conteúdos comunicativos, realizados pelas grandes mídias, estas que possuem discursos verticalizados e excludentes, para enfim, potencializarem e recriarem os discursos e documentos históricos, a partir da reapropriação do espaço comunicacional.

Dentre os conteúdos produzidos e divulgados na página do Mitos e Letras são postados vídeos das pixações que estão espalhadas na cidade de Brasília. Esses vídeos

possuem três características experimentais e estéticas, fundamentais para contrapor as diferentes formas de visualizar a pixação a partir de recursos audiovisuais. Uma das primeiras estéticas desses vídeos curtos sobre pixação se referem as imagens panorâmicas de pixações na cidade, que geralmente são extensas, geralmente cobrindo paredes e muros ou prédios de grandes proporções. As imagens da gravação se fazem em movimento, passando pelos vulgos e dando ênfase a gangue que pixou determinado espaço. Depois esse movimento, que tem um direcionamento lateral, ou seja, grava de um lado a outro do espaço onde se encontra a pixação, expande-se, ampliando a possibilidade de visualização completa da imagem e da dimensão que ela ocupa na cidade. Esses recursos videográficos possibilitam um jogo de detalhes e dimensões ao espectador que visualiza, pois ao se aproximar da imagem da pixação e depois ao expandi-la são causados para o espectador efeitos visuais abstratos, que vão se tornando, no direcionamento ampliado da câmera, figurativos e personificados.

Outra referência de vídeos recorrentes nas postagens do Mitos e Letras são as performances da realização da pixação, onde o pixador se coloca como realizador instantâneo da obra, executando e demonstrando sua execução em cena. Nesses vídeos performáticos da pixação, a corporeidade é evidenciada como o protagonista de gestos artísticos, que se embricam com as arquiteturas e espacialidades da cidade onde se realiza a intervenção. O anonimato ainda pretende ser preservado, o rosto nunca é mostrado ou evidenciado, mas cria uma espécie de “mistério” ou anonimato artístico. Nesse caso, o anonimato artístico é relacionado a própria estética marginal, que é ilegalizada e repercutida por outros artistas urbanos, nacionais e internacionais, como é o caso do britânico Banksy e paulistano Sliks.

Há ainda os vídeos que passam por edições digitais, em níveis básicos, como cortes, edição de cores e tratamento da imagem, ou até mesmo, títulos e outras legendas para entendimento do vídeo ou em níveis mais complexos, onde são incluídos a digitalização da pixação ou um design que imita a caligrafia da pixação, para assim, desenvolver-se outras possibilidades interacionais entre a cidade e as plataformas digitais de edição de imagens (Figura 40). Nesses vídeos em que os desdobramentos da arte urbana com os ambientes digitais definitivamente se entrecruzam, ocasiona um processo de invenção das intervenções urbanas, que são realizadas em ambiente digital. Gravam-se imagens ou se realizam fotos em espaços determinados da cidade, onde poderiam ser realizados intervenções urbanas, mas elas não se realizam fisicamente, apenas digitalmente. As imagens e vídeos simulam tais intervenções urbanas, estabelecendo outras possibilidades de utilização da estética das cidades para criação artística. Observamos que tais simulações das intervenções urbanas, utilizando plataformas digitais, podem apontar para uma possível mudança estrutural dessas ações, e

circunstancialmente tornar as práticas de ação coletiva e linguística da cidade cada vez mais intermediadas pelas virtualidades, ou até mesmo torná-las obsoletas, frente as novas tecnologias e ampliam as potencialidades de intervenção e invenção do ambiente urbano.

Em contraponto, vê-se um estímulo em criar possibilidades artísticas entre arte urbana e plataformas digitais, ampliando os desdobramentos e as potencialidades dialógicas desse encontro. Entendemos o digital como mais um suporte artístico e interacional de determinadas intervenções e ações urbanas, e experimentamos uma revisão contínua da realidade. As possibilidades imagéticas e plásticas também se ampliam, pois a cidade – o urbano – torna-se no ambiente digital um material artístico e imaterial, por isso fluído e remodelável.

Assim como os processos videográficos, as dinâmicas de interação e comunicação entre os pixadores e seguidores na página do Mitos e Letras no Instagram também se modificam, se comparado as maneiras comunicativas em ambientes não intermediados. Geralmente, a interatividade e comunicabilidade entre os artistas urbanos, especificamente a pixação, desenvolve-se de maneira particular e restrita a outros grupos sociais não pertencentes a prática das intervenções urbanas na cidade. Nas dinâmicas virtuais, a comunicação e interatividade se ampliam e geram respostas comunicativas quase que imediatamente aos conteúdos produzidos.

As comunicações e as interações se estruturam como pequenos textos, formatados em comentários, curtidas, e compartilhamentos de tais produções do Mitos e Letras. Essas pequenas interações, engendradas e de certa forma, controladas, pela própria plataforma, estabelecem diálogos interessantes sobre as imagens e o percurso da pixação.

Todos os conteúdos postados na página do Mitos e Letras passam por interações de diversas pessoas, relacionados as relevâncias históricas, identitárias e artísticas, entre outras. As interações de vários públicos e pessoas diversas, com variadas motivações, tais como curiosidade, admiração, interesse, pesquisa, entre outros fatores, de alguma forma, complementam a experiência estética nesse formato de plataforma, pois, as interações são postas em sentido vertical e lateral aos conteúdos postados. Nesse sentido, é como se, obrigatoriamente, pelo formato da plataforma, os discursos estabelecidos através das postagens imagéticas fizessem parte do entendimento e da visão que se deveria estabelecer ao visualizar tal postagem.

O interesse coletivo a determinado conteúdo visual gera a própria construção argumentativa e descritiva do trabalho. Somos levados a legitimar e corresponder o que se comenta, como relevante para a experiência, enquanto tais considerações sobre determinada

imagem ou postagem refletem uma renovada interpretação sobre os símbolos urbanos dispostos na cidade.

A página do Mitos e Letras potencializa a discussão referente às camadas e problemáticas existentes na imersão dos símbolos urbanos nas estruturas virtualizadas. Os elementos visuais e comunicativos da arte urbana são reconfigurados, criando possibilidades e problematizações para repensar os recursos tecnológicos e digitais como transformadores das condições políticas, ideológicas, artísticas e sensíveis que possuímos das formas emergentes de socialidade.

Acreditamos que referenciar o Instagram do Mitos e Letras, como objeto de análise e observações desses desdobramentos sociais, é, conjuntamente, propiciar uma observação referente aos outros movimentos urbanos, sociais e artísticos, bem como outras estruturas e modos de existência que se modificam ao ingressarem em paradigmas virtuais de realidade. O Mitos e Letras exemplifica algumas das problematizações teóricas desenvolvidas nesse trabalho, através dos autores multidisciplinares que contribuíram para o desenvolvimento das questões aqui ressaltadas, que permeiam assuntos relacionados a história, cidade, identidade, barreiras sociais, democratização da comunicação, comunicação em dinâmicas de horizontalidade e verticalidade, as simetrias do espaço digital, entre outros conceitos e levantamentos.

Torna-se relevante observar como no exemplo desenvolvido, socialmente e linguisticamente, que os microespaços são absorvidos pelos macroespaços no processo, e retomam os posicionamentos globalizantes, mercadológicos, capitalistas, dominadores, ao mesmo tempo que são condições que configuram espaços de pertencimento, trocas e construção de narrativas autônomas, plurais e relativamente acessíveis a uma camada maior da sociedade. Nesses espaços complementares e contraditórios, que novos cenários aparentam surgir.

O que se apresenta de imediato são as intervenções urbanas em ambientes digitalizados, que antes permaneciam no espaço por um tempo incerto e momentâneo, necessitam ser readaptadas, divulgadas, reapropriadas e reativadas a partir de outras maneiras, técnicas, tecnologias e suportes. A comunicação também se neutraliza, torna-se simétrica, como mencionou Byung-Cul Han (2018), logo, pouco como tática ou estratégia para romper com categorias sistemáticas de organização institucional, sejam elas a própria comunicação, as hierarquias sociais, os espaços privados e públicos.

Entretanto, pela aceleração do tempo e dos acontecimentos históricos e sociais, ainda não conseguimos mensurar quais serão os próximos caminhos, contatos e dissidências,

encaminhados por essas inevitáveis e fatídicas hibridações entre digital e material, como também, as múltiplas maneiras de ser e estar.

6 CONCLUSÃO

Esta dissertação teve como objetivo relacionar pesquisas, referências e questões críticas acerca das transformações graduais, emergentes e aceleradas que se vivencia nas cidades contemporâneas em contato com o ciberespaço e demais tecnologias digitais que acabam por alterar as maneiras que nos relacionamos com o meio social. O organismo digital faz alterações irreversíveis dos valores estéticos, assim como a construção em âmbitos socioeconômicos, políticos, pois reconfigura estruturas e sistemas de organização arraigados historicamente. Pesquisar a cidade e suas multilinguagens hibridizada às tecnologias digitais é pensar criticamente sobre os acontecimentos e movimentos específicos que aparecem nas comunidades urbanas e se espalham, consciente ou inconscientemente, em todas as áreas da condição humana, por se tratar de ressignificações das maneiras de gerir e pensar a vida.

Esta pesquisa busca contribuir com o empoderamento e com a visibilidade pública dos próprios agentes do discurso artístico. A arte urbana, por se configurar geralmente em contextos periféricos e marginalizados, foi predominantemente registrada pela sociedade a partir da oralidade. Entretanto, o cenário das pesquisas relacionadas a temática parece se reconfigurar com o progressivo acesso de conteúdos sobre o tema sendo disseminado virtualmente. O cenário das pesquisas relacionadas a temática parece se reconfigurar. Entendemos que algumas vezes o dever de desenhar sua memória e preservar o processo dessa arte marginal e marginalizada pertence a pequenos e poucos grupos, tais como nós pesquisadores de arte urbana. Entendemos que quando fazemos pesquisa criamos uma narrativa histórica do fenômeno dentre várias possíveis.

Os artistas e demais agentes participantes das intervenções oferecem materiais para analisarmos com profundidade toda uma configuração na história da arte urbana assimilada pelas novas tecnologias. A crescente utilização dos mecanismos virtuais ampliou possibilidades de registro, sistematização, circulação dos processos de criação. Percebemos uma necessidade de descentralização das pesquisas sobre a arte urbana para fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo.

Há uma importante produção poética e conceitual em outras regiões do país, tais como na região Nordeste e também aqui na região Centro-Oeste. Em cada caso, existe a influência de questões socioculturais, econômicas, políticas, e até mesmo, arquitetônicas, na história da região que é observada. Parte da arte urbana é impactada por questões culturais específicas de

cada região. Da organização urbanística às especificidades da caligrafia (desenho, gestual, gírias, etc) muitos elementos contribuem para singularizar a produção artística no meio urbano.

Ao mesmo tempo, o grafite e a pixação possuem particularidades que unificam diferentes geografias, sobretudo, quando tais produções são vetorizadas no ciberespaço. Nesse sentido, a dimensão material é evidenciada na direção da própria concepção do trabalho. Estilhaços de *tags* são movidos em várias direções, e são expostos em fragmentos, que se afirmam no espaço urbano (COSTA, 2008). São condensados em galerias de registro digital e de certa maneira são ao mesmo tempo, seriados pelo gosto ou critério das pessoas que organizam os sistemas virtuais, o que influencia diretamente a fruição estética da opinião pública sobre as manifestações concretas de intervenção urbana.

Os artistas urbanos que privilegiavam as assinaturas em estilhaços espaciais condensam suas imagens nas mídias sociais, agora ampliadas no desenvolvimento do personagem como agente, embricado na contextualização da poética, que se desdobram em vídeo-performances, registro fotográficos dos caminhos urbanos entre outras linguagens, o que possivelmente aparenta ser a problematização das camadas memoriais, estilísticas e espaciais para o suporte de plataformas virtuais que potencializam o conhecimento referente a historiografia da arte urbana, bem como as novas ferramentas utilizadas pelos artistas que, de um lado, domesticam ou padronizam as intervenções na cidade (agora também virtualizada), e de outro, ampliam o empoderamento da cultura marginal, através da democratização e acesso às produções, dispostas como acervo.

Aberto a novas possibilidades de criação, vê-se que os artistas urbanos modificam seus processos de criação quando se olham de dentro para fora, ou seja, do ciberespaço para a rua. O que poderia, por exemplo, ser meramente uma foto que registra uma obra realizada na rua, ganha a preocupação para o lançamento da imagem nas redes sociais, que se caracteriza no enquadramento, nas cores e formatos que se apresentam mais adequados para o desdobramento do conteúdo artístico, em novas propostas poéticas que se mesclam com proposições da arte contemporânea e do circuito artístico convencional.

A mídia social como espaço de exposição rápida e direta pode beneficiar diversos artistas urbanos. Estes artistas com rosto, nome e sobrenome, querem reconhecimento pelas características estéticas e técnicas de suas obras. Podem a partir de um perfil público de sua persona que é real, mas muitas vezes permanece como pseudônimo, igualar-se ao perfil do artista tradicional em alguns casos, e até mesmo do comerciante ou publicitário em outros casos como observado nesta pesquisa em da arte urbana.

Enquanto os pixadores guardam e registram suas narrativas dos modos de ver e viver os eventos e acontecimentos expressivos da cidade (PAIXÃO, 2011), eles propõem formas criativas de comunicar com os transeuntes. Com a influência digital, os observadores que constituem público se tornam “amigos” e “seguidores” virtuais, pois compartilham, curtem, comentam, e participam ativamente da crítica estética trazida pela arte de rua com formatos lúdicos que divulgam seus trabalhos na cidade.

Compreender como as mídias sociais impactam na circulação e nos modos de ver o pixo e o grafite nos ajuda a compreender novas formas de institucionalização e *domesticalização* da arte contemporânea. Os exemplos citados nesse trabalho expressam uma pequena dimensão do complexo processo de circulação de imagens em nossa contemporaneidade. Nesse sentido, o próprio conceito de “urbano”, e em nosso caso “arte urbana” precisa ser relativizado, uma vez que o “urbano” nos chega através de nossos *smartphones*, computadores, etc.

As tecnologias digitais e as redes sociais digitais configuram, nesse momento, uma rede híbrida entre comunicabilidade e excesso informacional, como também perpassa estruturas ideológicas e econômicas significativas, interferindo no espaço social, no entendimento das cidades e nas configurações artísticas. Torna-se imprescindível observar esses movimentos técnicos e tecnológicos com devida criticidade, ao mesmo tempo que propostas e alternativas experimentais devem ser realizadas por várias camadas plurais da sociedade, contribuindo para um movimento de real transformação social em que contemple e torne acessível à existência de várias histórias e corpos.

Esse movimento, que parece por vezes, utópico e ilusório, ainda por estar em um ambiente digital em constante construção, e se parecer ainda verticalizado e excludente, pode relativamente se abrir como um lugar de conhecimento, e sobretudo, para que os próprios discursos e intervenções nos microespaços se reformulem frente as diversas imposições e limites realizados tanto nas camadas das cidades materiais, quanto nas cidades imateriais.

Percebemos o potencial do conflito nas remodulações dos grupos sociais – de artistas urbanos ou demais grupos – como chave relevante para repensar os espaços, as vozes e a relevância da permanência dos signos e símbolos que ressignificam a cidade, por estes, significam ações políticas e locais, que se alinham às necessidades específicas de grupos sociais diversos sobre o estado das relações identitárias que são estabelecidas.

O papel das redes sociais nas redes de arte urbana na cidade traz questões relevantes sobre temas emergentes da contemporaneidade, exposto com teóricos transdisciplinares, para contextualizar os territórios, o espaço e os processos de hibridações, causados pelos ditames

de globalização, bem como, os lugares e não lugares das cidades atuais, como emblema sintomático das relações de poder que são frequentemente estabelecidas.

A arte urbana mesclada nos ambientes virtuais também se desdobra em problematizações importantes sobre o lugar do outro, da marginalidade enquanto espaço crítico e não meramente transgressor e físico nas cidades. Somos levados a compreender as visualidades urbanas por fora de suas estruturas constituintes, a fim de traçarmos novas perspectivas sobre o lugar da arte periférica, dentro dos discursos hegemônicos e institucionais.

O tempo e as hiperculturalidades também refletem as novas dinâmicas da arte urbana, que se embrica as questões profundas e sistemáticas, referentes as transformações de cosmovisões que recorrentemente estamos absorvendo. A fragmentação inflada e congestionada das relações sociais, artísticas e históricas é intermediária, produzindo performatividades dos corpos, que transitam frequentemente em novos espaços. O corpo, como sintoma da cultura nessa relação virtualizada, dimensiona-se em questionamentos relacionados aos automatismos de hábitos, a violência, aos discursos e a produção de silêncios, como também a permanência e impermanência como tensionamento e irregularidades de significados linguísticos.

7. REFERÊNCIAS

ALMENDRA, Renata Silva, **O grafitti na cidade modernista**, Urbana: revista eletrônica, Campinas SP, v. 10, n. 2. 2018.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

ASTRO, Correa Chagas Washington Carlos. **Uma Vida, Dois Mundos**. Instituto Terceiro Setor, Brasília-DF, 2003.

BRAMBILLA, Ana, organizadora. **Para entender as Mídias Sociais**, 2011. Artigo utilizado de LIMA, Walter, p. 24-27.

BECKER, Howard Saul. 1928. **Outsiders**: estudo de sociologia do desvio/ tradução Maria Luiza X de Borges - 1ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2008.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BITENCOURT, Cintia Medianeira. **Ficções e suas incursões entre a vida e a arte**: uma produção em arte e tecnologia. Mestrado em Arte e Tecnologia, 2017.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARA, Rogério José e SANTOS, Fátima Aparecida. **A comunicação visual nas fachadas da via w3 norte em Brasília**: índice dos modos como a cidade é vista e interpretada. Revista de Design, Tecnologia e Sociedade 1, 2014, p. 15-32.

COSTA, Lúcio. **Brasília Revisitada 1985/87 Complementação, Preservação, Adensamento e Expansão urbana**. Brasília, GDF, 1987.

COSTA, Lúcio. (texto introdutório, 1987). **Relatório do plano Piloto de Brasília**/elaborado pelo ArPDF, CODEPLAN, DepHA. – Brasília: GDF 1991.

COSTA, Pinheiro Luizan da. **Pixação**: arte contemporânea, Doutorado em História e Crítica de Arte, 2008.

CHAGAS, Juliana. **Pixação e as linguagens visuais no bairro Benfica**: uma análise dos modos de ocupação de pixos e grafite e suas relações entre si. Mestrado em Sociologia, 2015.

CHAVES, Lyra Gabriel e GARROSSINI, Fávoro Daniela. **Estruturas simbólicas e transmissão cultural**: educação formal, mídia de massa e o debate da escola paralela. Revista Redes.com n.12, artigo, 2015.

GITAHY, Celso. **O que é grafitti**. Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Brasiliense, 1999.

HAN, Byung-Chul. **No enxame:** perspectivas do digital. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

_____ **Hiperculturalidade:** cultura e globalização. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

MARTINO, Sá Mauro Luis. Teoria das Mídias Digitais, Linguagens, Ambientes, Redes. Editora Vozes, Petrópolis-RJ, 2014.

LASSALA, Silva Gustavo. **Em nome do pixo:** a experiência social e a estética do pixador e artista Djan Ivson. Doutorado Arquitetura e Urbanismo, 2014.

LONGHI, Raquel Ritter. **Intermedia, ou para entender as Poéticas Digitais.** Artigo, 2002.

PAIXÃO, Caje Sandro. **O meio é a paisagem,** Doutorado em Estética e História da Arte, 2011.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo, Razão e Emoção.** São Paulo: EDUSP, 2002.

SILVA, Armando. **Imaginarios Urbanos: hacia la construcción de un urbanismo ciudadano.** Metodología/ Bogotá : Convênio Andrés Bello, Universidad Nacional de Colombia, 2006.

SILVA, William da Silva e. **A diversidade do Grafite Urbano.** Artigo, 2011.

_____ **Grafite urbano contemporâneo:** cultura na era da globalização. Doutorado em História Social, 2014.

SILVA JUNIOR, Sandoval Artur. **Os likes como expressão da afetividade em rede no Instagram.** Mestrado em Estudos da Mídia, 2018.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis:** afeto, mídia e política. Rio de Janeiro, 2006.

VIANA, Dias Luiza Maria. **Dissidência e subordinação:** um estudo dos grafites como fenômeno estético e cultural e seus desdobramentos, Mestrado Arte e Tecnologia, 2006.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico.** São Paulo: Editora 34, 2005.

SCHUCH, Moraes Maria Eny. **Hibridação:** Arte e Tecnologia. Dissertação de Mestrado, 1998.

8. GLOSSÁRIO¹⁹

Atropelo – Ação de um artista urbano sobre a intervenção de outro artista urbano, como uma rasura. Forma de cobrir ou sobrepor uma intervenção urbana.

Ibope - fama, prestígio, moral.

Nóis – Coletivo de pessoas. A gente.

Propaganda – Lugar de importante destaque na cidade onde os artistas urbanos escolhem intervir.

Quebrada - área, vila, vizinhança periférica.

Rabiscos – Escrever ou desenhar na cidade.

Registrar - ver, perceber, notar, sacar.

Rolê – Dar uma voltar pela cidade, andar por aí.

Sujar - complicar, dar errado: "Tudo errado, vamo embora, caiu a fita, sujou!".

Trombar- encontrar, achar, ver, esbarrar, topa, deparar-se: "Trombei uma pá de gente, uma pá de mano".

Linhagem: Se refere aos pixadores iniciados por um pixador mais velho; a uma geração de pixadores de determinada gangue.

Guerra: conflitos entre gangues por motivos variados, como disputas territoriais ou envolvendo acertos de contas, geralmente desencadeados por violência física ou mortes.

19 Algumas palavras e significados tirados do dicionário capão, disponível em <https://www.instagram.com/dicionariocapao/>. Acesso em 01/07/2019.