



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**“A CIDADE INTEIRA É MINHA”:
representações e territorialidades nos grafites de Brasília**

RENATA SILVA ALMENDRA

BRASÍLIA
2020

RENATA SILVA ALMENDRA

**“A CIDADE INTEIRA É MINHA”:
representações e territorialidades nos grafites de Brasília**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em História.

Linha de Pesquisa: História Cultural, Memórias e Identidades.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Fernanda Derntl

BRASÍLIA

2020

Renata Silva Almendra

**“A cidade inteira é minha”: representações e territorialidades
nos grafites de Brasília**

Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em História, nível doutorado, do Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília (UnB).

BANCA EXAMINADORA

Dra. Maria Fernanda Derntl (UnB)
Presidente

Dr. Daniel Barbosa Andrade de Faria (UnB)
(Membro Examinador)

Dra. Ana Lúcia de Abreu Gomes (UnB)
(Membro Examinador)

Dra. Gabriela Pereira Leandro (UFBA)
(Membro Examinador)

Dr. Pedro David Russi Duarte (UnB)
(Suplente)

AGRADECIMENTOS

Eu não ando sozinha. Em meus caminhos pessoais e acadêmicos eu tenho a companhia e a parceria de muitas pessoas que somam sonhos e agregam conhecimentos. Durante toda a trajetória da escrita da tese tive o apoio, o olhar crítico e a escuta atenta de professores, amigos, colegas e familiares.

Sou muito grata à parceria consolidada com a minha orientadora, Maria Fernanda Derntl, que, desde o início, acreditou muito no potencial dessa pesquisa e se colocou como uma interlocutora atenta, incentivando-me por meio de diálogos, conversas e sugestões sempre pertinentes.

Agradeço também ao professor Pedro Russi, que não apenas me acolheu em seu Grupo de Pesquisa na Faculdade de Comunicação, mas passou a dividir comigo reflexões e projetos que abarcam nossos interesses acadêmicos em comum.

Agradeço à professora Ana Lúcia Abreu pela generosidade e carinho com que sempre se colocou a meu lado, tanto em momentos enevoados quanto nas horas boas de produção, conversando e apontando caminhos e possibilidades.

Agradeço ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), pelo nome de minhas colegas de trabalho e amigas Cinthia Maria Rodrigues Oliveira, Mônica Padilha Fonseca, Dalva Oliveira de Paula e Joana Regattieri Adam, que permitiu o afastamento de minhas atividades laborais para que eu pudesse me dedicar integralmente a esta pesquisa.

Aos grafiteiros, principais interlocutores nesse trabalho, agradeço a confiança depositada na pesquisa e as longas horas de conversa.

Agradeço à minha colega de doutorado Manuela Muguruza, que se tornou amiga e passou a dividir muito mais do que as alegrias e aflições do processo de escrita de tese.

À Ana Luíza Flauzina, amiga para todas as horas e a melhor consultora para assuntos acadêmicos, agradeço pelo incentivo desde o momento que esta tese era só um projetinho.

Agradeço minha mãe, Angela Sampaio, por sempre acreditar e me apoiar em tudo o que decido fazer. Ao Márcio Cavalcanti, pela companhia amorosa, por percorrer comigo as ruas e passagens subterrâneas dessa cidade e por insistir na importância do descanso nos fins de semana.

Para Nilda, Theophilo, Neile e Gladstone, que acreditaram na utopia.

E para o Theo, que nasceu no meio das cores.

RESUMO

Este trabalho busca fazer uma análise dos grafites realizados em Brasília a partir de um olhar da História Cultural. Ao interpelar essas intervenções urbanas em seus sentidos representacionais e territoriais, acessamos narrativas da/sobre a cidade, reveladoras das dinâmicas estabelecidas pelos grafiteiros em relação à urbe como espaço de experiência. As fontes documentais utilizadas na pesquisa são imagens fotográficas dos grafites impostos nos espaços públicos de Brasília e depoimentos de grafiteiros coletados por meio de entrevistas semiestruturadas, que são analisadas em diálogo com uma bibliografia interdisciplinar e com reportagens de jornais que abordam o assunto. Entendemos que a execução de grafites em Brasília encontra desafios espaciais e sociais pelo seu ordenamento urbano, dando uma singularidade à sua prática na cidade modernista. Assim, esta pesquisa analisa a atuação de grafiteiros na Capital Federal, evidenciando formas de representação da cidade a partir das relações de pertencimento ou não aos seus espaços. A análise contribui para demonstrar que o grafite não é uma intervenção urbana de caráter marginal ou alternativo a formas aceitas ou institucionalizadas, mas envolve uma reinterpretação de códigos, símbolos e narrativas sobre Brasília e, desse modo, leva a ver problemas da vida na metrópole contemporânea, principalmente no campo dos conflitos entre o âmbito público e o privado e das disparidades sociais.

Palavras-chave: Grafite; intervenção urbana; Brasília; História Urbana.

ABSTRACT

This study seeks to analyze the graffiti performances in Brasília from a Cultural History perspective. When questioning these urban interventions in their territorial and representational senses, we access narratives of/about the city, revealing the dynamics established by graffiti artists in relation to the town as a space of experience. The documental sources used in the research are photographic images of graffiti in public spaces of Brasília and testimonies of graffiti performers obtained through semi-structured interviews, analyzed in harmony with an interdisciplinary bibliography and with newspaper articles that address the subject. We understand that graffiti performance in Brasília meets spatial and social challenges due to its urban planning, resulting in a singularity to its practice in the modernist city. Thus, this research analyzes the performance of graffiti artists in the Federal Capital, pointing out ways of depicting the city from the relations of belonging or not to its spaces. The analysis pitches in to demonstrate that graffiti is not an urban intervention of marginal or alternative character to accepted or institutionalized forms, but it involves a reinterpretation of codes, symbols and narratives about Brasília and, therefore, it leads to seeing problems of life in the contemporary metropolis, mainly in the context of the conflicts between the public and private spheres and the social disparities.

Keywords: Graffiti, urban intervention, Brasília, Urban History.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	29
Figura 2.....	32
Figura 3.....	32
Figura 4.....	34
Figura 5.....	39
Figura 6.....	40
Figura 7.....	47
Figura 8.....	49
Figura 9.....	50
Figura 10.....	83
Figura 11.....	86
Figura 12.....	87
Figura 13.....	88
Figura 14.....	88
Figura 15.....	89
Figura 16.....	89
Figura 17.....	91
Figura 18.....	99
Figura 19.....	104
Figura 20.....	105
Figura 21.....	109
Figura 22.....	110
Figura 23.....	119
Figura 24.....	122
Figura 25.....	124
Figura 26.....	138
Figura 27.....	143
Figura 28.....	144
Figura 29.....	155
Figura 30.....	178

Figura 31.....	180
Figura 32.....	181
Figura 33.....	184
Figura 34.....	186
Figura 35.....	186
Figura 36.....	189
Figura 37.....	191
Figura 38.....	192
Figura 39.....	194
Figura 40.....	196
Figura 41.....	199
Figura 42.....	200
Figura 43.....	201
Figura 44.....	203
Figura 45.....	206
Figura 46.....	206
Figura 47.....	206
Figura 48.....	206
Figura 49.....	209
Figura 50.....	210
Figura 51.....	211
Figura 52.....	215
Figura 53.....	215
Figura 54.....	218
Figura 55.....	219
Figura 56.....	220
Figura 57.....	223
Figura 58.....	225
Figura 59.....	225
Figura 60.....	226
Figura 61.....	228
Figura 62.....	236

Figura 63.....	240
Figura 64.....	241
Figura 65.....	242
Figura 66.....	243
Figura 67.....	251
Figura 68.....	253
Figura 69.....	254
Figura 70.....	255
Figura 71.....	258
Figura 72.....	260
Figura 73.....	261
Figura 74.....	265
Figura 75.....	270
Figura 76.....	272
Figura 77.....	275
Figura 78.....	277
Figura 79.....	279
Figura 80.....	280
Figura 81.....	282
Figura 82.....	283
Figura 83.....	285
Figura 84.....	285
Figura 85.....	287
Figura 86.....	289

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1: Dos muros às páginas: considerações teóricas sobre o grafite.....	24
1.1. Letras e formas: o grafite no cenário contemporâneo.....	26
1.1.1. Grafite: conceito abrangente e impreciso.....	26
1.1.2. Influências globais em contextos locais.....	35
1.1.3. A busca de uma origem.....	44
1.2. O grafite no debate acadêmico brasileiro.....	52
1.2.1. Por uma revisão da literatura.....	52
1.2.2. Grafite numa História Cultural de Brasília.....	59
1.2.3. Sobre imagens e conversas: fontes, método de análise e pontos de partida da perspectiva interpretativa.....	64
CAPÍTULO 2: Na rua com um <i>spray</i> na mão: performances e dinâmicas da prática de grafitar na capital.....	72
2.1. Brasília: representações sociais e territorialidades.....	73
2.2. Essa rua que é minha: relações de pertencimento e marcações territoriais.....	81
2.3. A rua como espaço de jogo.....	113
2.3.1. Atropelamentos e rasuras.....	119
2.3.2. “Falem bem ou falem mal, falem de mim” – O jogo do reconhecimento.....	135
2.3.3. Entre polícias e “heróis”: jogando com as autoridades.....	151
CAPÍTULO 3: A cidade: imposições do grafite no Plano Piloto de Brasília.....	168
3.1. O Plano Piloto: grafites numa cidade sem ruas.....	170
3.2. De <i>rolê</i> pelo Plano Piloto.....	178
3.2.1. As passagens subterrâneas.....	178
3.2.2. A Via W3.....	193
3.2.3. Zona Central.....	211
CAPÍTULO 4: A imagem: referências visuais e representações de Brasília nos grafites.....	231

4.1. A “cara” de Brasília?.....	233
4.2. O grafite brasiliense dá um “salve”: referências, identificação e pertencimento.....	239
4.2.1. Flerte com a cultura pop.....	248
4.3. Representações de Brasília nos grafites.....	269
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	293
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	298
ANEXOS.....	314
Anexo 1: Glossário de termos e gírias do grafite.....	314
Anexo 2: Parecer consubstanciado do comitê de ética em pesquisa em ciências humanas da Universidade de Brasília.....	318
Anexo 3: Síntese visual dos grafites no mapa do Plano Piloto.....	322

INTRODUÇÃO

Grafitos são expressões culturais que têm tomado o cenário de cidades em todo o mundo. Trata-se de um fenômeno contemporâneo que geralmente suscita polêmicas, contradições e conflitos, reveladores do caráter limiar dessa prática de intervenção urbana, que oscila entre a legalidade e a ilegalidade, a arte e o vandalismo, o público e o privado. Como o título deste trabalho indica, esta pesquisa procura analisar a prática do grafite na cidade de Brasília como uma forma de construção de narrativas que se desenham na cidade (sentido territorial) e sobre a cidade (sentido representacional).

É importante destacar, de antemão, que a própria definição de grafite, além de ser imprecisa e abrangente, carrega em si uma complexidade que evidencia uma disputa inerente a esta prática. Não é meu propósito neste trabalho assumir uma definição já estabelecida, pois isso significaria tomar posição em uma lide. Ao contrário, minha pretensão é buscar formas de interpretação dentro do escopo de uma perspectiva analítica própria, que tem suas bases na História Cultural. Nesse sentido, faz-se necessário ressaltar também que não tenho como proposta nesse trabalho nem estimular nem simplesmente condenar a prática do grafite, mas colocar em discussão suas narrativas e motivações, considerando as contradições e conflitos envolvidos em suas práticas e nos julgamentos que se fazem sobre elas.

Brasília foi escolhida como espaço situacional para análise dos grafitos e da prática de grafitar. Entendo que essa cidade apresenta alguns desafios aos grafiteiros para a realização de suas intervenções urbanas, o que dá a essa prática um caráter singular se comparada a outras capitais brasileiras. O Plano Piloto sedia o centro do poder político do país e, por isso, alguns de seus espaços públicos são mais vigiados, sobretudo aqueles onde se localizam os órgãos do poder público federal, como a Esplanada dos Ministérios. Ademais, trata-se de uma cidade que recebeu o título de Patrimônio Cultural da Humanidade e é tombada como Patrimônio Histórico Federal¹. Assim, as políticas de patrimonialização e preservação de Brasília esbarram nas novas dinâmicas da cidade propostas pelos habitantes em suas experiências cotidianas, que implicam formas de pertencer e ocupar os seus espaços. Por fim, a própria lógica urbana de Brasília, em especial do

¹ O reconhecimento de Brasília como Patrimônio Cultural da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura ocorreu em 1987. Três anos depois, a cidade foi tombada como Patrimônio Histórico Federal pelo Governo Federal.

Plano Piloto, impõe alguns desafios espaciais à realização de grafites, pois a cidade não dispõe dos suportes tradicionalmente utilizados nessas intervenções urbanas. Esta cidade, planejada nos moldes do urbanismo moderno, privilegia os grandes espaços vazios e as tradicionais ruas, praças e esquinas são alijadas de sua configuração.

Inaugurada em 1960, Brasília foi concebida dentro dos pressupostos do modernismo, aliados a um pensamento de grandiosidade e monumentalidade que foram incorporados à nova Capital Federal. Porém, mesmo carregando a proposta de ser uma cidade ideal e um espaço utópico para a concretização de sonhos e oportunidades de trabalho para as pessoas desde os primeiros momentos de sua construção, Brasília, como qualquer outra cidade, se consubstancia como um organismo vivo² e dinâmico, que abriga uma multiplicidade de comunidades e identidades.

Giulio Argan, historiador e crítico da arte italiano, ao refletir sobre as dinâmicas e experiências citadinas, aponta as vivências pessoais na urbe como importantes para atribuição de valor aos dados visuais que a compõem. Ao afirmar que “a cidade não se funda, se forma”³, Argan destaca a pluralidade de experiências que vão permear as identidades da cidade, calcadas na diversidade inerente às pessoas que ali habitam. Assim, não me refiro aqui aos cidadãos imaginados pelos teóricos e idealizadores do planejamento urbano de Brasília, mas às pessoas reais que experimentam e vivenciam o cotidiano da cidade, que vai muito além de seus desenhos arquitetônicos e seus traços modernistas, tão amplamente reconhecidos no mundo todo.

Observa-se que, mesmo completando 60 anos desde sua inauguração, a história e a escrita de Brasília ainda se faz muito em torno de seus idealizadores e pioneiros. O arquiteto e urbanista Carlos Madson Reis acrescenta a esta observação a constatação de que “o imaginário urbanístico da cidade ainda esteja impregnado da cultura urbana modernista, que definiu sua concepção e justificou seu reconhecimento como Patrimônio Mundial.”⁴ Diante disso, esta pesquisa visa incorporar outras interpretações para esse espaço, indo além do mito fundador, dos discursos oficiais e patrimoniais que reverberam a recente construção de Brasília. O que se pretende, portanto, é acessar as sensibilidades de uma geração mais nova, cujas experiências na urbe apresentam novas formas de inteligibilidade em relação ao seu espaço urbano e vivencial. Os rabiscos, desenhos e

2 PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme. (Org.). **Fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

3 ARGAN, Giulio. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 234.

4 REIS, Carlos Madson. Conjunto urbanístico de Brasília: da preservação e outros demônios. In: RIBEIRO, Sandra Bernardes; PERPÉTUO, Thiago. (Orgs.). **Patrimônio em transformação**: atualidades e permanências na preservação de bens culturais em Brasília. Brasília: IPHAN, 2016, p. 124.

frases inscritos em muros, paredes, passagens subterrâneas e “tesourinhas” que atravessam Brasília e suas cidades periféricas podem expressar e revelar desejos, anseios, questionamentos e indignações de pessoas que se relacionam intrinsecamente com a cidade que habitam, dialogando por meio de seus espaços com os demais cidadãos.

Este trabalho justifica-se, portanto, no intuito de ir além da história institucional e oficial de Brasília, procurando explorar as subjetividades contidas nas representações e no imaginário urbano expresso por meio dos grafites impostos em espaços públicos da cidade. Assim, lanço mão das teorias e metodologias de análise da História Cultural para interpelar os discursos narrativos e as representações que indivíduos e coletividades fazem de suas experiências vividas na Capital Federal.

É possível encontrar uma ampla produção intelectual que versa sobre o grafite e seus desdobramentos levada a cabo por estudiosos do urbanismo, da psicanálise, sociologia, comunicação, teoria da arte, estética, semiótica, dentre outros. No entanto, é notável que a História ainda pouco se deteve na análise dessa expressão urbana, que se revela como uma fonte rica para expor tensões e pulsões sociais nas relações dos sujeitos com seu território de experiência, atuando também como um registro identitário de grupos e comunidades dotados de historicidade.

Por outro lado, o campo da história das cidades, ou história urbana, tem ampliado suas reflexões, possibilitando um maior diálogo com a antropologia, com o urbanismo e com a sociologia. Um leque variado de estudos repensa a história das cidades, não mais apenas tomadas como pontos de partida, mas também como um problema, como um processo ou como uma vivência. De acordo com José d’Assunção Barros,⁵ é a partir do século XIX que se consolida uma reflexão sobre a cidade como fenômeno social. Isso está ligado à consolidação das ciências humanas, que vão reconstruir as formas de se entender o fenômeno urbano, não mais como nos séculos anteriores.

No campo da História Cultural há uma preocupação em aprofundar algumas investigações sobre os imaginários urbanos e as dimensões sociais e culturais das cidades, entendendo-as como um lugar de produção de sentidos. Indo além de uma interpretação do fenômeno urbano e dos processos econômicos e sociais que acontecem nas cidades, a História Cultural tem como foco a análise de discursos e imagens de representação das cidades, envolvendo uma gama de atores, espaços e práticas.

5 BARROS, José d’Assunção. **Cidade e História**. Petrópolis: Vozes, 2007.

A partir desse entendimento, situo a presente pesquisa nesse contexto de ampliação das formas de abordagem da história urbana e das narrativas feitas na e sobre a cidade. As relações entre cultura e cidade são interpeladas como dimensões incontornáveis e indissociáveis, e a inteligibilidade da urbe passa a ser pesquisada e pensada como objeto de conhecimento histórico.

Apontado o campo teórico sobre o qual fundamento minha perspectiva de análise, estabeleço como objetivo geral dessa pesquisa investigar os grafites realizados na cidade de Brasília sob uma perspectiva histórica de construção de narrativas sobre o espaço urbano, revelando dinâmicas de pertencimento e ocupação desse espaço pelos grafiteiros. Destacam-se como objetivos específicos: analisar a criação de novas formas de pertencimento, ocupação e identificação com a cidade a partir das inscrições e desenhos feitos de forma individual ou coletiva em locais públicos; identificar os lugares de maior imposição dos grafites no Plano Piloto e analisar a relação que estes estabelecem com a dimensão urbanística da cidade e suas características modernistas; discutir as dinâmicas e representações sociais dos grafiteiros enquanto um grupo heterogêneo que, mesmo compartilhando regras e códigos comuns no que diz respeito à prática de intervenções urbanas, apresentam-se diversos em suas motivações e atitudes em diálogo com o espaço urbano; analisar as diversas representações de Brasília nos grafites como reveladora das formas de vivenciar e pertencer à cidade.

Como fontes utilizadas para embasar esta pesquisa, recorro às imagens fotográficas dos grafites feitos em Brasília e nas suas cidades periféricas, além de depoimentos coletados por meio de entrevistas semiestruturadas realizadas com um grupo heterogêneo de grafiteiros que atuam na cidade. Tais fontes, que serão mais bem caracterizadas no item 1.2.3 desta tese, são colocadas em diálogo com reportagens jornalísticas e com uma bibliográfica interdisciplinar que fundamenta as análises realizadas.

Ao trabalhar os grafites como fontes históricas, lido com um acervo suscetível de apagamento, que, se não documentado, é muito efêmero justamente pela marca da criminalização. No entanto, apesar da fugacidade intrínseca a essas fontes, entendo também que há um forte apelo simbólico no discurso narrativo inerente a esses grafismos. Grafitar pode ser compreendido como uma maneira contemporânea de narrar e compartilhar com uma coletividade percepções, imaginações, experiências e formas de ver o mundo, trazendo à tona questões pessoais e identitárias.

As imagens que compõem essa pesquisa são oriundas de diferentes meios. Algumas delas foram elaboradas para a publicação “Entre cores e utopias: o grafite em Brasília e seus arredores”, de minha autoria e com fotografias da arquiteta Juliana Torres⁶. Apesar de o livro não ter um caráter acadêmico, a pesquisa de imagens realizada para a sua elaboração, registrada nos anos de 2015 e 2016, gerou um acervo de mais de 3.000 fotografias do grafite em Brasília e nas cidades do entorno. Mesmo entendendo a efemeridade dessas fontes imagéticas, justamente por estarem no espaço público e sujeitas ao apagamento, elas fornecem uma série de informações sobre o lugar do grafite no Distrito Federal, seus principais temas, os artistas mais atuantes e outros desdobramentos passíveis de análise, alguns deles já apresentados de forma menos aprofundada na publicação em questão.

Além desse amplo acervo imagético, a pesquisa em campo me colocou em contato direto com muitos grafiteiros, grafiteiras e coletivos de grafite atuantes em Brasília. Vale destacar que estes também são proprietários de um acervo particular de imagens, geralmente registro de seus trabalhos nas ruas e de sua trajetória de intervenções urbanas. Estes registros costumam ter seu acesso ampliado ao serem constantemente disponibilizados em suas redes sociais, como uma forma de dar visibilidade à prática.

Destaco também a utilização de imagens que figuram em reportagens de jornais que tratam a questão das intervenções em Brasília sob diferentes vieses, sejam como forma de denúncia ou de valorização dos grafites. Por fim, lanço mão de um acervo imagético pessoal que foi reunido ao longo de todo o período de pesquisa, retratando os grafites que se faziam presentes em meus caminhos e vivências como observadora dessa forma de expressão.

O *corpus* documental que fundamenta minha análise também é composto por entrevistas semiestruturadas realizadas com diferentes grafiteiros. As entrevistas utilizadas na pesquisa têm uma dupla natureza. Algumas delas foram realizadas por mim, tendo a presente tese de doutorado como finalidade. Procurei abarcar na escolha dos entrevistados uma variedade em relação à faixa etária, gênero, cor da pele, tempo de atuação no grafite, local onde mora e propostas de intervenções urbanas, em uma tentativa de abranger a heterogeneidade que marca o grupo. As outras entrevistas analisadas na tese são frutos do Grupo de Pesquisa do Núcleo de Estudos de Semiótica em Comunicação, coordenado por Pedro Duarte Russi, professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, do qual fiz parte. O grupo insere-se na Linha de Pesquisa “Intervenções e

⁶ ALMENDRA, Renata. **Entre cores e utopias: o grafite em Brasília e seus arredores**. Brasília: Letreria, 2017.

ressignificações urbanas” e teve como objetivo: investigar as práticas comunicativas definidas e entendidas como marcas de intervenção e ressignificação urbana, espaços de potência, resistência e apropriação simbólica. Reunindo-se semanalmente ao longo de 2017 e 2018, o grupo teve dentre seus projetos executados a realização de entrevistas com interventores urbanos com o objetivo de compor uma publicação sobre o tema. Dessa forma, em 2020, foi publicado o livro “Entrevozes Urbanas”, organizado por mim e pelo professor Pedro Russi⁷, contendo 15 entrevistas com grafiteiros de Brasília, sendo duas delas realizadas por mim. Destaco que as entrevistas realizadas pelos membros do referido grupo seguiram a mesma estrutura utilizada por mim nas entrevistas que realizei individualmente para a tese.

Assim, somam-se 23 entrevistas analisadas ao longo da tese. Declaro-me ciente, porém, que uma amostra é sempre limitada e nunca poderá abarcar a variedade de posturas e procedências dos grafiteiros. O que me interessa é valorizar a dimensão subjetiva dos entrevistados e o modo como elaboram as identidades individuais e sociais. É importante sublinhar que a possibilidade de realização de tais entrevistas foi submetida ao Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais (CHPCHS) da Universidade de Brasília e atendeu a todos os requisitos necessários, como preservação da identidade dos entrevistados, respeito no trato das informações coletadas por meio dos depoimentos e anuência prévia dos entrevistados para uso e análise de seus depoimentos por meio de assinatura em Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. O parecer favorável à pesquisa por meio do referido Comitê de Ética encontra-se no anexo 2 desta tese. Dessa forma, visando preservar os dados pessoais e resguardar a identidade dos grafiteiros entrevistados, e ao mesmo tempo respeitar o modo como eles próprios se identificam, nessa pesquisa foram usados apenas os apelidos ou “tags” utilizados por eles em suas intervenções feitas nas ruas.

Apresentadas as fontes utilizadas, recorro à historiadora Sandra Pesavento, de modo a buscar uma “estratégia de abordagem teórico-metodológica que aponta para o cruzamento das imagens e discursos da cidade (...), além de ter por base o contexto da cidade em transformação”⁸. Desse modo, tento entender os discursos expressos pelos grafites e pelos grafiteiros como representações que se constroem na e sobre a cidade. Essas representações criam e recriam, incidem sobre as cidades, são narrativas e visões de mundo que integram e povoam nossa consciência e o imaginário social.

7 ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro. (Orgs.). **Entrevozes Urbanas**. Brasília: FAC Livros / UnB, 2020.

8 PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p. 10.

Ao analisar esses discursos da cidade, mergulho na chamada história do tempo presente, na qual o historiador se aproxima temporalmente de seu objeto de estudo e dos fenômenos contemporâneos, vivenciando de forma compartilhada a mesma condição de sujeitos da experiência histórica.

Na verdade, o tempo presente refere-se a um passado atual ou em permanente processo de atualização. Está inscrito nas experiências analisadas e intervém nas projeções de futuro elaboradas por sujeitos ou comunidades. Nesse sentido, o regime de historicidade do tempo presente é bastante peculiar e inclui diferentes dimensões, tais como: processo histórico marcado por experiências ainda vivas, com tensões e repercussões de curto prazo; um sentido de tempo provisório, com simbiose entre memória e história; sujeitos históricos ainda vivos e ativos; produção de fontes históricas inseridas nos processos de transformação em curso; temporalidade em curso próximo ou contíguo ao da pesquisa.⁹

Assim, amplia-se o universo de interpretação histórica e o espectro teórico e metodológico que o historiador passa a ter para fazer seu trabalho. De acordo com François Hartog¹⁰, estamos vivenciando o surgimento de um novo regime de historicidade dominado pela categoria do presente e que acompanha o processo da globalização. O autor, dialogando com Reinhart Koselleck¹¹, amplia o conceito de história marcado pelo predomínio de um passado cronológico para adentrar em uma nova dimensão temporal, que busca articular de forma mais dinâmica as categorias de passado, presente e futuro.

Entende-se que o tratamento das fontes é sempre uma questão complexa e um tanto delicada. Ao analisar as expressões urbanas evidenciadas pelos grafites como fontes históricas sabe-se que se está tratando de um discurso de representação do real. Enquanto tal, elas dão a ler suas condições de produção, as escolhas implicadas em sua seleção e os horizontes de expectativa dos atores envolvidos.¹² Passa-se a procurar a história nas contradições, nos interstícios, nos desvios, nas brechas¹³, e não apenas no que é considerado como oficial ou institucional. Enfim, sair da pretensão de uma história global e adentrar no universo das particularidades. Assim, a perspectiva de análise

9 DELGADO, Lucília Neves de Almeida; FERREIRA, Marieta de Moraes. História do tempo presente e ensino de História. In: **Revista História Hoje**. Vol. 2, nº 4, p. 19-34, 2003, p. 25.

10 HARTOG, François. **Experiências do tempo**: da história universal a história global? Conferência proferida na UnB, 2010.

11 KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

12 Idem.

13 LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter. (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

adotada baseia-se na percepção dos próprios grafiteiros em relação à sua atuação na cidade, em diálogo com os gestores públicos, policiais, moradores da cidade ou outras pessoas que também podem estabelecer múltiplas relações com a questão dos grafites nos espaços urbanos da capital.

Por fim, é importante destacar que, pelo caráter interdisciplinar do tema, a bibliografia utilizada ao longo da análise abarca não apenas publicações oriundas de diversos campos do conhecimento, mas também adota alguns teóricos (como Pierre Bourdieu, Stuart Hall, Nestor Garcia Canclini e Roberto DaMatta) que são postos em diálogo com uma produção acadêmica mais recente, proveniente de pesquisas de mestrado e doutorado realizadas na última década, fruto do crescente interesse pela discussão do fenômeno urbano dos grafites no âmbito das universidades.

No primeiro capítulo – “Dos muros às páginas: considerações teóricas sobre o grafite” – apresento o tema e as perspectivas teórico-metodológicas utilizadas da pesquisa. De início, detenho-me em algumas questões que permeiam as discussões em torno do grafite enquanto objeto de estudo. Uma dessas questões está na dificuldade de conceituação do grafite, em razão não apenas da abrangência do termo, como também dos conflitos existentes dentro do próprio contexto das intervenções urbanas, que envolvem múltiplas formas de marcação nos espaços públicos. Termos correlatos como pichação, pixação, arte urbana, arte de rua, dentre outros, inserem em si entendimentos conflituosos que não encontram consenso sobre as formas, intencionalidades e objetivos de suas práticas nas ruas. Para além desta problematização, discuto também a necessidade de se buscar uma origem para os grafites, observada nos discursos dos grafiteiros, mas também no âmbito acadêmico. As tentativas de relacionar os grafites realizados na contemporaneidade com as pinturas parietais pré-históricas parecem não somente buscar uma ancestralidade para esta prática, como também legitimar essas expressões no contexto da história da arte. Neste primeiro momento, procuro entender os grafites a partir do que o antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini chamou de “culturas híbridas”¹⁴, ou seja, expressões culturais que são frutos de uma heterogeneidade multicultural e trans-histórica, que combina referências globais em contextos locais.

Ainda no primeiro capítulo, procuro inserir os debates sobre o grafite no contexto acadêmico brasileiro. Como já foi dito, o fenômeno urbano do grafite vem de modo crescente suscitando o interesse de diferentes campos disciplinares e, nos últimos anos, inúmeras pesquisas foram feitas tendo o grafite como objeto de estudo e interpelando-o sob diversos olhares investigativos. Nesse sentido, destaco algumas publicações e pesquisas que embasaram meus estudos e que acredito que

14 CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2013.

são contribuições importantes para abrir e aprofundar a discussão sobre essa expressão urbana. A seguir, aponto minha perspectiva teórico-metodológica, fundamentada na História Cultural, e discuto mais detidamente as fontes que utilizei na pesquisa.

No segundo capítulo, intitulado “Na rua com um spray na mão: performances e dinâmicas da prática de grafitar na Capital”, procuro discutir e articular as noções de representação e territorialidade na interpretação dos grafites e na ação de grafitar como formas de elaboração de narrativas que se fazem na cidade e sobre a cidade. Tomando como fontes as imagens de grafites e os depoimentos dos grafiteiros, analiso a atuação desses sujeitos na arena pública, ou seja, na cidade. Algumas perguntas motivam a investigação: *Como os grafiteiros se apropriam da cidade por meio das suas marcações?; Como é possível estabelecer relações de pertencimento a um território por meio dos grafites?; Quais são as formas de atuação e as motivações de grafitar no espaço público?; Há uma diferenciação entre grafitar no Plano Piloto e nas demais Regiões Administrativas?; Quais são as estratégias para confrontar e/ou evitar a coibição da polícia?*

Como base teórica para discussão e análise dessas questões, me aproprio dos escritos de Pierre Bourdieu¹⁵ e suas definições de campo social e de luta simbólica, que são importantes para debater essas disputas territoriais inerentes à prática do grafite. Invoco também os conceitos de identidade e de consciência histórica, muito discutidos pelo teórico alemão Jörn Rüsen¹⁶. O autor traz reflexões sobre a experiência do tempo e de sua tessitura de intenções e expectativas, constitutivas das ações humanas. Essa experiência está inscrita no modo de o homem se colocar diante das coisas, de agir social e culturalmente. Identificamos o mundo que nos cerca e, a partir disso, construímos a nossa identidade, sempre com a consciência do tempo, sempre elaborando algum tipo de narração que envolve o passado e remete ao futuro. Nessa análise, a dimensão cultural deixa, portanto, de ser percebida como uma esfera dissociada, complementar ou inferior em relação às outras instâncias constitutivas do social e é reconhecida como igualmente produzida nele e também produtora dele.

Ainda no capítulo 2, apresento uma análise da prática do grafite como uma espécie de jogo territorial e representacional que se fundamenta em um compartilhamento de códigos e regras. Aqui, as fontes são exploradas no sentido de apontar as dinâmicas que são mobilizadas nesse jogo e as consequências que podem ocorrer quando regras e protocolos pactuados são infringidos. Desse

15 BOURDIEU, Pierre. **Poder simbólico**. Ed. Difel, 1989; BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009; BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2008.

16 RÜSEN, Jörn. **Teoria da História: Uma teoria da história como ciência**. Curitiba: Editora da UFPR, 2015.

modo, procuro discutir nos subtópicos que compõem este capítulo as relações dos grafiteiros com o espaço público, com seus pares, com a polícia e com a sociedade de forma geral. Vale destacar que essas relações são apresentadas a partir do viés dos grafiteiros por meio de suas narrativas orais e visuais, não sendo abordadas, portanto, outras narrativas provenientes de moradores, de policiais ou de autoridades do poder público, por exemplo. Mesmo assim, é possível identificar, nos depoimentos dos grafiteiros, contradições e contranarrativas em relação a imagens consideradas por eles correntes na visão de outros grupos acerca dos grafites.

Fazer uma análise dos grafites em Brasília também envolve considerar sua singularidade urbana. O capítulo 3 – “A cidade: imposições do grafite no Plano Piloto de Brasília” – aborda a imposição dos grafites em alguns espaços específicos do Plano Piloto: as passagens subterrâneas que cortam o Eixo Rodoviário-Residencial, a Via W3 e a Zona Central da cidade. Neste momento, apresento alguns imaginários que foram construídos sobre Brasília em função de seu planejamento urbano modernista e que apontam para uma cidade fria, setorizada, sem pessoas nas ruas, desprovida de locais de socialização como praças, ruas e esquinas e que não privilegia os pedestres. Partindo dessas ideias comumente compartilhadas sobre Brasília e de alguns ideais que compunham seu planejamento pelo urbanista Lucio Costa, discuto o poder e as possibilidades dos grafites em reinterpretar os valores de referência de certas construções e espaços da cidade. As perguntas que motivaram essa análise foram: *Como os grafites podem dar novos significados e usos aos espaços públicos?; Como isso ocorre na configuração monumental de Brasília?; Como essa apropriação pode criar novas referências sobre pertencimento e patrimônio no Plano Piloto?.* Concluo que as diversas formas de utilizar e ocupar a cidade por seus moradores vão muito além do que foi previsto no seu planejamento e nos usos geralmente associados a alguns espaços urbanos. Os grafites revelam formas alternativas de se fazer presente e de ocupar espaços de formas diferenciadas, mostrando que a cidade é um organismo vivo que se reinventa nas ações de quem nela habita.

No quarto e último capítulo, proponho uma forma de inversão do que foi discutido no capítulo anterior. Enquanto o capítulo 3 discute o grafite na cidade, o 4 discutirá a cidade no grafite, ou seja, as representações de Brasília evidenciadas nessas intervenções urbanas. Assim, com o título “A imagem: referências visuais e representações de Brasília nos grafites”, o capítulo 4 é composto por uma análise baseada principalmente na leitura e interpretação das imagens. Parto, inicialmente, de um olhar mais ampliado sobre as imagens dos grafites na busca de referências visuais utilizadas pelos grafiteiros para compor seus “tramos”. Verifica-se uma significativa influência de elementos culturais globais difundidos por uma indústria midiática e de massa nos grafites analisados.

Adaptados e incorporados ao contexto local, essas expressões apresentam uma clara referência a produtos culturais como histórias em quadrinhos, *games*, desenhos animados, filmes, etc, constitutivos de uma cultura *pop* midiaticizada, amplamente consumida pelos jovens na contemporaneidade. Em seguida, no último subtópico, procuro responder à seguinte questão: *Como os grafiteiros veem Brasília e representam a cidade em suas intervenções?* Nesse sentido, os grafites se revelam como uma expressão metalinguística em apresentar a cidade para a própria cidade, (re)interpretando e (re)significando seus monumentos, seus símbolos, sua história e até alguns “lugares comuns” sobre Brasília, compartilhados por seus moradores.

Ao final da tese, no anexo 1, disponibilizo um glossário de termos e gírias utilizados no contexto do grafite e das intervenções urbanas. Como uma das fontes analisadas nessa pesquisa são entrevistas com os grafiteiros, na transcrição dos depoimentos julguei importante manter todos os termos, gírias, jargões e outras expressões presentes na comunicação oral do grupo de entrevistados. Assim, sugiro aos leitores dessa pesquisa que consultem o glossário quando achar necessário buscar uma maior compreensão em relação ao vocabulário usado nos depoimentos.

CAPÍTULO 1

Dos muros às páginas: considerações teóricas sobre o grafite

“A rua é daqueles que passam, o grafite é daqueles que passam”.

Paulo Leminsky

O primeiro capítulo desta tese introduz algumas considerações importantes no que diz respeito ao debate contemporâneo sobre o fenômeno urbano do grafite, sobretudo no Brasil, além de apontar as diretrizes teóricas e metodológicas utilizadas para a realização da pesquisa em tela.

O grafite tem ganhado a atenção de diversos campos disciplinares nas últimas duas décadas. Em razão de seu conceito abrangente e impreciso, seus múltiplos discursos, práticas, usos e abusos, ambiguidades que oscilam entre seu caráter marginal e legítimo, entre a legalidade e a ilegalidade, entre arte e vandalismo, dentre outros, o interesse em investigá-lo sobre diferentes vieses compõe um arsenal analítico bastante vasto. Mesmo sendo um objeto de estudo relativamente recente, realizar um apanhado geral do que se produz sobre o grafite em uma escala mais global tornaria o trabalho exaustivo e ineficaz, pois um dos poucos consensos que se estabelece nesses estudos refere-se às particularidades que o grafite adquire a partir dos contextos espaciais e territoriais em que se situa. Por esse motivo, apresento-o dentro do contexto de diferentes cidades, com base em análises de autores de campos disciplinares diversos para, em seguida, debruçar-me, já com base em minha própria pesquisa, sobre as suas especificidades na cidade de Brasília.

Em um primeiro momento deste capítulo apresento meu objeto de estudo, o grafite. Faço-o inicialmente de uma forma mais ampla, visando informar ao leitor quais são as questões que perpassam o fenômeno do grafite em um contexto mais geral, como algumas características inerentes à sua prática, a sua difícil conceituação e o dinamismo que permeia essa prática de intervenção urbana, que funde influências internacionais e globalizadas com as marcações e nuances territoriais, configurando uma expressão fundamentalmente híbrida. Discuto também, com base no material bibliográfico levantado, a tentativa de legitimação dessa expressão a partir da proposta de buscar suas origens em um passado ancestral.

Após esta etapa inicial, apresento como o grafite no Brasil tem ganhado um interesse acadêmico que perpassa várias áreas de pesquisa, permitindo múltiplos olhares sobre esse fenômeno plástico e público que invade, sobretudo, as nossas capitais. A partir de uma revisão da literatura produzida sobre o tema, destaco o trabalho de alguns autores e pesquisadores que têm se detido especificamente sobre o grafite no Brasil e que são chamados ao diálogo ao longo deste capítulo e desta tese, por apresentarem perspectivas analíticas que muito contribuem para a minha pesquisa. Nem todos os trabalhos apresentados foram publicados e alguns deles fazem parte de um grande banco de dissertações e teses sobre o tema desenvolvido em universidades brasileiras nos últimos anos.

Partindo desse levantamento bibliográfico e historiográfico, situo a minha análise dos grafites dentro de uma perspectiva da História Cultural, que tem como uma de suas abordagens a História Urbana, por meio do estudo de seus imaginários, sensibilidades, dinamismos e questões que vão bastante além de uma mera interpretação morfológica do espaço urbano e de seus usos. Para tanto, apresento alguns autores que serão meus interlocutores ao longo dessa pesquisa, cujas perspectivas teóricas se coadunam com as minhas hipóteses e propostas argumentativas, dentro do meu campo epistemológico de atuação, que é a História.

Por fim, apresento a metodologia de trabalho utilizada para a realização da pesquisa. Aponto como fiz o levantamento das fontes e a análise desse material na construção de perspectivas interpretativas. Assim, detenho-me em detalhar como se deu a abordagem de fontes imagéticas, compostas por fotografias de grafites no contexto urbano de Brasília que, a meu ver, abriram caminhos para uma análise sobre as representações que se fazem da/na cidade. Apresento também como foram realizadas as conversas com grafiteiros, os critérios utilizados na escolha das pessoas entrevistadas e a forma como essas conversas puderam agregar o arsenal interpretativo da pesquisa em tela.

1.1. Letras e formas: o grafite no cenário contemporâneo

1.1.1. Grafite: conceito abrangente e impreciso

No contexto contemporâneo, os grafites são expressões urbanas evidentes nas grandes cidades em escala planetária. O senso comum ainda costuma relacionar o grafite apenas a uma cultura periférica e parte de um movimento expressivo mais abrangente, que inclui outras manifestações como o *break* e o *hip hop*. É também constantemente relacionado a uma marginalidade apoiada no vandalismo e na destruição dos espaços públicos. No entanto, esses são apenas alguns dos pensamentos e conceitos criados em torno dessa prática que se faz presente de modo amplo em diferentes contextos do mundo. O grafite vai muito além dessas categorizações e apresenta-se como um fenômeno um tanto dinâmico, híbrido e intersticial, que ganha especificidades locais de acordo com o território em que está inserido.

Trata-se de uma manifestação plástica e visual feita, muitas vezes, de forma anônima em suportes como paredes, muros, viadutos, fachadas de prédios, lojas, casas, pilares de edifícios, pontes, monumentos e outros espaços públicos. Suas definições são inúmeras, assim como os debates que são gerados no âmbito das artes visuais e performáticas, da estética, da semiótica, do urbanismo, da sociologia, da psicologia. O grafite extrapolou as ruas e conquistou o interesse de vários campos do saber, tornando-se um objeto de estudo interdisciplinar e de investigação acadêmica não apenas no Brasil, mas em diversos outros países. Nesta tese, interessa destacar, a partir da bibliografia consultada e de minha própria análise, que os grafites podem ser interpretados como formas de marcação identitária e de pertencimento dos sujeitos a um determinado espaço. Justamente por isso o fenômeno do grafite ganha diferentes formas e contextos em relação ao território onde se apresenta.

O próprio conceito de grafite é dinâmico e complexo e encontra variações na literatura e nos documentos policiais. É possível nos depararmos com diferentes nomenclaturas, como *street art*, arte urbana, intervenção urbana, pichações, arte pública, arte de rua, *stencils*, etc. Muitas vezes os nomes se confundem com as técnicas utilizadas ou com a forma de marcações realizadas em espaços urbanos, sejam desenhos, letras, símbolos e sinais.

Mesmo ganhando cada vez mais espaço nas cidades, na academia, nas mídias, o grafite é muito associado a atitudes marginais e contraventoras e formas e métodos de combatê-lo figuram

nas principais cartilhas policiais ao redor do mundo. Por exemplo, o portal do Departamento de Justiça dos Estados Unidos da América, apresenta uma seção destinada ao Serviço de Policiamento Comunitário (COPS – *Community Oriented Policing Services*) que disponibiliza uma cartilha com orientações ao combate do grafite no país. Nessa cartilha, o grafite é definido como:

(...) the wide range of markings, etchings and paintings that deface public or private property. In recent decades, graffiti has become an extensive problem, spreading from the largest cities to other locals. Despite the common association of graffiti with gangs, graffiti is widely found in jurisdictions of all sizes, and graffiti offenders are by no means limited to gangs.¹⁷

A prática do grafite apresenta-se, dessa forma, como uma atividade que vandaliza e destrói propriedades públicas e privadas e seus executores são vistos como marginais. Ademais, essa prática faz parte de um universo de violência urbana ligado às gangues e outros grupos juvenis, que precisa ser repreendida e controlada pelo poder público, com ajuda de denúncias dos cidadãos.

A definição acima citada e as orientações descritas na cartilha para combater o grafite encontram eco em manuais locais de diferentes estados dos EUA, assim como em documentos policiais de diversos outros países e cidades. Muitas vezes, as cartilhas são elaboradas de forma bastante didática e ilustrativa, podendo ser amplamente distribuídas para a população, como foi feito na Nova Zelândia, em 2010. Nesse ano, autoridades locais, escolas, proprietários de casas e comércios receberam o “*How to stop – Graffiti guide*”¹⁸, um guia que aponta o perfil dos jovens que cometem o ato de vandalismo, estratégias de prevenção, como fazer a denúncia à polícia e até mesmo formas de remover a tinta das paredes.

A Colômbia, contrariamente aos exemplos descritos acima e às posturas adotadas na maior parte dos países, é reconhecida por adotar um posicionamento mais tolerante em relação ao grafite. No Decreto Distrital nº 75, de 2013, atualizado pelo de nº 529, de 2015, a legislação do distrito de Bogotá estabelece disposições sobre a prática artística e responsável do grafite na cidade. Considerando a liberdade de expressões artísticas culturais e o compromisso de órgãos públicos como a Secretaria de Cultura, Recreação e Desporto na garantia de condições para o efetivo

17 WEISEL, Deborah Lamm. **Problem-Oriented Guides for Police Series. Nº 9 – Graffiti.** Office of Community Oriented Policing Services. U.S. Department of Justice, 2002, p. 1.

18 NEW ZEALAND GOVERNMENT. **How to stop – Graffiti Guide.** Crime Prevention Unity, Ministry of Justice, 2010.

exercício dos direitos à cultura, o Decreto de 2015 traz uma definição de grafite que contrasta bastante com a norma dos Estados Unidos anteriormente citada:

Grafiti: Toda forma de expresión artística y cultural temporal urbana, entre las que se encuentran las inscripciones, dibujos, manchas, ilustraciones, rayados o técnicas similares que se realicen en el espacio público de la ciudad, siempre que no contenga mensajes comerciales, ni alusión alguna a marca, logo, producto o servicio.¹⁹

É interessante observar que a preocupação maior nessa definição não está na questão do tipo de intervenção (se inscrições, desenhos, manchas, ranhuras), mas sim no apelo comercial ou publicitário que poderia conter. Feita essa diferenciação, o Decreto segue para a apresentação de uma listagem dos lugares não autorizados para a prática do grafite (como asfalto por onde transitam automóveis, muros laterais, vigas e colunas de pontes onde passam veículos e pedestres) e o compromisso do órgão responsável para divulgar um inventário de lugares autorizados, geralmente concatenados com estratégias pedagógicas e de fomento de diferentes setores sociais. Ademais, a legislação citada estabelece também a criação de um Comitê para a Prática Responsável do Grafite, que deve deliberar, coordenar, articular e promover ações e estratégias para a prática do grafite na cidade.

Mesmo não sendo totalmente permissiva em relação ao grafite, Bogotá é uma cidade conhecida pelas ruas repletas de grandes painéis e arte urbana. De acordo com Natalia Pérez Torres²⁰, a notável qualidade dos trabalhos de grafite fez com que a prática passasse a ser considerada por parte dos cidadãos comuns e de algumas instituições governamentais como uma expressão urbana legítima. O grafite, então, passou a fazer parte de uma agenda cultural que consegue, inclusive, projetar a cidade no cenário internacional. Atualmente é possível encontrar, inclusive, programas turísticos para conhecer a cidade a partir dos grafites que a compõem²¹.

19 ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ. **Decreto 529 de 15 de diciembre de 2015**. Disponível em <<http://www.alcaldiabogota.gov.co>>. Acesso em 25/08/2017.

20 TORRES, Natalia Pérez. As trajetórias do graffiti na Bogotá contemporânea. In: **Revista Landa**. Vol. 4, n.1, 2015. p. 260.

21 Portal do principal *tour* de grafite em Bogotá: <<http://bogotagraffiti.com/>>, acesso em 28/09/2017.



Figura 1: Bogotá Graffiti Tour. Foto de Meridith Kohut para o jornal The New York Times, 2015. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/interactive/2015/11/05/travel/what-to-do-in-36-hours-in-bogota-colombia.html>>, acesso em: 28/09/2017

Percebe-se, a partir desses três breves exemplos, que a prática do grafite tornou-se realmente uma questão de ordem pública que precisa ser tratada por diferentes esferas governamentais em diversos países. De certo, as normativas variam e trazem especificidades inerentes a cada lugar. Enquanto uns tentam coibir e criminalizar a prática do grafite, como alguns estados nos EUA e Nova Zelândia, outras tentam reconhecer, institucionalizar e, de certa forma, domesticar essa expressão.

O Brasil, ao contrário do que comumente encontramos na literatura e legislação sobre o assunto em outros países, traz uma bifurcação no entendimento dessas práticas e separa pichação de grafite. Essa diferenciação vem explicitada sobretudo na Lei 12.408/2011. Como um avanço do que foi estabelecido no artigo 65 da Lei 9.605/1998 (que dispõe sobre as sanções penais derivadas de práticas de pichação e grafite em edificações e monumentos urbanos), este novo documento legal passa a descriminalizar o ato de grafitar, além de dispor sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens de aerossol a menores de idade. Assim, a nova redação para o artigo 65 estabelece:

Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.²²

É interessante observar que o texto da lei apresenta algumas delimitações para a legalização de uma forma de grafite. Tais delimitações vão diferenciar o que comumente se chama de “*grafite vandal*”, feito sem o consentimento do proprietário e, portanto, associado ao vandalismo, de uma forma legalizada e autorizada dessa expressão. Assim, o artigo 65 acaba por apresentar uma significativa e simbólica abertura para a prática do grafite, ao reconhecer que este pode contribuir para a valorização do patrimônio público e privado.

A mesma lei obriga também que todas as latas de tinta *spray* contenham a seguinte frase: “Pichação é crime. Proibida a venda a menores de 18 anos”, além de prescrever as penas legais aos crimes de pichação de edificações ou monumentos urbanos. De acordo com o estabelecido, aquele que ferir a referida legislação está sujeito a pena de detenção de 3 meses a um ano, acrescida de multa. Se o ato de pichação for realizado em “monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 meses a 1 ano de detenção e multa”²³.

Cria-se, então, uma polêmica que gira em torno das fronteiras que separam a pichação do grafite. Na verdade, a semelhança entre os dois é que ambos usam o mesmo material (tintas) e se expressam no mesmo lugar (ruas da cidade). A diferença é que o grafite tem uma origem maior nas artes plásticas e privilegia a imagem e o uso de cores, enquanto a pichação tem a sua base na escrita, privilegiando a palavra e a letra²⁴. Muitas vezes essas letras são ilegíveis, constituindo-se num sistema mais fechado e causando dificuldade para quem procura entender ou interpretar aqueles signos. Isso causa estranhamento e aversão por grande parte da população, que entende os grafismos como sujeira, vandalismo, marcação de territórios por gangues ou destruição do espaço público. No entanto, entendemos que as duas experiências – grafite e pichação (e vale destacar que

22 BRASIL. Lei 12.408 de 25 de maio de 2011, art. 65 §2. Disponível em <<http://www.planalto.gov.br/>>. Acesso em 30/08/2017.

23 Idem. §1.

24 GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

apenas no Brasil parece haver essa diferenciação nominal pelo estilo) – não são tão compartimentadas e ambas se influenciam mutuamente em termos de composição.

Ademais, devemos destacar que essa diferenciação nominal que acontece no Brasil ainda estende-se para as grafias das palavras pichação ou pixação, que também denominam diferentes formatos estilísticos no uso da letra e da escrita, sobretudo na cidade de São Paulo. Em sua obra “Pichação não é Pixação”, o arquiteto Gustavo Lassala procura classificar e explicitar a variedade de estilos de escrita nas ruas e tenta interpretar o seu conjunto específico de regras. Para o autor,

Pichação é uma ação de transgressão para marcar presença ou chamar atenção para alguma causa, principalmente em ambientes externos do espaço público urbano. Não preza por um padrão em relação ao conteúdo e à forma, de modo que qualquer pessoa pode atuar com as mais diversas ferramentas para desenhar, pintar, escrever ou rabiscar. Pixação refere-se a um tipo de intervenção urbana ilegal nativa de São Paulo; sua principal característica é o desenho de letras retilíneas escritas com spray ou rolo de espuma para estampar logotipos de gangues ou indivíduos; esse estilo de letras é conhecido como tag reto. Normalmente moradores de bairros periféricos, jovens que se arriscam nessa modalidade ao escalar edificações para carimbar sua marca em lugares de grande visibilidade, buscam notoriedade.²⁵

O documentário Pixo²⁶, de João Wainer e Roberto Oliveira, tem como objetivo apresentar a prática da pixação em São Paulo a partir de depoimentos dos próprios pixadores, e com imagens que revelam como a prática ocorre na cidade. O filme destaca o trabalho de tipografia que se desenvolve nas ruas da capital paulista, sobretudo na verticalidade dos prédios e edifícios, apresentando o que um dos entrevistados do filme vai chamar de “caligrafia urbana”. De acordo com o depoimento de Choque, um fotógrafo entrevistado no documentário, a pixação é uma comunicação fechada, que não dialoga com a sociedade e, pelo contrário, é feita para agredi-la. Para ele, “é como se São Paulo fosse um caderno de caligrafia gigante e os pixadores vão preenchendo esse espaço”.

25 LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação**: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. São Paulo: Altamira, 2010, p. 35.

26 **PIXO**. Direção de João Wainer e Roberto Oliveira. Sindicato Paralelo Filmes, 61 min., Brasil, 2010.

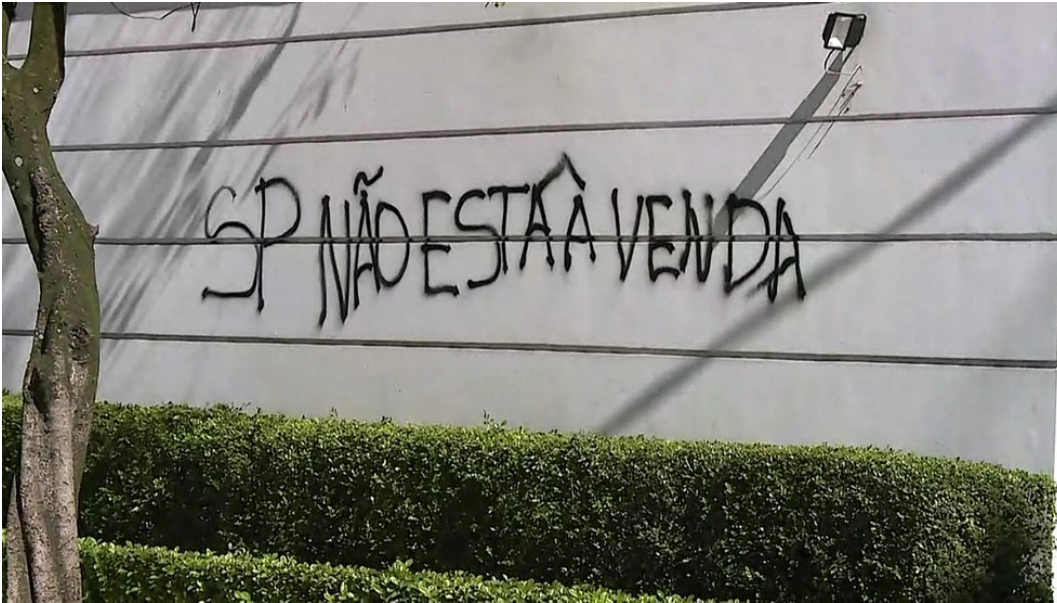


Figura 2: Pichação em muro no Jardim Europa, São Paulo, 2017. Disponível em <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/protesto-em-frente-a-casa-de-doria-acaba-em-tumulto-e-manifestante-presos-por-pichacao.ghtml>>, acesso em 28/09/2017



Figura 3: Pixação no Edifício Elisa, Rua Teodoro Sampaio, São Paulo, 2010. Disponível em <<http://www.saopauloantiga.com.br/edificio-elisa/>>, acesso em 28/10/2017

É tão notável a não clareza do que são essas demarcações entre os conceitos do que seria pichação, pixação e grafite no Brasil, que há uma série de confusões e equívocos tanto dos cidadãos quanto do próprio poder público em denunciar e/ou adotar medidas de coibição das práticas em espaços públicos. Um exemplo evidente disso foram as ações do Programa Cidade Linda, adotado pelo prefeito da cidade São Paulo, João Dória, em janeiro de 2017. Com uma grande cobertura da mídia, o prefeito, vestido com o uniforme dos funcionários de limpeza da prefeitura, saiu pelas ruas da cidade jorrando jatos de tinta cinza sobre grandes grafites e murais nas principais avenidas de São Paulo. O caso ganhou ampla repercussão midiática, pois houve apagamento de murais encomendados a artistas do grafite e pagos pela prefeitura do governo anterior na Avenida 23 de maio. Houve reações contrárias por parte de grande parte de população e do próprio poder público, a exemplo da Secretaria de Cultura de São Paulo e também a ocorrência de liminares judiciais contra o prefeito²⁷.

27 O caso de apagamento dos grafites em São Paulo pelo prefeito João Dória em janeiro de 2017 foi documentado por diversos jornais impressos e *online*. Abaixo apresento a referência de algumas mídias consultadas para o conhecimento do fato:

<<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/na-repressao-de-doria-contra-arte-de-rua-alvo-e-a-juventude-periferica>>, (Disponível em: 22/08/2017); <<https://www.theguardian.com/cities/2017/feb/23/sao-paulo-street-art-paint-over-joao-doria-brazil-graffiti>>, (Disponível em: 22/08/2017); <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html>, (Disponível em: 22/08/2017); <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/justica-proibe-doria-de-apagar-grafite-sem-aval-de-conselho-do-patrimonio-historico-e-cultural.ghtml>>, (Disponível em 22/08/2017).

É interessante destacar que a repercussão deste fato atingiu a opinião pública, as redes sociais e também diversos atores do poder público. Alguns meses após a ação Cidade Linda em São Paulo, a Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados promoveu uma audiência pública para discutir a importância da arte urbana e do grafite, tendo como debatedores renomados artistas como Binho Ribeiro, Tomaz Viana, Rui Amaral, Eduardo Aio e o então professor do curso de Comunicação da Universidade de Brasília, Pedro Russi.



Figura 4: Mural Avenida 23 de Maio, em São Paulo, sendo refeito após o apagamento dos grafites pela Prefeitura. Foto de Marcos Paulo Dias, 2017

Também tendo São Paulo como espaço situacional, o documentário “Cidade Cinza”²⁸, lançado em 2013 e tendo Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo na direção, mostra as contradições das posturas do poder público em relação ao grafite. Ao mesmo tempo em que retrata a pintura de um enorme mural de grafite em um viaduto na Avenida 23 de maio, realizada por alguns grafiteiros de renome internacional como Os Gêmeos, Nunca, Nina, dentre outros, o filme acompanha também a ação de funcionários da prefeitura destacados para percorrer a cidade com o caminhão com tinta cinza e uma mangueira para apagamento dos grafites. É interessante observar o ato totalmente discricionário dos funcionários, que decidem, a partir de seus próprios critérios, perspectivas e julgamentos estéticos, o que é grafite e o que é pichação, ou seja, o que deveria ser apagado ou não por eles.

A exemplo do que apresentei sobre uma cartilha norte-americana de combate ao grafite, em muitos países a palavra grafite também evoca imagens de vandalismo e desfiguração, o que faz com que muitos artistas rejeitem esse termo para inserir suas práticas dentro do conceito da arte urbana. Para não cair nas armadilhas das nomenclaturas ou no desafio de ficar constantemente diferenciando os estilos ou formas de inscrições feitas no espaço público, ao longo dessa tese adotei o grafite como termo geral para me referir a uma denominação mais ampliada das experimentações gráficas que são inseridas de forma espontânea no cenário da urbe, seja por meio de pinturas,

28 **CIDADE Cinza**. Direção de Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo, 80 min., Brasil, 2013.

desenhos, letras, colagens, usando tintas, *sprays*, compressores ou qualquer instrumento ou substância que possa produzir marcas.

Nicholas Ganz²⁹ afirma que, embora a lata de *spray* seja considerada a ferramenta tradicional do grafite, outros materiais como aerógrafo, giz pastel oleoso, tinta acrílica ou a óleo, pôsteres e etiquetas ampliam a esfera de ação dos grafiteiros, apresentando diferentes formas de composição, texturas e interferências no espaço urbano.

Feito muitas vezes de forma anônima, o grafite não tem um emissor reconhecido. Em geral, sua autoria permanece em sigilo e muitos grafiteiros usam cognomes ou *tags* (ver glossário – anexo 1) para identificar seus trabalhos pelas ruas. Na maior parte das situações, os grafites também não se dirigem a ninguém em particular, tendo as ruas como seu espaço comunicacional e os transeuntes e cidadãos comuns como os receptores das mensagens ali marcadas. No entanto, com a difusão da internet e a ampla utilização das redes sociais no mundo todo, muitos artistas usam a *web* como um campo de ação suplementar para divulgação de sua arte e de suas ideias. Ademais, a internet facilitou a troca de informações entre os praticantes do grafite, a influência estilística ao redor do mundo, bem como a criação de bancos de dados e de imagens sobre grafites.

1.1.2. Influências globais em contextos locais

Nestor Garcia Canclini, em sua obra “Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade”, apresenta algumas reflexões sobre o estudo da cultura em tempos de globalização e discute as sedimentações identitárias que se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos e transnacionais que se configuram nesse mundo tão interconectado. O autor tem como foco a hibridação, definida como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.”³⁰ Assim, dessas combinações, surgem novas experiências e dispositivos heterogêneos, do qual o grafite apresenta-se como um exemplo.

Ainda conforme Canclini, a fusão de estruturas ou de práticas sociais locais e discretas em novas estruturas e novas práticas surge não apenas dos processos migratórios, comunicacionais,

29 GANZ, Nicholas. **O mundo do grafite**: arte urbana dos cinco continentes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

30 CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2013, p. XIX.

econômicos ou turísticos, mas sobretudo da criatividade individual e coletiva nas artes, na tecnologia e mesmo na vida cotidiana. Canclini discute, então, a heterogeneidade multicultural e trans-histórica gerada pelas integrações dos Estados nacionais, pelos populismos políticos e pelas indústrias culturais nas últimas décadas do século XX.

Trazendo seus argumentos e exemplos concretos para a realidade dos países latino-americanos, o autor argentino discute as contradições da entrada de um modernismo sem modernização nos países colonizados pelas nações europeias mais atrasadas, que foram submetidas à Contra Reforma e a outros movimentos antimodernos³¹. Assim, o que se pode perceber hoje no Brasil e na maior parte dos países latino-americanos é que, desde o final do século XIX e durante todo o século XX, houve uma modernização com uma expansão restrita do mercado e uma certa renovação de ideias, mas com baixa eficácia nos processos sociais. O autor denuncia, portanto, que “os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes dominantes para preservar a sua hegemonia, e às vezes para não ter que se preocupar em justificá-la, para ser simplesmente classes dominantes”³².

No que diz respeito à cultura visual, isso se faz muito presente na diferenciação que ocorre, sobretudo no Brasil ao longo do século XX, entre arte e artesanato, bem como no engessamento da circulação de bens culturais em coleções para serem concentradas em museus e também a forma de contemplá-los e consumi-los nesses espaços específicos. Cria-se um hiato e uma ampla polêmica entre as chamadas “cultura popular” e “cultura de elite”, cada uma com seus espaços específicos de circulação e de fruição pelos diferentes segmentos sociais.

A meu ver o grafite insere-se justamente dentro desse espaço intersticial e desse hiato existente na indústria cultural que aponta e diferencia os lugares legitimados para as artes ou expressões culturais. E, talvez por isso, aqui no Brasil tenha havido essa tentativa vã de diferenciação, separando o que seria pichação (vista como vandalismo, ato de ilegalidade, violência, sujeira no espaço urbano, etc) do grafite (visto como arte feita nas ruas, com desenhos e imagens previamente estudadas e planejadas e que podem ser feitas em lugares autorizados pelo poder público ou por particulares, a depender do caso). Tanto uma forma como a outra situa-se num espaço transitório e oscilante entre o legítimo e o ilegítimo, o legal e o ilegal, o culto e o popular, o visual e o literário, a vida cotidiana e a política, o público e o privado.

31 Idem, p. 67.

32 Idem, p. 69.

É justamente nesses interstícios que Canclini insere o fenômeno do grafite para reconhecê-lo enquanto gênero constitucionalmente híbrido. O autor, ao fazer uma breve análise do grafite na América Latina, o define como:

O grafite é uma escritura territorial da cidade, destinada a afirmar a presença e até a posse sobre um bairro. As lutas pelo controle do espaço se estabelecem através de marcas próprias e modificações dos grafites de outros. Suas referências sexuais, políticas e estéticas são maneiras de enunciar o modo de vida e de pensamento de um grupo que não dispõe de circuitos comerciais, políticos ou dos *mass media* para expressar-se, mas que através do grafite afirma seu estilo. (...) O grafite afirma o território, mas desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicos³³.

Essa definição de Canclini aponta para algumas reflexões que são realizadas em produções acadêmicas sobre o grafite: a questão de marcação territorial e direito à cidade; o posicionamento social, político e artístico de sujeitos e/ou comunidades que se encontram excluídas dos meios legítimos de comunicar-se e expressar-se; o abandono das noções patrimoniais e das coleções de bens materiais e simbólicos.

É mister destacar que os grafites, assim como outras manifestações artísticas ou urbanas, está relacionado intrinsecamente com a questão territorial. Por mais que estejamos influenciados pelo cruzamento planetário das mídias e da comunicação em massa, pela troca explícita de tendências e influências culturais, a definição de territórios se apresenta como a “sobrevivência necessária de espaços de autorrealização de sujeitos identificados por práticas similares”³⁴. Assim, os territórios têm diferentes representações e expressões de si mesmos, que levam em conta as suas linguagens e suas marcas. Seguindo o pensamento do autor colombiano Armando Silva:

Para que falemos da construção de territórios, só se requer que nos refiramos a um conjunto de práticas que em seu todo mostrem ser construídas por sujeitos territoriais – que tenham conseguido um processo de atualização para reconhecerem-se na própria experiência social.³⁵

33 Idem, p. 336-337.

34 SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 33.

35 Idem, p. 34.

Dessa forma, o território também se refere ao espaço de habitação e experiências de indivíduos e coletividades, que podem percorrê-lo tanto fisicamente como de forma mental. Permeado por operações simbólicas, linguísticas e visuais, o território impõe limites e marca fronteiras onde há o reconhecimento do sujeito com o seu entorno. A cidade, o bairro, a rua, configuram-se no espaço físico e social onde se estabelecem as condições performativas, os pactos de comunicação e as formas dos sujeitos pertencerem a determinado território. Cada cidadão cria vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está repleta de lembranças e significados³⁶.

Na clássica obra de Stuart Hall³⁷, o autor articula identidade, tempo, espaço e pertencimento como coordenadas básicas de todo sistema de representação. Na pós-modernidade, o sujeito tem um caráter identitário fragmentado, que se verifica na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam. Dialogando com Hall, o teórico alemão Jörn Rüsen estabelece que:

Identidade é um momento essencial da socialização humana. Justamente por isso está exposta às contínuas dificuldades que os homens encontram consigo e com os demais, quando se socializam. A identidade expressa pela narrativa das histórias não é um conteúdo fixo e definitivo. O que se é depende sempre do que os demais deixam ser e do que se quer ser, na relação com os outros. Identidade é, por conseguinte, um processo social de interpretação recíproca de sujeitos que interagem entre si.³⁸

Deve-se destacar, portanto, que a constituição de identidades se dá por meio de uma luta perene travada entre indivíduos, grupos, coletividades, sociedades e culturas por reconhecimento. Nas condições pós-modernas, marcadas pelo processo de globalização, a questão da identidade se impõe como uma referência do pertencimento e da demarcação.

O sujeito, na sua necessidade de pertencer, de ter seu lugar, vive-o em constante renovação, modificando a organização das dinâmicas cotidianas. Daí o aparecimento frequente de novas direções, novas trajetórias e sentidos da cidade, o que traz novos “rostos”, em ações que migram pelas fronteiras do espaço/tempo de uma cidade que explode e se (re)faz na experiência de cada cidadão.

36 LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

37 HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

38 RÜSEN, Jörn. **Razão histórica: teoria da história: fundamentos da ciência histórica**. Brasília: Editora UNB, 2010, p. 87.

Assim, grafites podem ser muitas vezes entendidos como uma espécie de código interno inserido em determinado território, como metalinguagens do espaço, que só compreende quem ali vive e tem com o lugar uma relação de pertencimento. Os grafites a seguir (Figuras 5 e 6) apresentam um exemplo disso na cidade de Brasília. Quem mais, além dos moradores da cidade, poderia compreender tais mensagens?



Figura 5: Coletivo Transverso. 102/202 norte. Foto: Bruno Bernardes, 2014



Figura 6: Coletivo Transverso. Parada de ônibus na W3 Sul. Autor desconhecido, 2014

A “tesourinha” é uma forma dos brasilienses chamarem a pista que dá acesso às superquadras do Plano Piloto, cortando o Eixo Rodoviário-Residencial. Estava prevista desde o planejamento urbanístico de Lúcio Costa como uma via apenas para automóveis, não havendo nessas passagens qualquer calçada ou espaço para o trânsito de pedestres. No capítulo 3 apresento uma análise desse diálogo entre o traçado urbanístico de Brasília proposto à época de sua construção e dos posteriores usos e sentidos dados por seus moradores ao longo do tempo.

De qualquer forma, ao indagar no grafite “o que as tesourinhas cortam?”, os artistas do grupo Coletivo Transverso sugerem reflexões sobre as distâncias entre os corpos que Brasília propicia com seus grandes eixos destinados à passagem de automóveis. Atravessar a pé o “Eixão”, que corta o Plano Piloto de ponta a ponta, é uma tarefa arriscada. Tão mais arriscada quando atravessá-lo por uma de suas passagens subterrâneas, que são tidas como locais de assaltos e comércio de drogas. Essa travessia e as dificuldades em executá-la a pé fazem parte do imaginário da cidade e já se configuraram também em letra de música gravada por um famoso grupo de rock da cidade, o Legião Urbana. Apesar de ser bem curta, a letra de Travessia do Eixão, composta pelo

poeta Nicolas Behr em parceria com Nonato Veras e gravada no álbum “Uma outra estação” apresenta essa dificuldade dos pedestres:

Nossa Senhora do Cerrado
 Protetora dos pedestres
 Que atravessam o eixão
 Às seis horas da tarde
 Fazei com que eu chegue são e salvo
 Na casa de Noélia
 Nonô Nonô Nonô Nononô³⁹

Apresentando uma outra questão sobre Brasília, a Figura 6 remete ao tempo seco da cidade, que comumente racha os lábios e a pele de quem aqui vive, fazendo parte do imaginário brasileiro. O período de seca abrange os meses de maio a setembro e é marcado pela estiagem e pela baixa umidade relativa do ar, que pode chegar até 10%, causando mal-estar, viroses e fadiga excessiva nos moradores.

Mas esse grafite traz também outras divertidas possibilidades de leitura: voltar (a namorar depois de um período de afastamento, de separação) é ter novamente o prazer de beijar lábios rachados (ou separados) pelo período de seca (o fenômeno climático ou também, na gíria, o período em que estamos sem namorado).

É nessa relação de reconhecimento e pertencimento que se criam elos afetivos que costumam os sujeitos aos seus espaços, o que o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan⁴⁰ chama de topofilia. O autor, em suas obras, cria uma diferenciação entre espaço e lugar para estabelecer diferentes formas dos indivíduos se relacionarem com o ambiente em que vivem. Para ele, o conceito de lugar demonstra mais claramente a ideia de individualidade e pertencimento do ser humano e seu apego a determinados espaços. Nessa visão, a paisagem dos lugares é, sobretudo, uma criação simbólica, onde as formas refletem um conjunto de atitudes humanas. Em meu entendimento, os grafites são intervenções que impactam as paisagens urbanas contemporâneas, contribuindo para a formação desses elos entre as pessoas com os espaços.

39 Legião Urbana. **Travessia do Eixão**. Uma outra estação. Brasília, EMI, 1997.

40 TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

Sabemos que a noção de paisagem é polissêmica e está sujeita a múltiplas interpretações a partir das diversas abordagens teóricas e metodológicas. Não são poucos os trabalhos que abordam a percepção da paisagem cultural como um documento a ser lido, resultante de valores estéticos, morais e intelectuais alcançados pelo homem em seu processo civilizatório, conforme atesta Rafael Winter Ribeiro⁴¹. De modo geral, a paisagem cultural é apresentada como resultado da ação do homem sobre o espaço e a natureza, sendo as cidades e os conjuntos urbanos um exemplo disso.

Na década de 1960, o termo paisagem urbana foi cunhado pelo arquiteto e urbanista Gordon Cullen⁴². De forma bastante objetiva, Cullen afirma que se trata da arte de tornar visualmente coerente e organizado o emaranhado de edifícios, ruas e espaços que formam o ambiente urbano. Tal conceito está relacionado a uma composição espacial onde se configura a sociedade, onde o atual convive com a decadência, o futuro com a antiguidade, onde vestígios e lembranças estão igualmente presentes.

Nelson Brissac Peixoto⁴³ nos diz que “as cidades são paisagens contemporâneas” e apresenta reflexões sobre as imagens das cidades a partir das relações estabelecidas com a arte. As intervenções artísticas ou comunicativas, quando saem dos seus padrões convencionais de classificação e tomam o espaço público, integram-se com outras linguagens e outros suportes. Assim, além da afirmação territorial de quem pratica tais intervenções artísticas na urbe, há também uma proposta de interferir na imagem que os cidadãos e moradores fazem da cidade onde vivem.

A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana. Quando parecíamos condenados às imagens uniformemente aceleradas e sem espessura, típicas da mídia atual, reinventar a localização e a permanência. Quando a fragmentação e o caos parecem avassaladores, defrontar-se com o desmedido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Através dessas paisagens, redescobrir a cidade.⁴⁴

41 RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem cultural e patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2007.

Neste livro o autor discute o conceito de paisagem cultural a partir autores de diversas correntes teóricas, como Carl Sauer e seu método morfológico de análise da paisagem; a geografia humanista de Paul English e Robert Mayfield; Denis Cosgrove e a simbologia da paisagem por um conceitual teórico de fundo marxista; a geografia francesa de Paul Vidal de la Blanche; dentre outros.

42 CULLEN, Gordon. **Paisagem Urbana**. São Paulo: Martins Fontes: 1983.

43 PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

44 Idem, p. 15.

Assim, pode-se afirmar que os grafites evidenciam novas experiências dos cidadãos com o espaço urbano por onde transitam e circulam diariamente. Um desenho ou uma inscrição em uma determinada parede ou ponto de ônibus, por exemplo, pode virar referência para se chegar a um endereço. Um lugar antes tido como sujo ou perigoso pode ganhar novas leituras e um novo aproveitamento por parte da população ao ser marcado pela arte do grafite. Criam-se novos marcos, ou seja, novos pontos de referência externos ao observador. Para Lynch⁴⁵, o uso dos marcos implica a “escolha de um elemento dentro de um conjunto de possibilidades e a sua principal característica é a singularidade, algum aspecto que seja único e memorável no contexto”. Nesse sentido, Michel Maffesoli acrescenta que:

Esta é a verdadeira dimensão estética de tal ou tal inscrição espacial: servir de memória coletiva, servir à memória da coletividade que a elaborou. A partir daí, é verdade, essas inscrições podem sofrer análises estéticas *stricto sensu*, e, nesse sentido, se tornam obras da cultura. Mas é preciso não esquecer que elas ultrapassam, e de muito, o que frequentemente é apenas uma redução abstrata e intelectual.⁴⁶

É dessa maneira que um território local, seja ele um bairro, um condomínio, uma rua, passa a fazer parte da formação de uma memória coletiva. Essa ligação afetiva estabelecida com o espaço público cria novas formas de se relacionar com a cidade e afeta também as formas de viver em grupo, com as participações coletivas que se dão no dia a dia de uma comunidade.

Mergulhar nos grafites produzidos em Brasília é considerar uma especificidade territorial e temporal que nos afasta de análises generalizadas sobre essa expressão. É entender como os discursos produzidos de forma gráfica nos espaços públicos dessa jovem cidade podem dizer tanto sobre ela, seu imaginário, sua configuração territorial específica e diferente de todas as outras cidades do Brasil, sobre as formas de convivência, pertencimento, circulação e participação dos cidadãos em seus espaços.

45 LYNCH, Kevin, 2011. Op. Cit., p. 88.

46 MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 220.

1.1.3. A busca de uma origem

A partir de um levantamento bibliográfico e historiográfico sobre o tema, pode-se perceber que os estudos sobre grafite no Brasil raramente encontram consensos e muitas vezes são apresentados de forma generalizada, não levando em consideração aspectos relativos aos seus contextos geográficos e temporais. Até mesmo a origem do que se entende por grafite se debate em polêmicas entre acadêmicos e estudiosos do tema. Tais polêmicas esbarram não apenas nas diferentes visões de campos do saber, que nem sempre encontram formas interdisciplinares de dialogar, como na própria natureza controversa dessa manifestação.

O artista e grafiteiro paulistano, Celso Gitahy considera que o grafite tem suas origens nos desenhos feitos nas paredes das cavernas no período pré-histórico. Talvez justamente por ter uma grande trajetória como grafiteiro desde a década de 1980, o autor apresenta um texto elogioso e um tanto partidário dessa forma de expressão urbana, buscando quiçá legitimar a produção do grafite a partir do argumento de sua ancestralidade. Logo no início do seu livro de caráter introdutório ao tema, o autor tenta convencer os leitores de que, desde os primórdios, o homem já grafitava: “Desde a pré-história, o homem come, fala, dança e graffita”⁴⁷. Considerando como grafite as pinturas parietais e rupestres, o autor insere a grafitagem numa história oficial da arte, posicionamento que embute um anacronismo nessa afirmação.

Mas essa tese de Gitahy é compartilhada por outros estudiosos do tema. Em sua dissertação de mestrado em Artes, Maria Luíza Viana também assume essa ideia e em seus estudos traça um breve histórico do grafite ao longo do tempo, discorrendo sobre as inscrições nas paredes das cavernas, passando às paredes das casas de Pompeia conservadas após o Vesúvio, aos símbolos encontrados nas catacumbas romanas e à marcação das casas dos hereges no período medieval. Em seguida, a autora apresenta um panorama das vanguardas artísticas do século XX, procurando apresentar um diálogo entre o grafite e o modernismo.

A inscrição nos espaços públicos torna-se habitual e ininterrupta na história da humanidade. As marcas espontâneas deixadas nas rochas, nos monumentos, nas mais remotas civilizações, ou símbolos emblemáticos de grupos que atuam nas metrópoles contemporâneas atravessam o tempo, vindo a se traduzir como uma marca da visualidade urbana atual. (...) Uma análise dos grafites pode significar uma leitura transversal da história do homem e de

47 VILLAÇA *apud* GITAHY, Celso, 2012. Op. Cit., p. 11.

sua existência, pois através dele é possível compreender as sensibilidades vividas por pequenas tribos ou grandes civilizações.⁴⁸

Sandro Paixão, também faz referências ao período pré-histórico para discutir a origem do grafite. Em sua dissertação sobre pixação⁴⁹ e grafite na cidade de São Paulo, defendida no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte na Universidade de São Paulo, o autor dedica um capítulo inteiro para traçar um histórico da marcação de “signos na paisagem” pela humanidade. Analisa, com base em um referencial teórico composto por autores como Arnold Hauser, Christopher Henshilwood, Pedro Paulo Funari, Kabengele Munanga, as pinturas da pré-história, as inscrições dos sumérios em tabuletas de cerâmica, as marcações em ruínas de Pompeia, do Monte Palatino e das catacumbas em Roma. No entanto, o autor revela uma preocupação em apresentar uma abordagem que:

(...) busque relativizar as condições em que ocorre a produção simbólica, tendo como referências não apenas a época e o lugar, mas também os instrumentos técnicos, psicológicos e de linguagem. (...) Buscamos desenvolver a análise intelectual dos fenômenos de uma distância que nos permita, além da observação e da pesquisa por meio dos arquivos, uma interação sensorial e experiencial, como agentes, na medida do possível. Uma questão central: por que deixamos nossos sinais na paisagem?⁵⁰

É necessário termos bastante cautela ao fazer comparações e relacionar atividades desenvolvidas pelo ser humano no passado com os olhos e as sensibilidades de hoje, sob o risco de cairmos em uma análise equivocada de anacronismo e que passa ao largo da historicidade de cada um dos momentos de produção artística. Ainda assim, a preocupação do autor quanto a necessidade de deixar inscrições na paisagem é bastante pertinente.

48 VIANA, Maria Luíza Dias. **Dissidência e subordinação**: um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos. Dissertação de Mestrado em Artes. Universidade Federal de Belo Horizonte, 2007, p. 31-32.

49 PAIXÃO, Sandro José Cajé da. **O meio é a paisagem**: pixação e grafite como intervenções em São Paulo. Dissertação de mestrado em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2011.

Assim como no já citado trabalho de Gustavo Lassala, Paixão também apresenta a diferenciação existente nas grafias e conceitos de pichação e pixação. Tal diferenciação, aplicada ao contexto de São Paulo, revela que as marcas de territorialidade ultrapassam não somente as narrativas e representações estéticas, mas ganham nomes e conceitos diferenciados em cada lugar.

50 Idem. p. 22.

É certo que o ser humano risca paredes desde o passado mais remoto, dando vida a representações simbólicas que permitiram uma leitura do seu tempo histórico e do imaginário coletivo de cada grupo num determinado território, como nos apontam as argumentações de Celso Gitahy, Maria Luíza Viana, Sandro Paixão e muitos outros. No entanto, temos que levar em consideração não apenas os objetivos, funções e necessidades de se fazerem tais marcas, mas também os suportes que existiam para escrever e se expressar ao longo da história. As paredes das cavernas e as tabuletas dos sumérios eram os suportes disponíveis para que esses povos antigos pudessem registrar, documentar e se expressar sobre assuntos e temas inerentes ao seu tempo, espaço e lugar. Muitos autores e estudiosos da pré-história e das civilizações antigas destacam, por exemplo, o caráter fundamentalmente místico e cerimonial de muitas dessas representações⁵¹. É necessário, portanto, estudar a fundo as sociedades ao longo do tempo para compreender suas sensibilidades. Como argumenta o semiólogo uruguaio Pedro Russi:

Las marcas – pinturas – inscritas en las cavernas no presentan marcas de comunicación alternativa, ni tensionan el orden establecido, ni ofrecen tirantez al ámbito oficial sistematizado, su contenido expresa ideas, comportamientos, actitudes cotidianas, imaginarios que, de otra forma, serían silenciados.⁵²

É possível inferir, portanto, que grande parte dos estudos que advogam um caráter ancestral ao grafite buscam inseri-lo em um entendimento mais plausível e aceitável de sua prática, legitimando-o e defendendo-o contra a marginalidade que lhe é lançada por setores mais conservadores da sociedade.

Ao buscar a ancestralidade dos grafites, os autores defendem também a sua manutenção nos espaços públicos como registros comunicacionais e históricos de um determinado período. Banksy, um dos mais atuantes e conceituados grafiteiros da atualidade em todo o mundo, frequentemente apresenta esse debate acerca do apagamento dos grafites.

Em maio de 2005, esse artista britânico brincou com a discussão acerca do caráter histórico do grafite e colocou sorrateiramente no British Museum em Londres, uma obra que apresenta uma

51 Ver HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes: 2000; GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

52 RUSSI, Pedro. **Grafitis: trazos de imaginación y espacios de encuentros**. Barcelona: Editorial UOC, 2015, p. 58.

releitura irônica das pinturas rupestres. Chamada de “The early man goes to a market”, a pedra desenhada por Banksy acompanhada de uma legenda⁵³, também criada por ele, apresenta uma crítica divertida às relações das inscrições pré-históricas com o grafite contemporâneo, ao mercado da arte, assim como uma denúncia ao apagamento da arte feita nos muros por guardas municipais, que em princípio nada entendem sobre seu valor histórico e mérito artístico. Se as pinturas rupestres tivessem sido apagadas, talvez tivéssemos menos conhecimentos e informações sobre o homem pré-histórico e seu modo de vida. No que pese seu alto teor sarcástico, a obra acabou sendo incorporada ao acervo do referido museu.



Figura 7: Banksy. Early man goes to market. British Museum, Londres

Mais preocupados em discutir o grafite no contexto da atualidade, autores como Armando Silva⁵⁴ e Leonardo Perdigão Leite⁵⁵ sugerem que o grafite, da forma como o entendemos hoje, teve

53 O texto da legenda dizia: “This finely preserved example of primitive art dates from the Post-Catonic era. The artist responsible is known to have created a substantial body of work across South East of England under the moniker Banksymus Maximus but little else is known about him. Most art of this type has unfortunately not survived. The majority is destroyed by zealous municipal officials who fail to recognise the artistic merit and historical value of daubing on walls”. (“Cave art hoax hits British Museum”. BBC News, May 19, 2005. <<http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/4563751.stm>>, acesso em 07/09/2017).

54 SILVA, Armando, 2011, Op. Cit.

55 LEITE, Leonardo Perdigão. **Narrativas urbanas, grafite e pós-modernidade**. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

seu impulso na França, nas grandes manifestações estudantis de maio de 1968. Neste momento, as inscrições urbanas por meio do uso de *sprays* ganharam força e difundiram as palavras de ordem e ideias reivindicatórias que eram gritadas pelas ruas.

Partindo dessa perspectiva, Armando Silva aponta três momentos marcantes do grafite contemporâneo. O primeiro momento está na Paris de 1968; o segundo situa-se na Nova York da década de 1970, nos movimentos de rebeldia juvenil dos *subways* e na propagação das inscrições urbanas dentro da cultura hip-hop; o terceiro surge na década de 1980 na América Latina, com seus governos autoritários e restrição da liberdade de expressão. Sobre este último momento, que nos interessa mais neste estudo, o autor destaca que:

Durante toda a década de 1980 o grafite se expandia pela América Central pela mesma razão das lutas de libertação; na Colômbia ou no Peru e em parte do Equador, por tradição guerrilheira e pelos novos ares de renovação estilístico-plástica em movimentos políticos e universitários no México e na Venezuela, com novos interesses artísticos contemporâneos (do qual se fizeram notáveis e grandes exposições) que se estendiam à cidade ou da cidade-capital ao resto do país; na Argentina, Brasil ou Uruguai, por seus governos verticais, ou no Chile, sob um maior fustigamento sociomilitar.⁵⁶

De acordo com o autor, em todos esses casos o grafite apresentava-se como uma forma de resposta cidadã, responsável por gerar um novo movimento plástico que pretendia se desconectar das formas escritas e panfletárias para aliar-se à forma e a figura, concebendo um novo projeto estético que buscava introduzir o afeto nessa forma de comunicação contemporânea.

Tal explanação destaca a “resposta cidadã” evidenciada pelos *sprays* nas ruas como gritos de pessoas desprovidas de voz e de representatividade na arena política que se delineou em muitos países latino-americanos na década de 1980, a exemplo do Brasil. “O grafite é um berro”, como dizia o poeta Paulo Leminsky em finais dos anos 1980⁵⁷. Naquele momento, o grafite tinha um caráter transgressor, ao mesmo tempo em que se tornava um fenômeno poético expressivo de uma juventude.

Portanto, no Brasil, um possível marco para a afirmação dessa expressão cultural tão comum hoje nas grandes metrópoles está claramente associado ao período ditatorial, quando era comum

56 SILVA, Armando, 2011, Op. Cit., p. 4.

57 LEMINSKI, P. Leminski Falando Sobre Graffiti, 4 jan. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>>. Palestra do poeta Paulo Leminski na Reitoria da Universidade Federal do Paraná. Acesso em 05/09/2017.

encontrar nas paredes e muros das cidades as famosas frases: “Diretas Já”, “Abaixo a ditadura”, etc. As características apresentadas por essas inscrições políticas nos muros e paredes das cidades perduram até a atualidade. Feitas de forma anônima, as frases contra o governo e a política vigentes permanecem evidentes em nossa sociedade e aumentam consideravelmente em períodos de crise política. Nesse sentido, funcionam até mesmo como uma espécie de “termômetro social” para medir a insatisfação de grupos diante do cenário político.

As imagens abaixo representam dois momentos políticos distintos no Brasil, o período ditatorial e a crise política de 2016, que culminou no *impeachment* da presidente Dilma Rousseff. É interessante observar que a primeira imagem carrega consigo o fervor daquele momento, pois o jovem que faz a inscrição na parede está inserido no contexto de um movimento contrário ao governo. A segunda imagem apresenta uma inscrição isolada. No entanto, revela que houve a participação de atores distintos na realização do texto grafitado. Inicialmente estava escrito apenas “Fora Dilma”. Depois, supõe-se que foi realizada uma intervenção na inscrição já existente ao transformar a letra “F” em um “B”, alterando contrariamente o sentido da frase para “Bora Dilma”.



Figura 8: Teatro Municipal do Rio de Janeiro – Passeata de junho de 1968. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br>>, acesso em 30/10/2020



Figura 9: Biblioteca Nacional de Brasília. Foto de Rodrigo PdGuerra, 2015

No entanto, não somente de contestações contra o governo se consolidou o grafite no Brasil. São Paulo já liderava a vanguarda artística do grafite brasileiro na década de 1970 com Alex Vallauri, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, dentre outros, cujas expressões não se relacionavam apenas com o momento político vivido pelo país, mas traziam poesias e figuras que surgiam aos poucos na capital paulista. Vallauri, que é considerado por muitos autores⁵⁸ como o precursor do grafite no Brasil, tinha uma linguagem irônica e brincava com ícones da sociedade de consumo e outros temas, que muitas vezes esbarravam na política – como a arara ao telefone dizendo “jájájá”, representando um eco a campanha das Diretas Já.

Em 1983 nasce o coletivo Tupinãodá, em São Paulo, formado por artistas e intelectuais que faziam instalações públicas e intervenções gráficas nas ruas. Como o grupo surgiu antes de um crescimento maior da linguagem do grafite na cidade, os artistas usavam outros materiais como giz e rolinhos de espuma para pintar labirintos, naves espaciais, motores e engrenagens que faziam parte de seu repertório imagético.

Esses artistas e coletivos atuantes em São Paulo nas décadas de 1970 e 1980 trazem uma outra perspectiva dos grafites e intervenções urbanas no país, tirando-o do estigma de se relacionar apenas aos movimentos estudantis contrários ao governo autoritário. Nesse momento, São Paulo

58 Como GITAHY, Celso, 2012. Op. Cit.; e NARDUCH, Camila Goulart. **O espectro do caos**: a contemporaneidade e a ambivalência da arte urbana paulistana (1970-1990). Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal de Uberlândia, 2016.

começava a se situar em uma vanguarda brasileira em relação ao uso das ruas e espaços públicos como suporte para a arte e para a comunicação de ideias. De acordo com a historiadora Camila Narduch:

Assim sendo, podemos supor que a modernização e o crescimento de São Paulo, que descentralizou comunidades, serviços e impulsionou o fluxo da globalização de informações, adicionados ao caldeirão de um regime opressor, alinharam-se ao boom de sua arte urbana nas décadas de 1970 e 1980 com uma reapropriação da cultura da street art intervencionista, principalmente estadunidense, que declaradamente influenciou os primeiros trabalhos de escrita urbana no Brasil.⁵⁹

O grafite paulistano começa a destacar-se nesse período e, como afirma Camila Narduch, passa a ser um produto dessa sociedade. Não é à toa que São Paulo figura mundialmente como um dos grandes expoentes do grafite no mundo. Nos dias de hoje, a cidade é identificada não apenas por ter artistas urbanos de renome internacional como Os Gêmeos, Cobra e Nunca, mas também por sedimentar a cultura do pixo, essa linguagem gráfica e de tipologia tão própria que se torna uma questão social polêmica naquela cidade.

Após a redemocratização no Brasil, em processo que toma impulso em meados dos anos 1980, alguns grafites continuam apresentando um forte viés político e contestatório. No entanto, evidenciam também outros contornos, temas e expressões, que revelam nuances territoriais e comunitárias, coletivas e individuais, mas que seguem tendo as paredes e espaços públicos das cidades como suporte para a sua manifestação.

Certamente as diversas formas de grafismo praticadas na esfera pública ao longo da história revelam-se produtoras de sentidos em várias sociedades e devem ser analisadas como produtos da subjetividade vigente naquele espaço-tempo. Porém, não é meu intuito neste capítulo buscar uma história cronológica e de longa duração da escrita, da arte ou do grafite. Em minha concepção, os grafites contemporâneos devem ser analisados a partir de suas próprias perspectivas, como parte de um regime específico de representações que compõem certo imaginário do período e território a ser investigado.

59 NARDUCH, Camila Goulart, 2016. Op. Cit., p. 23.

1.2. O grafite no debate acadêmico brasileiro

1.2.1. Por uma revisão da literatura

Para além dos documentos policiais, das legislações e das interpretações que o poder público e as pessoas em geral fazem sobre o grafite, verifica-se que nas últimas décadas essas manifestações urbanas passaram a figurar em livros e publicações que vêm ganhando as prateleiras de livrarias e o gosto do grande público. As imagens, inscrições e desenhos feitos nas áreas públicas das cidades recebem registros fotográficos e passam a se expandir em outros suportes, como redes sociais, livros, revistas, filmes e documentários. A dimensão de publicações com fotografias de grafite tem crescido exponencialmente e podem-se encontrar diversas abordagens de apresentação dessa produção cultural: imagens de grafites por todo o mundo⁶⁰, grafites em países específicos⁶¹, em cidades específicas⁶², publicações de/sobre artistas grafiteiros renomados⁶³ ou revelando o trabalho daqueles que preferem seguir no anonimato. Não se pode negar também a produção de catálogos de exposições⁶⁴, considerando que o grafite vem transbordando de seus locais de origem e ganhando também espaço em galerias e museus de arte, abrindo uma grande polêmica e debates contraditórios em relação às suas funções e seus lugares, suportes, público, etc.

Também no âmbito acadêmico o grafite tem sido objeto de teses e dissertações em várias áreas de investigação nos últimos anos. A produção de pesquisas sobre o grafite é inumerável e cresce na mesma proporção deste fenômeno urbano. Tais produções, que ocorrem de forma interdisciplinar e com abordagens específicas, sobretudo na área das artes, literaturas e ciências

60 Como por exemplo JAKE. **The Mammouth Book of street art**. Londres: Constable & Robinson, 2012; GANZ, Nicholas. **O mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2010; ROMANYWG. **Burn after reading**. Darlington: Carpet Bombing Culture, 2012; LAZARIDES, Steve. (Org.). **Outsiders**. London: Century, 2008.

61 Como por exemplo, o grafite no Brasil, nas publicações de MANCO, Tristan; NEELON, Caleb; LOST ART. **Graffiti Brazil**. London: Thames & Hudson Ltd, 2005; MALLAND, Julien. **Tropical Spray: Viagem ao coração do grafite brasileiro**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

62 Como por exemplo, o grafite em Nova York: FELISBRET, Eric. **Graffiti New York**. NY: Abrams, 2009; o grafite em Berlim: WEBER, Jörg. **Spaziergang na der East Side Gallery**. Berlin: Berlin Story Verlag, 2016; o grafite em Brasília: ALMENDRA, Renata. **Entre cores e utopias: o grafite em Brasília e seus arredores**. Brasília: Letreria, 2017; o grafite em Salvador: PARANAGUÁ, José Francisco. **A arte na rua: resgate de intervenções artísticas urbanas em Salvador**. Salvador: Editora Pinaúma, 2017.

63 Como por exemplo BANKSY. **Wall and piece**. London: Century, 2005; SPINELLI, João. **Alex Vallauri**. São Paulo: Bei, 2011.

64 Como por exemplo SILVA, Renato. **Os Gêmeos**. São Paulo: FAAP, 2009; VIEGAS, Leonor. **Street Art: um panorama urbano**. Brasília: Caixa Cultural, 2014.

sociais, abrangem também questões locais e nuances específicas de cada território, enunciando o local de fala e de atuação de cada autor.

No Brasil já é possível encontrar vasta gama de publicações acadêmicas tendo como foco o grafite. Grande parte dessa produção intelectual pode ser encontrada em bancos de teses e dissertações escritas na última década (2010-2020). Esse material revela que, nos últimos 15 anos, a expressão do grafite já extrapolou os muros das cidades e apresenta-se como uma questão social, política, artística, comunicacional, psicológica e histórica que desperta a necessidade de investigação em várias áreas do conhecimento.

Apresento a seguir alguns estudiosos do grafite brasileiro com os quais estabeleço diálogo mais estreito ao longo desse estudo pelas contribuições que trouxeram ao debate acadêmico em diferentes áreas disciplinares e que se entrecruzam e se complementam com uma variedade de perspectivas de análise. Identifico a interdisciplinaridade existente nas investigações sobre o grafite como um fator positivo, que expõe o caráter polissêmico dessas manifestações. Assim, estabeleço a minha análise sobre o grafite em Brasília numa perspectiva da História Cultural, já trazendo em minha bagagem teórica os estudos interdisciplinares sobre o grafite realizados por autores como Nestor Garcia Canclini (2013), Armando Silva (2011 e 2014), Vera Pallamin (2015), Pedro Duarte Russi (2015)⁶⁵, dentre outros apresentados a seguir.

Armando Silva, filósofo e semiólogo colombiano, foi convidado a ser professor visitante no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM), da Universidade de São Paulo em 1991 e fez parte da equipe do projeto “Culturas Urbanas na América Latina e Espanha”. Tal projeto, apoiado pela Unesco, pelo Convênio Andres Bello (CAB), dentre outras instituições, englobava mais de 20 pesquisadores pertencentes a centros de estudos sobre as cidades, sua produção simbólica e seus imaginários. Essa pesquisa, que abrangeu todas as capitais da América do Sul, algumas capitais da América Central e Barcelona, na Espanha, culminou no livro “Imaginários Urbanos”, publicado inicialmente em espanhol e depois em português pela editora Perspectiva.

65 CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2013; SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011; SILVA, Armando. **Atmosferas urbanas**: grafite, arte pública, nichos estéticos. São Paulo: SESC, 2014; PALLAMIN, Vera Maria. **Arte, cultura e cidade**: aspectos estéticos-políticos contemporâneos. São Paulo: Annablume Editora, 2013; RUSSI, Pedro. **Grafitis**: trazos de imaginación y espacios de encuentros. Barcelona: Editorial UOC, 2015.

Tanto a publicação do livro “Imaginários Urbanos”⁶⁶, quanto o “Atmosferas urbanas: grafite, arte pública e nichos estéticos”⁶⁷, de Armando Silva, tratam de questões inerentes à produção simbólica, à territorialidade, às expressões urbanas artísticas e culturais e aos novos modos do ser humano estar e pertencer à urbe. Pela vivência do autor em São Paulo, a cidade está sempre referenciada em seus textos, dando um panorama dessas questões em território brasileiro. Ao longo dessa tese, o autor será chamado ao diálogo em alguns momentos, justamente pelo compartilhamento e afinidade de ideias que estabeleço com a sua produção intelectual e com alguns conceitos importantes trabalhados por ele, como o de imaginários urbanos.

Conforme já foi apresentado anteriormente no tópico 1.1.2 deste capítulo, Canclini⁶⁸ é um autor que contribui bastante com meu referencial teórico ao situar os grafites como manifestações culturais híbridas, que se apoiam em influências e referências globais, ao mesmo tempo em que assumem características representacionais locais.

Também pensando de forma mais expandida sobre a América Latina, mas tendo também o Brasil como um dos espaços de investigação, o semiólogo uruguaio Pedro Duarte Russi, que foi professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, destaca-se na discussão dos grafites enquanto representações simbólicas. Sua obra “Grafitis: trazos de imaginación y espacios de encuentros”⁶⁹ atenta para os diversos ângulos analíticos do fenômeno do grafite, com base em seu contexto de produção, nas ressignificações espaciais e em seus intertextos. Russi relativiza a discussão sobre o grafite de forma mais ampla, buscando mostrar o dinamismo dessa expressão e a dificuldade em enquadrá-la em categorias analíticas muito estanques. Compactuo bastante com a fluidez com que o autor trata da questão do grafite contemporâneo, que considero fundamental quando nos debruçamos sobre um objeto tão dinâmico e tão múltiplo.

Veremos, porém, que grande parte da produção acadêmica sobre o grafite no Brasil está centrada na cidade de São Paulo. Isso se justifica pelo evidente fenômeno que essa prática representa desde a década de 1970, sempre desafiando os limites da arte e da marginalidade, apresentando também uma ousadia e uma singularidade estética na cidade. Conforme apresentado anteriormente, a dissertação de Camila Narduch⁷⁰ discute um pouco desse histórico do grafite

66 SILVA, Armando, 2011. Op. Cit.

67 SILVA, Armando. **Atmosferas urbanas**: grafite, arte pública, nichos estéticos. São Paulo: SESC, 2014.

68 CANCLINI, Nestor Garcia, 2011, Op. Cit.

69 RUSSI, Pedro. **Grafitis**: trazos de imaginación y espacios de encuentros. Barcelona: Editorial UOC, 2015.

70 NARDUCH, Camila, 2016, Op. Cit.

paulistano produzido entre as décadas de 1970 e 1990, assim como seus discursos e a busca por uma legitimidade no campo das artes. Este estudo é interessante porque analisa as reconfigurações artísticas e seu entrelaçamento com a dinâmica e expansão da cidade de São Paulo. Também numa perspectiva histórica, e com um recorte temporal um pouco mais estendido, a dissertação de Sérgio Miguel Franco – “Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo”⁷¹ – apresenta três momentos e gerações de grafiteiros que se sucedem nas ruas de São Paulo, assim como os estilos, temas, referências artísticas, entre outros.

Alguns estilos e nuances do grafite, como o pixo, tornaram-se uma manifestação típica da capital paulista e, justamente por anunciarem um contexto social e cultural da cidade, também são frequentemente estudados por pesquisadores de diversos campos disciplinares. Como discutido no tópico inicial deste capítulo, as nomenclaturas usadas para denominar essa manifestação urbana são muitas e de difícil conceituação. Muitos autores se preocupam em delimitar os estilos e técnicas, trazendo uma série de conceitos e termos de referência para balizar os estudos. Como exemplo disso, destaco o livro de Gustavo Lassala – *Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas*⁷² – em que o autor se dedica a apresentar a diferenciação desses dois termos e seus usos na cidade de São Paulo, seu principal cenário e polo situacional.

Nesse sentido, sublinho também a dissertação de Sandro José Cajé da Paixão, apresentada no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da USP. Contribuindo para o debate aqui levantado sobre as origens do grafite, em “O meio é a paisagem: pichação e grafite com intervenções em São Paulo”⁷³, o autor discute a inscrição de signos na paisagem desde o período pré-histórico até o momento atual, apresenta as finalidades da pichação, seus aspectos figurativos e a inserção dessas manifestações em um movimento cultural mais ampliado, que envolve o *hip-hop* e o *skate*, usando como base entrevistas e conversas informais com grafiteiros de São Paulo.

Vera Pallamin, professora da faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, tem como foco de seus estudos a questão das intervenções urbanas na contemporaneidade, englobando reflexões sobre seu caráter político, estético e cultural. É autora de uma série de

71 FRANCO, Sérgio Miguel. **Iconografias da metrópole**: grafiteiros e pichadores representando o contemporâneo. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 2009.

72 LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação**: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. São Paulo: Altamira, 2010.

73 PAIXÃO, Sandro José, 2011, Op. Cit.

publicações⁷⁴ sobre o tema, além de desenvolver projetos de pesquisa e orientações de dezenas de dissertações e teses relacionadas ao assunto. Pallamin agrega muito à discussão sobre a arte urbana no Brasil por entendê-la como um ramo de produção da cidade, expondo e materializando suas conflitantes relações sociais.

Celso Gitahy é outro autor que figura nas publicações sobre grafite no Brasil. Artista formado pela Faculdade de Belas Artes em São Paulo e um dos precursores da técnica do *stencil* no Brasil, Gitahy foi convidado pela editora Brasiliense para compor a Coleção Primeiros Passos com o livro introdutório “O que é graffiti?”⁷⁵. O artista aparece também em outra publicação específica sobre o grafite em São Paulo – “Graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos”⁷⁶ – com um capítulo sobre as primeiras ocupações do grafite na cidade. Assim, além de figurar na autoria de livros sobre o assunto, Gitahy também tem uma atuação na prática do grafite e apresenta muitas vezes um discurso apaixonado e pouco distanciado do seu objeto, mas que merece ser posto em discussão em diálogo com outros autores analisados ao longo dessa pesquisa.

Como anteriormente mencionado, a maior parte dos estudos sobre os grafites no Brasil figura em teses e dissertações que ainda não foram inteiramente publicadas como livros. Trata-se de uma produção bastante recente, que remonta principalmente aos últimos 15 anos, período em que certamente o crescimento espontâneo do grafite nas cidades brasileiras ganhou o interesse investigativo de diversas áreas do conhecimento. É válido destacar que a grande maioria desses estudos deita-se sobre questões locais, abordando o grafite em contextos situacionais específicos, com cenários urbanos determinados e a partir da área do conhecimento do investigador.

A área da Psicologia, por exemplo, apresenta um vasto repertório de estudos que têm o grafite e a atuação dos jovens nos espaços urbanos da cidade como objeto de análise. Nesse sentido, destaca-se a dissertação de Lúcia Helena Ramos da Silva com “Os sentidos de apropriação da cidade por jovens grafiteiros”, defendida em 2011 na Universidade Federal de Pernambuco⁷⁷. Nesse estudo, a autora tece importantes considerações sobre o direito à cidade pela juventude, o processo

74 Dentre elas, podemos apontar: PALLAMIN, Vera Maria. **Arte, cultura e cidade**: aspectos estéticos-políticos contemporâneos. São Paulo: Annablume Editora, 2013; PALLAMIN, Vera Maria. (Org.). **Cidade e cultura**: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

75 GITAHY, 2012, Op. Cit.

76 POATO, Sérgio. **O grafite na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil**: estéticas e estilos. São Paulo: LABI-USP, 2016.

77 SILVA, Lúcia Helena Ramos. **Os sentidos de apropriação da cidade por jovens grafiteiros/as**. Dissertação de Mestrado em Psicologia. Universidade Federal de Pernambuco, 2011.

de urbanização de Recife, sua periferia e os movimentos culturais juvenis que lá se estabelecem, a exemplo do grafite e do *hip-hop*. Sua abordagem é centrada nos aspectos epistemológicos e metodológicos da psicologia cultural e trabalha com entrevistas e análise imagética dos grafites.

Também com uma abordagem apoiada na psicologia, Anita Rink desenvolveu uma pesquisa etnográfica baseada em entrevistas com jovens de alguns bairros do Rio de Janeiro e Niterói. O objetivo da autora era indagar se os grafiteiros teriam uma intenção em causar algum tipo de estranhamento, deleitamento ou deslumbre no espectador, além de investigar também se o grafite é uma forma de intervenção urbana capaz de desestabilizar o *status quo*. O resultado de sua pesquisa foi publicado no livro “Graffiti: intervenção urbana e arte – Apropriação dos espaços urbanos com arte e sensibilidade”⁷⁸.

Leonardo Perdigão Leite, por sua vez, apresenta também na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, no Instituto de Psicologia a sua dissertação “Narrativas Urbanas, Grafite e Pós-Modernidade”⁷⁹ em que procura discutir o grafite a partir de sua interlocução com os conceitos de imaginário social, pós-modernidade, identidade, museus, patrimônio, memória e esquecimento. O autor apresenta seus argumentos abordando essa manifestação urbana no Brasil de maneira mais generalizada, não apontando um espaço territorial para a sua análise, mas trazendo um leque teórico bastante interessante e digno de nota para este estudo.

Essas pesquisas desenvolvidas na área de Psicologia, por exemplo, trazem como referencial teórico os estudos de Michel Maffesoli sobre as tribos urbanas⁸⁰, e aportam um importante debate sobre as construções identitárias e marcação de espaços pelos jovens. Tais questões são bastante interessantes porque trazem consigo uma investigação baseada nas intencionalidades das pessoas e grupos que atuam na prática do grafite, ecoando para a realização de uma análise numa escala mais delimitada desse fenômeno urbano.

No âmbito da História da Arte, destaco a dissertação de Maria Luíza Dias Viana, apresentada em 2007 no Programa de Pós-Graduação em Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais⁸¹. Em “Dissidência e subordinação: um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos”, a autora parte de uma discussão mais ampliada do grafite no contexto

78 RINK, Anita. **Graffiti**: intervenção urbana e arte. Curitiba: Appris, 2013.

79 LEITE, Leonardo Perdigão, 2015, Op. Cit.

80 MAFFESOLI, Michel, 2010, Op. Cit.

81 VIANA, Maria Luíza Dias, 2007, Op. Cit.

mundial para posteriormente reter sua análise sobre o trabalho de grafiteiros em Belo Horizonte, recorrendo a uma base teórica da crítica da arte e da estética. Traz contribuições interessantes ao discutir trabalhos de muralistas e artistas urbanos ao longo da história da arte, a exemplo de Basquiat e Diego Rivera. Identifico-me com a postura da autora em conceder ao grafite um conceito bastante abrangente, procurando não engessar o fenômeno em características pré-definidas, mas considerando seu dinamismo e sua amplitude.

Um estudo também de destaque é “O futebol pela visão dos grafites: os casos de Buenos Aires e Rio de Janeiro”, apresentado em 2014 ao Programa de Pós-Graduação e Memória Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro por Pedro Jorge Lo Duca Vasconcellos⁸². Nessa dissertação, o autor faz uma comparação sobre os grafites relacionados ao futebol na realidade portenha e carioca, apresentando não somente as suas especificidades locais como também as apropriações simbólicas e discursivas em cada caso, mostrando que as implicações sobre o uso e pertencimento ao espaço estão relacionadas às noções de memória, identidade e território.

Em Brasília, a produção acadêmica com foco nos grafites ainda não é substancial. Em uma pesquisa mais detalhada, encontrei uma série de monografias de final de curso tendo o grafite como objeto, com uma abordagem na área de letras, antropologia, teoria da arte e comunicação. Na Pós-Graduação, destaco dois trabalhos. Um deles é a tese de doutorado de Cláudia Loch – “Do graffiti à ciberintervenção urbana interativa” de 2014, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília⁸³. Nesse trabalho, Loch apresenta o resultado de uma pesquisa teórico-prática em que traz diferenciações e relações entre o grafite dito tradicional e o trabalho artístico intitulado ciberintervenção urbana interativa, baseada numa arte computacional. O outro, desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, culminou na dissertação de mestrado de Fernando Franciosi⁸⁴, que estudou as intervenções poéticas realizadas nas ruas pelo grupo de artistas brasilienses do Coletivo Transverso.

82 VASCONCELLOS, Pedro Jorge Lo Duca. **O futebol pela visão dos grafites**: os casos de Buenos Aires e Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado em Memória Social. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2014.

83 LOCH, Cláudia. **Do graffiti à ciberintervenção urbana interativa**. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Universidade de Brasília, 2014.

84 FRANCIOSI, Francisco. **O jogo das intervenções poéticas**: usos e significados em disputa nas ações do Coletivo Transverso em Brasília. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Universidade de Brasília, 2017.

1.2.2. Grafite numa História Cultural de Brasília

Os autores apresentados, pela contribuição teórica que dão ao tema do grafite no Brasil, serão, dentre outros, nossos pares ao longo da discussão apresentada nessa tese. No entanto, verifica-se que há um vazio acadêmico no que tange a pesquisas relacionadas ao grafite na capital do país, e a presente tese visa dar conta desse debate em Brasília, levando em consideração também a sua dimensão morfológica tão particular.

Pretendo discutir como o desenho urbanístico da cidade modernista, permeada por vias expressas para o trânsito de carros e o uso deliberado de pilotis na maioria dos prédios públicos e residenciais, exclui as ruas, os muros e as paredes que caracteristicamente dão suporte ao grafite. Que lugares o grafite encontra para se manifestar em Brasília? Para além da questão urbanística e espacial, proponho investigar os grafites brasilienses a partir de uma perspectiva de representação que os artistas fazem da cidade, apresentando questões territoriais e que permeiam o imaginário cidadão.

A proposta é fazer uma análise dos grafites em Brasília tendo como ponto de partida os anos finais da década de 1980, que foram marcados pela criação de grupos de artistas do grafite, a exemplo do Coletivo DF Zulu, criado na Ceilândia em 1989 e existente até os dias de hoje. Nesse momento, o país já passou pelo período de redemocratização pós-ditadura militar e o grafite revela outras narrativas que passam ao largo das palavras de ordem e contestação tão presentes ao longo do regime autoritário. Ademais, de acordo com autores como Aldo Paviani⁸⁵ e Philippe Panerai⁸⁶, é na década de 1980 que Brasília se apresenta finalmente consolidada no que diz respeito ao seu ordenamento urbano e territorial, já contando com uma autonomia política e uma preocupação com a sua preservação. Também nesse período já é possível falar de uma população nascida em Brasília e nas cidades periféricas, que se mescla com as gerações de seus pais e avós oriundos de outros estados, numa mistura cultural de sotaques, costumes e tradições.

Assim, partindo deste recorte cronológico iniciado na virada da década de 1980 para 1990 e seguindo até os dias atuais, é possível perceber que nesses quase 30 anos houve uma grande transformação da cidade no que diz respeito à atuação e aceitação dos grafiteiros, com reflexos de suas intervenções urbanas retratadas nas mídias e redes sociais. Surgem debates mais consistentes

85 PAVIANI, Aldo. A metrópole terciária. In: PAVIANI, Aldo. (Org.). **Brasília, ideologia e realidade: o espaço urbano em questão**. São Paulo: Projeto, 1985.

86 PANERAI, Philippe. **Análise Urbana**. Brasília: Editora UnB, 2006.

sobre a regularização do grafite e o reconhecimento dos grafiteiros, bem como a reserva de espaços públicos para a realização dessa prática. Pela primeira vez esse debate é acatado e provocado por gestores públicos tanto no âmbito federal quanto no distrital, trazendo novos entendimentos sobre a importância do grafite para grupos e comunidades urbanas, a exemplo do recém-criado Comitê Permanente do Grafite, previsto no Decreto nº 39.174 de 2018, que institui a Política de Valorização do Grafite no Distrito Federal⁸⁷.

Ao apontar esse recorte temporal estou ciente de que mergulho nos espaços epistemológicos da chamada História do Tempo Presente. A sua configuração está relacionada inexoravelmente ao momento atual, o que aproxima o historiador de seu objeto de estudo. Assim,

A orientação que talvez deva prevalecer na definição temporal do tempo presente é a da presença ativa de sujeitos protagonistas ou testemunhos do passado que possam oferecer seus relatos e narrativas como fontes históricas a serem analisadas por historiadores. Ou seja, a existência de uma memória social viva é fundamental para definição dos recortes temporais e dos campos constitutivos da história do tempo presente.⁸⁸

Ancorar minha análise no tempo presente me permite a aproximação com as testemunhas e os atores da história que está sendo abordada. O contato com esses sujeitos da história permite não apenas a coleta de informações por meio de seus relatos e narrativas em relação ao objeto de estudo – o grafite em Brasília – como também eles próprios podem fornecer um vasto acervo de imagens que se relacionam com a sua prática e a sua trajetória como interventores no espaço urbano da cidade.

Ao interpelar Brasília como espaço de análise do grafite – esse fenômeno urbano típico da contemporaneidade – tem-se em foco uma cidade que está chegando aos seus 60 anos de existência e a atualidade de sua construção permite ter não apenas testemunhos documentais como também depoimentos orais de pessoas que apresentam memórias relativas aos seus anos primordiais. Como o grafite se impõe nessa cidade que, no momento de sua fundação, visava representar uma grande

87 GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL (GDF). DECRETO Nº 39.174, DE 03 DE JULHO DE 2018. Institui a Política de Valorização do Grafite e altera o § 1º, do art. 1º, do Decreto nº 27.328, de 19 de outubro de 2006. Brasília-DF. Jul. 2018. Disponível em: <http://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/fcb75fdbd1104b0f8ed543d1cc2dd9c4/Decreto_39174_03_07_2018.html>. Acessado em: 16/10/2017.

88 DELGADO, Lucília Neves de Almeida; FERREIRA, Marieta de Moraes. História do tempo presente e ensino de História. **Revista História Hoje**. Vol. 2, nº 4, 2003, p. 24-25.

mudança estrutural para o Brasil, tirando-o de seu passado pós-colonial e elevando-o ao mais moderno e promissor futuro?

Ao afirmar que “A cidade não se funda, se forma”, Giulio Argan⁸⁹ apresenta o lado mais orgânico e dinâmico das cidades, que estão em constante processo de formação. Para além do mito fundador, dos discursos oficiais e patrimoniais que reverberam a recente construção de Brasília, pretendo acessar as sensibilidades de uma parcela da geração mais nova, já nascida em Brasília, cujas experiências na urbe apresentam novas formas de inteligibilidade em relação ao seu espaço urbano e vivencial.

A ideia é colocar em evidência uma nova narrativa, que está distante dos meios oficiais e institucionalmente legitimados de narrar, mas visível aos olhos de qualquer pessoa que circule por sua cidade. Essas inscrições e desenhos marcados no cenário urbano conduzem a elementos de análise que esbarram nas categorias de identidade e pertencimento dos sujeitos ao seu espaço-tempo. De acordo com Rösen:

O agir humano está sempre direcionado a algo, por suas intenções. Ele é orientado por uma interpretação universal da conexão entre as coisas. Ele se dá sempre em determinado tempo e em determinado lugar, que devem ser interpretados como elementos possibilitadores do agir. Por fim, o agir pressupõe um sujeito, que sabe de si e dos outros, e que destes se distingue. O sujeito e seu agir estão sempre caracterizados por uma atividade mental de constituição individual e coletiva de identidade. O ego e o eu dos agentes se constituem no âmbito da luta por reconhecimento entre indivíduos e unidades sociais. Vivem na e pela representação de pertencimento e de demarcação com relação à alteridade dos outros. Essa vida mental efetiva-se sempre em espaços sociais concretos e em tempos sociais igualmente concretos.⁹⁰

Assim, os grafites podem representar expressões de pessoas em seu determinado espaço situacional. As narrativas variam a cada contexto, espaço e tempo. Quais são as narrativas evidenciadas pelos grafites realizados em Brasília? Quais seriam esses elementos constitutivos de uma identidade individual e coletiva? O capítulo 2 dessa tese procura abordar os grafites a partir de seu potencial discursivo, buscando compreendê-los em sua especificidade territorial, circunscrita a Brasília e suas cidades periféricas.

89 ARGAN, Giulio. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 234.

90 RÜSEN, Jörn. **Teoria da História: Uma teoria da história como ciência**. Curitiba: Editora da UFPR, 2015, p. 104.

Para Sandra Jatahy Pesavento, um dos desafios da História Cultural é interpretar o passado por meio de suas representações, buscando compreender as formas discursivas e imagéticas pelas quais homens e mulheres expressaram a si e ao mundo a sua volta. Para tanto, é necessário mergulhar em um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que a autora vai chamar de imaginário.

A ideia do imaginário como sistema remete à compreensão de que ele constitui um conjunto dotado de relativa coerência e articulação. A referência de que se trata um sistema de representações coletivas tanto dá a ideia de que se trata da construção de um mundo paralelo de sinais que se constrói sobre a realidade, como aponta para o fato de que essa construção é social e histórica.⁹¹

Dessa forma, uma investigação do grafite brasileiro a partir do campo da História Cultural busca entendê-lo como fonte histórica com características específicas, que pode evidenciar, de forma representacional, questões, dilemas e impasses vivenciados por seus jovens habitantes, além de possibilitar uma análise sobre os modos de vida, costumes e visões de mundo de um determinado grupo social, nesse caso os grafiteiros. Assim, aproximo-me, portanto, das teorias de Roger Chartier sobre representação, produção de sentidos e as diversas possibilidades de apropriação dos discursos. Para o autor:

A problemática do “mundo como representação”, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e pensar o real.⁹²

Quando abordam-se as representações dentro do contexto da urbe, em que se pensa a cidade como um espaço disponível para todos os grupos, a prática do grafite apresenta entre seus propósitos estéticos o desafio a certos códigos de representação dominante, ao introduzir novas falas e redefinir valores, como as novas possibilidades de apropriação dos espaços físicos e

91 PESAVENTO, Sandra. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 43.

92 CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990, p. 23-24.

simbólicos das cidades. Dessa forma, como nos ensina Vera Pallamin⁹³, os grafites se antepõem às narrativas pré concebidas sobre as cidades, trazendo questionamentos e novos discursos sobre os espaços urbanos e como estes são socialmente construídos, representados, experienciados e transformados.

As narrativas explicitadas por essas inscrições anônimas nos locais públicos contam uma história geralmente negligenciada por abordagens hegemônicas. Desse modo, distancio-me dos metarrelatos, das perspectivas hierarquizadas, universalizantes, polarizadas, reflexivas ou mecânicas de leitura do mundo, onde a cultura é vista como um todo coerente, distinto e determinado. Tais inscrições, os grafites, passam a ser fontes históricas para a apreensão de memórias coletivas até há muito marginalizadas, e que ganham força com um método historiográfico que busca interpelar:

(...) o caráter fragmentário de nossas experiências; a multiplicidade de temporalidades que se articulam num instante; o caráter de fabricação do que chamamos objeto e de sujeito; a espessura própria da linguagem, inventora de nossas coisas e de nossos mundos; a necessidade de mudar a visada, de redirecionar o olhar do grandioso, do heroico, do famoso, do grandiloquente, para o ínfimo, para o menor, para o abandonado, para o traste, para o infame, para o cisco.⁹⁴

São essas memórias que interessam na análise do grafite como possibilidades de construção identitária, amalgamadoras de indivíduos que constituem as tribos urbanas⁹⁵ e suas narrativas periféricas, que fornecem histórias e visões de mundo. Procuo acessar, portanto, o que Michel Pollak⁹⁶ chama de memórias subterrâneas, ou seja, interpelar a visão dos grafiteiros e pessoas que intervêm nos espaços da cidade de forma muitas vezes anônima. Seus objetivos, seus discursos e seu agir – para retomar as palavras de Rüsen – serão enfocados na análise não apenas do acervo imagético que eles deixam pela cidade de Brasília, mas também a partir de uma análise das entrevistas e depoimentos coletados ao longo da pesquisa.

93 PALLAMIN, Vera, 2013, Op. Cit., p. 119.

94 ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de reinventar o passado**. Bauru: EDUSC, 2007, p. 85-86.

95 MAFFESOLI, Michel, 2010, Op. Cit.

96 POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989.

1.2.3. Sobre imagens e conversas: fontes, método de análise e pontos de partida da perspectiva interpretativa

Analisar Brasília e suas representações por meio dos grafites envolve lidar com uma grande carga simbólica, que expressa formas de ver, pertencer e experienciar a cidade por um grupo específico de pessoas: os grafiteiros. Mesmo quando se fala dos grafiteiros enquanto grupo, deve-se ter em mente que, de forma alguma, se trata de um grupo homogêneo, com formas de atuação e práticas similares. As intencionalidades em se fazer intervenções urbanas por meio dos grafites são múltiplas e diversificadas, bem como o próprio modo de interagir com a cidade e seus habitantes.

Alguns grafiteiros preferem atuar sozinhos, outros reúnem-se em *crews* e assinam os “tramos” conjuntamente sob uma mesma *tag*. Seja individual ou coletivamente, sempre há uma intenção que envolve a prática do grafite no espaço urbano. Tais intenções vão desde a busca de reconhecimento dentro de um grupo ou uma gangue, o desejo de crescimento artístico, a busca por trabalhos comissionados, a realização de intervenções como prática artística e poética, a manifestação política e social, a expressão do movimento *hip hop*, a vontade de vandalizar espaços públicos, o desejo de valorizar locais abandonados, dentre muitas outras. É impossível elencar a multiplicidade de intenções que movem o trabalho dos grafiteiros. O certo é que essas ações têm implicações de caráter social e político que impactam a cidade e seus moradores, como discutido ao longo deste trabalho.

Para poder compreender o universo do grafite no Distrito Federal e conhecer mais de perto a ação dos grafiteiros, foi realizada uma série de entrevistas baseadas em indicações provenientes do método da História Oral. Em um amplo universo que compreende centenas de pessoas, optou-se lidar com uma pequena amostra de 23 entrevistados que procura refletir um pouco a heterogeneidade do grupo, tanto no que diz respeito à classe social, gênero, cor, local de moradia, tempo e formas de atuação. Não se pretende, porém, que esta amostra seja representativa do universo heterogêneo de grafiteiros, mas sim que traga à luz a dimensão subjetiva de suas experiências individuais e sociais. Para além das 11 entrevistas realizadas exclusivamente por mim (entrevistados: Mello, Onio, Fokker, Wow, Gurulino, Guga, Yong, Rivas, Sowtto, Siren e Fê8) para a elaboração dessa tese de doutorado, incluo também outras 12 entrevistas (com Domo e Gabiru, Anjo, Brixx, Pety, Bonos, Ekos, Rato, Raley, Shao, Milk, Temos Fome e Raky) realizadas com grafiteiros e pichadores feitas pelo grupo de pesquisa “Intervenções e Ressignificações Urbanas” coordenado pelo professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, Pedro David

Russi Duarte. Tais entrevistas, realizadas por alunos de diversos cursos de graduação da UnB e membros do citado grupo, foram reunidas em uma publicação intitulada “EntreVozes Urbanas”⁹⁷, organizada por mim e pelo professor Pedro Russi Duarte.

Para compor o quadro de entrevistados inicialmente me propus a conversar com grafiteiros com uma trajetória mais longa, que pudessem contar como essa prática do grafite se desenvolveu na cidade e foi ganhando novos adeptos e novas formas de expressão. Sendo assim, conversei com dois grafiteiros moradores do Plano Piloto e que tiveram apenas esse território como área de atuação: Mello e Onio. Ambos atualmente têm por volta de 40 anos de idade, fazem parte de famílias de classe média e que escolheram a arte como trabalho e fonte de renda. Tanto Mello quanto Onio sempre estiveram envolvidos com movimentos e expressões ligados à cultura urbana – Onio andava de *skate* e sempre curtiu “usar a cidade como suporte”, Mello teve um envolvimento com o movimento *hip hop* e já foi dançarino de *break*. Também incluí nessa escolha de grafiteiros do Plano Piloto a Fê8, cujo nome apareceu em algumas entrevistas realizadas como indicação de uma das primeiras mulheres grafiteiras do Distrito Federal.

Rivas e Sowtto também fazem parte da amostra de grafiteiros com maior tempo de prática que busquei incluir em minha pesquisa. Moradores de Taguatinga e Ceilândia, começaram sua atuação no grafite a partir da inserção no movimento *hip hop* que cresceu nas cidades periféricas do DF na década de 1980. Com uma trajetória bastante diferente de Mello, Onio e Fê8, no que diz respeito ao uso de materiais, contextos culturais e territoriais para a prática do grafite, Rivas e Sowtto tiveram uma atuação constante na criação de grupos de rap, produção de bailes, na formação de diversas gerações de B-Boys e na disseminação da cultura *hip hop* na Capital Federal e seu entorno. Ambos têm ampla atuação até hoje em seus grupos Reforços Break e DF Zulu, respectivamente. Na esteira dessas conversas, tive oportunidade de conversar também com Fokker, grafiteiro da 2ª geração da DF Zulu (que hoje está na sua 4ª geração de membros) e que recebeu grande influência de Sowtto em sua infância em Ceilândia. Guga, grafiteiro da DF Zulu e tatuador, também agregou bastante ao corpo de entrevistas, pois iniciou a sua trajetória nas periferias de Recife e faz interessantes comparações do cenário pernambucano com o brasileiro.

Gurulino, Yong, Siren e WOW já fazem parte de uma geração mais recente de grafiteiros. Moradores do Guará, Sobradinho e Plano Piloto, esses jovens têm uma proposta e uma atuação bastante diferenciada se comparados aos grafiteiros antigos já citados. É certo que cada um deles

97 ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro. (Orgs.). **EntreVozes Urbanas**. Brasília: FAC Livros/UnB, 2020.

possui uma trajetória distinta, mas principalmente Gurulino, Yong e Siren estabelecem com o espaço público uma outra relação, que cresce pela divulgação de seus “trampos” em redes sociais e no uso da rua como vitrine para a realização de trabalhos comissionados. WOW, por sua vez, tenta se aproximar de um grafite mais relacionado ao vandalismo e nem sempre assina suas intervenções nas ruas, preferindo manter o anonimato e uma linguagem mais agressiva.

Já as entrevistas realizadas pelo grupo de pesquisa “Intervenções e Ressignificações Urbanas”, do qual fiz parte, estão focadas em pichadores e membros de gangues oriundas das periferias de Brasília. À exceção das grafiteiras Brixx e Milk, todos os demais entrevistados têm a sua prática mais voltada à pichação. Adentrar no universo da pichação nos permite conhecer histórias em que as intervenções urbanas se interligam mais diretamente com atividades criminais, a exemplo do depoimento do pichador Raley, que iniciou sua trajetória no picho na década de 1990, tendo participado de gangues e se envolvido na criminalidade, ficando preso por mais de 7 anos por conta de tráfico de drogas e assassinatos. Os entrevistados Pety, Raley e Raky pertencem à gangue LUA – Legião Unida pela Arte e concederam relatos substanciais sobre essa forma de organização de pichadores em grupos.

Domo e Gabiru, Anjo, Temos Fome, Bonos, Rato, Ekos e Shao também se autodenominam pichadores, mas alguns deles transitam também na prática do grafite relacionado à arte urbana. Em seus relatos foi possível destacar assuntos que abordam a explicação do uso de diferentes materiais, técnicas e linguagens, trajetórias pessoais, relação com a polícia, opiniões sobre outros grafiteiros e outras questões que transbordam do roteiro semiestruturado das entrevistas. Bonos atualmente mora em Maceió e Temos Fome veio de Porto Alegre. Seus depoimentos às vezes revelam as especificidades das intervenções de acordo com os contextos urbanos em que estão inseridas.

Esse conjunto de 23 entrevistas procura trazer expressões da ampla diversidade que é inerente ao cenário do grafite. Por motivos pessoais, tive maior facilidade de acesso aos grafiteiros considerados mais antigos, pois fazem parte da minha geração e compartilhamos juntos uma cena cultural que se estabeleceu em Brasília na década de 1990. A elaboração de meu livro “Entre Cores e Utopias: o grafite em Brasília e seus arredores”⁹⁸ também me permitiu maior aproximação e contato com grafiteiros mais jovens que sempre se mostraram abertos e interessados em colaborar com a pesquisa e, conseqüentemente, com a divulgação de seus “trampos”.

98 ALMENDRA, 2017, Op. Cit.

Por outro lado, o acesso aos pichadores apresentou-se mais restrito. Nesse sentido, a participação no grupo de pesquisa “Intervenções e Ressignificações Urbanas” com alunos da graduação foi fundamental para um conhecimento mais aprofundado desse universo e a possibilidade de troca de experiências com pessoas que tinham maior trânsito entre os pichadores, que têm o anonimato com uma de suas características principais. Assim, as entrevistas realizadas por alunos e membros do citado grupo (Taís Aragão, Bernardo Costa, Mayara Villena, Karolyne Antunes, Rafael Milhomens, Pedro Alencar e Nayara Marinho, Ana Isabel Mansur, Raphael Steigleder e Ix Chel) foram incorporadas à presente pesquisa, visando dar amplitude ao *corpus* documental da tese. Destaca-se que o objetivo desse grupo coordenado pelo professor Pedro Duarte Russi era investigar as práticas comunicativas definidas e entendidas como marcas de intervenção e resignificação urbana, espaços de potência, resistência e apropriação simbólica. A proposta de realização de entrevistas surgiu, portanto, como uma forma de conhecer mais de perto esse espectro de atuação dos grafiteiros no espaço urbano e acabou vindo ao encontro de minhas indagações durante a pesquisa de doutorado.

Vale ressaltar que todas as entrevistas, tanto as realizadas por mim quanto pelos membros do grupo “Intervenções e Ressignificações Urbanas”, seguiram um mesmo roteiro semiestruturado. Este roteiro foi elaborado de forma conjunta ao longo das reuniões semanais do grupo no ano de 2017 e foi previamente submetido e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais da Universidade de Brasília. Destaca-se que todos os entrevistados assinaram um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, no qual se mostraram cientes sobre as regras da pesquisa e a utilização das entrevistas em publicações e trabalhos acadêmicos, desde que mantido o sigilo sobre suas identidades. Por esse motivo, tanto na publicação *EntreVozes Urbanas*⁹⁹ quanto nas 11 entrevistas feitas por mim para composição desta tese, foram mantidos os nomes dos entrevistados tais como eles assinam nas ruas e são identificados por seus grafites na cidade.

Essa série de entrevistas compõe um conjunto de fontes que abre infinitas possibilidades de interpretação, que podem variar de acordo com o olhar do leitor/pesquisador e do campo epistemológico em que está inserido. Como nenhuma interpretação é completa, haverá sempre espaço para novos olhares que, novamente, não darão conta da totalidade e assim por diante¹⁰⁰. Meu olhar, ancorado numa perspectiva da História Cultural, busca na subjetividade das narrativas

99 ALMENDRA; RUSSI. (Orgs.), 2020. Op. Cit.

100 ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

representações que os sujeitos históricos fazem de si e das territorialidades que compreendem seu espaço situacional.

De acordo com José Carlos Meihy e Suzana Ribeiro¹⁰¹, muitas vezes a aproximação ao aporte metodológico da História Oral ocorre pela ausência de documentos a respeito de algum fato a ser estudado. Assim, o historiador, ao se debruçar na escrita de uma História do Tempo Presente, encontra no trabalho com entrevistas uma alternativa para o entendimento da dinâmica social que se pretende analisar. Verena Alberti discute essas questões ao dizer que:

(...) a principal característica do documento de história oral não consiste no ineditismo de alguma informação, nem tampouco no preenchimento de lacunas de que se ressentem os arquivos de documentos escritos ou iconográficos, por exemplo. Sua peculiaridade – e da história oral como um todo decorre de toda uma postura com relação à história e às configurações socioculturais, que privilegia a recuperação do vivido conforme concebido por quem o viveu.¹⁰²

Não há registros de outros trabalhos e publicações que tratem das vivências e práticas dos grafiteiros de Brasília e entorno de forma mais sistematizada e, nesse sentido, a escolha por agregar os depoimentos orais dos entrevistados às outras fontes documentais analisadas na tese visam dar conta dessa perspectiva de análise. A proposta não é preencher a lacuna, como diz Alberti, mas cercar-se de fontes que sejam capazes de ajudar a responder as questões levantadas pela pesquisa.

No que diz respeito ao tratamento das entrevistas, sabe-se que a transcrição é uma das fases de grande importância para a construção e para a análise da documentação escrita¹⁰³. Nesse sentido, optei por fazer as transcrições pessoalmente, pois considero que o ato de ouvir novamente as entrevistas e colocá-las na forma escrita configura-se em mais um momento de interação e reflexão com relação às subjetividades dos sujeitos entrevistados. Vale destacar também que procurei manter o acervo fraseológico e a caracterização vocabular, como gírias, jargões, palavrões e vícios de linguagem. Buscou-se, assim, manter uma fidelidade ao linguajar dos jovens entrevistados que, por si só, já é revelador de sentidos e significados. Ao visar uma melhor compreensão do leitor em relação à linguagem adotada pelos entrevistados, repleta de gírias e termos específicos do universo

101 MEIHY, José Carlos; RIBEIRO, Suzana L. Salgado. **Guia prático de história oral**: para empresas, universidades, comunidades, famílias. São Paulo: Contexto, 2011.

102 ALBERTI, Verena, 2004, Op. Cit., p. 16.

103 MEIHY, José Carlos; RIBEIRO, Suzana L. Salgado, 2011, Op. Cit., p. 107.

do grafite e da pichação, elaborei um glossário (disponível ao final da tese) com o objetivo de apresentar alguns significados e entendimentos desse vocabulário presente nas entrevistas.

Para dialogar com as histórias pessoais e experiências de vida dos grafiteiros, levantadas por meio das entrevistas, também cerquei-me de fontes iconográficas, ou seja, as fotografias de grafites registradas em Brasília e nas cidades do entorno. Nesse sentido, pretendo trabalhar a leitura dessas imagens a partir do poder simbólico e representacional que lhes são inerentes. De acordo com Oliveira Júnior,

A compreensão de uma imagem realiza-se quando o seu observador consegue interpretá-la, isto é, a imagem como representação de significação ou relação abstrata previamente conhecida necessita ser re-conhecida por quem a vê.¹⁰⁴

As imagens apresentadas ao longo da tese, por meio de suas singularidades, dão pistas de como o espaço público, enquanto território compartilhado pela coletividade, é apropriado e explorado a partir de diferentes formas de ações, estratégias comunicacionais e linguagens estéticas. Muitas vezes o próprio local onde estão inseridas dentro do contexto urbano por si só carrega uma grande carga de simbolismo e de significação.

Ao trabalhar com a fotografia como fonte histórica, lida-se com texto de imagens e não com texto escrito, o que já traz uma série de possibilidades analíticas. No entanto, como alerta Boris Kossoy, é preciso ter sempre em mente que a imagem fotográfica passa antes por um filtro cultural e criativo do fotógrafo, que define enquadramentos a partir de uma decisão do que deve ou não ser documentado na imagem. Para o autor,

É a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções. Segunda vida perene e imóvel preservando a imagem-miniatura de seu referente: reflexos de existências/ocorrências conservados congelados pelo registro fotográfico. Conteúdos que revelam sentimentos profundos de afeto, ódio ou nostalgia para uns, ou exclusivamente meios de conhecimento e informação para outros que os observam livres de paixões, estejam eles próximos ou afastados do lugar e da época em que aquelas imagens tiveram origem. Desaparecidos os cenários, personagens e monumentos, sobrevivem, por vezes, os documentos.¹⁰⁵

104 OLIVEIRA JÚNIOR. Antônio R. A imagem como discurso. **Cadernos do ICHF**. Niterói: Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, n. 32, set. 1990, p. 35.

Assumo, dessa forma, o uso de fotografias de grafites da cidade como fontes documentais. Entendo que, nesse caso, a fotografia é capaz de permitir o congelamento, no tempo e no espaço, de uma arte efêmera que está constantemente sujeita ao apagamento. De certo, muitos dos grafites apresentados pelas fotografias constantes nessa pesquisa já deixaram de existir. Alguns foram substituídos por paredes brancas, outros esmagados por propagandas, cartazes e outros tipos de comunicação urbana, outros simplesmente continuam lá, sujeitos às intempéries do tempo.

O acervo documental levantado para a elaboração dessa pesquisa compreende mais de 3000 fotografias de Juliana Torres produzidas nos anos de 2015 e 2016 para compor o livro de minha autoria lançado em abril de 2017 – “Entre cores e utopias: o grafite em Brasília e seus arredores”¹⁰⁶, publicado pela editora Letreria. Conta também com uma série de fotos e registros pessoais feitos por mim na medida em que novos grafites foram surgindo nos meus caminhos e compondo os cenários onde vivo. Por fim, compõem também esse acervo documental fotografias constantes dos arquivos pessoais dos grafiteiros, publicadas em suas redes sociais ou disponibilizadas para essa pesquisa mediante autorização dos mesmos, além de imagens retiradas de jornais e mídias eletrônicas.

As entrevistas e as imagens visuais usadas nesta tese trazem novas perspectivas de compreensão da cidade e de suas dinâmicas internas, instituindo significados a partir das práticas intervenientes e das experiências de grafiteiros como sujeitos que vivenciam a cidade de forma particular. São produtos da ação humana em múltiplas articulações com outros suportes materiais. Assim, interpelar as culturas como materialidades – pensares e fazeres – e as memórias como densidades de culturas, por meio da materialidade da documentação, significa, nas palavras de Nancy Alessio Magalhães, “alargar o trabalho do historiador, procurando buscar modos como a imagem visual e a fala elaboram um espaço de significação”¹⁰⁷.

Minha perspectiva de análise, portanto, pretende ir além de leituras mais convencionais feitas de Brasília e trilhar as outras narrativas que se mesclam às histórias da/sobre a capital, abrindo novos caminhos interpretativos. Não se trata de abordar uma narrativa tida como marginalizada, que nasce de memórias subterrâneas¹⁰⁸ em oposição a uma narrativa oficial da

105 KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 28.

106 ALMENDRA, Renata, 2017, Op. Cit.

107 MAGALHÃES, Nancy Alessio. **Marcas da terra, marcas na terra**: um estudo da terra como patrimônio cultural e histórico: Guarantã do Norte-MT (1984-1990). Brasília: Editora UnB, 2013, p. 168.

108 Conforme disposto por POLLAK, Michel, 1989, Op. Cit.

cidade. Ao contrário, a proposta aqui se realiza no diálogo de narrativas, onde a aproximação com o método da História Oral pode contribuir para revelar tensões e tentativas de conciliar a experiência individual e a memória institucionalizada.

Entendidos aqui como narrativas alternativas, os grafites também revelam e significam histórias de vida e histórias da cidade que se entrecruzam. São narrativas visuais que fogem das histórias convencionais da cidade planejada e visível, evidenciando experiências no espaço urbano, novos percursos traçados e narrados por seus habitantes. Nesse sentido, François Dosse preconiza que:

A cidade é um campo fechado de uma verdadeira guerra de narrativas, nas quais cada um de nós é portador de uma memória específica e cuja tessitura constitui a densidade histórica de cada cidade.¹⁰⁹

Dessa forma, a cidade é sentida, vivida, experimentada e (re)composta nas múltiplas narrativas que se constroem sobre ela. Muitas vezes essas narrativas estão em guerra, em disputa, mas também em contato, em diálogo, em sintonia. Partindo da ideia de que “todo dizer é ideologicamente marcado”¹¹⁰, entendo que os discursos, sejam textuais ou imagéticos, são produtores de sentidos e estão investidos de grande carga interpretativa. Estes textos visuais dialogam com outras narrativas, as quais fornecem sentido e espessura ao conjunto das relações sociais historicamente elaboradas. Assim, a proposta de interpelar as construções narrativas a partir do grafite leva-nos a criar análises e atribuir sentidos a estes objetivos simbólicos e não apenas expô-los.

109 DOSSE, François. **História e ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2004, p. 88.

110 ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez, 1988, p. 38.

CAPÍTULO 2

Na rua com um *spray* na mão: performances e dinâmicas da prática de grafitar na capital

Nesse capítulo a análise será centrada na interpretação dos grafites e da ação de grafitar como formas de construção de narrativas que se desenham na cidade (sentido territorial) e sobre a cidade (sentido representacional). Dessa forma, a análise articula duas noções: a territorialidade e a representação. Em princípio, é preciso trazer algumas reflexões sobre os significados e simbolismos produzidos e reelaborados sobre Brasília desde antes de sua fundação e, desse modo, apresento alguns estudos que se debruçam sobre formas de representar a cidade, sejam por meio de poesias ou de músicas. Algumas considerações sobre cidade serão retomadas, trazendo perspectivas de autores de diferentes períodos e procedências disciplinares, como o historiador da arte e da cidade Giulio Argan¹¹¹, o sociólogo urbano Roberto Park¹¹² e a historiadora brasileira Sandra Pesavento¹¹³. Nesse primeiro momento também procuro balizar alguns entendimentos que se farão presentes ao longo da análise, apoiando-me em definições de representação social e território, tendo como fundamento central as teorias de Sandra Jovchelovich¹¹⁴ e Milton Santos¹¹⁵, respectivamente.

No tópico seguinte entra-se mais propriamente na análise das fontes imagéticas e nas entrevistas realizadas para discutir as relações entre pertencimento e marcação territorial. Aqui, começam a ser analisados os depoimentos dos agentes que usam a rua como meio comunicacional e forma de se fazerem presentes na vida urbana de Brasília. Tais depoimentos são, muitas vezes, acompanhados de fotografias que, mais do que ilustrar o que está sendo discutido, mostram uma forma visual de narrativa desses agentes tendo a cidade como suporte. Como os grafiteiros se apropriam da cidade por meio das suas marcações? Como é possível estabelecer relações de

111 ARGAN, Giulio. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

112 PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme. (Org.). **Fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

113 PESAVENTO, Sandra. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. In: **Revista Brasileira de História**. Vol. 27, nº 53, São Paulo, Jan/Jun 2007.

114 JOVCHELOVITCH, Sandra. **Representações sociais e esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2000.

115 SANTOS, Milton. O retorno do território. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia; SILVEIRA, Maria Laura. **Território: globalização e fragmentação**. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

pertencimento a um território por meio dos grafites? Para fundamentar a reflexão suscitada por tais questionamentos, trago ao diálogo a teoria do historiador e filósofo alemão Jörn Rüsen¹¹⁶ e seu entendimento da identidade enquanto um elemento da cultura para, a partir de então, discutir sobre as relações de pertencimento aos espaços e aos grupos sociais. Também lanço mão dos escritos de Pierre Bourdieu¹¹⁷ e suas definições de campo social e de luta simbólica, que são bastante importantes para se debater essas disputas territoriais.

Mais adiante, no tópico 2.3, analiso a prática do grafite como uma espécie de jogo territorial e representacional. Nesse sentido, apoio-me em Johan Huizinga¹¹⁸ e Roger Callois¹¹⁹ para discutir alguns elementos do jogo que podem ser transpostos para essa análise de narrativas que se fundamentam em um compartilhamento de códigos e regras. Nessa altura, as perguntas que se colocam referem-se à atuação dos grafiteiros no meio social e entre seus pares: Quais são as formas de atuação e as motivações de grafitar no espaço público? Há uma diferenciação entre grafitar no Plano Piloto e nas demais Regiões Administrativas? Quais são as estratégias para confrontar e/ou evitar a coibição da polícia? As entrevistas e fotografias são exploradas no sentido de apontar as dinâmicas mobilizadas nesse jogo e as consequências que podem ocorrer quando regras e protocolos pactuados são desrespeitados. Este tópico apresenta alguns subtópicos, que destringem as relações dos grafiteiros com o espaço público, com seus pares, com a polícia e com a sociedade de forma geral.

2.1. Brasília: representações sociais e territorialidades

Ítalo Calvino¹²⁰, ao descrever as suas “Cidades Invisíveis”, mostra como as cidades são repletas de memórias, pois são territórios de sentimentos e experimentações, de desejos e convivências sociais. Adentrar o estudo de uma cidade é mergulhar numa teia de significações e sensibilidades geradoras de sentidos, que vão muito além de seus traçados arquitetônicos e urbanísticos.

116 RÜSEN, Jörn. **Teoria da História**: Uma teoria da história como ciência. Curitiba: Editora da UFPR, 2015.

117 BOURDIEU, Pierre. **Poder simbólico**. Ed. Difel, 1989; BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009; BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2008.

118 HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2010.

119 CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**: a máscara e a vertigem. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.

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

Brasília já nasceu acompanhada de expectativas de transformações, carregando um simbolismo voltado para um espírito de renovação e esperança. Nos discursos fundadores, nas crônicas oficiais e escritos de jornalistas e apoiadores da mudança da capital, há usual referência à realização de sonhos e propostas que remetem a tempos longínquos, como a visão do clérigo Dom Bosco em 1883, as ideias de José Bonifácio no período imperial e proposições constitucionais que buscavam prever a transposição da capital do país para o seu interior, conforme percebido na leitura de autores¹²¹ como Adirson Vasconcelos, Ernesto Silva, Israel Pordeus, Ronaldo Costa Couto, entre outros.

Destaca-se que a necessidade de retomar o passado para buscar referências e propostas de mudança da capital para o interior do país foi uma importante estratégia para legitimar a construção de Brasília em fins da década de 1950. O discurso de Juscelino Kubistchek, referendado por intelectuais e instituições que o ampararam no processo de construção de Brasília, é determinante na proposta de conceber a cidade como um novo capítulo da história do Brasil, já sonhado anteriormente, mas finalmente passível de realização. Não se pretendia apenas a transferência de uma capital para o interior, mas visava-se a uma verdadeira integração nacional desse país de dimensões continentais. A construção de uma cidade significava iniciar uma nova narrativa. Como coloca o historiador francês Laurent Vidal¹²², “toda fundação de uma cidade é uma oportunidade de reescritura da história, a do grupo fundador como a da nação. A cidade nova inscreve-se na história na medida em que quer ser o ponto de início de uma nova história”. Assim, ainda conforme a análise de Vidal, Brasília propunha tanto um resgate como uma superação do passado.

Os significados simbólicos que Brasília carrega desde a sua inauguração abrem margem para reflexões acerca do caráter histórico das nações modernas. De acordo com o pensamento de Benedict Anderson¹²³, as nações, compreendidas como comunidades imaginadas, embora muitas vezes nos pareçam naturais e milenares, foram historicamente construídas. Segundo Hobsbawm¹²⁴, as nações seriam tradições inventadas e, por isso, necessitariam de um movimento constante de

121 VASCONCELOS, Adirson. **A mudança da capital**. Brasília: do autor, 1978; SILVA, Ernesto. **História de Brasília: um sonho, uma esperança, uma realidade**. Brasília: Linha Gráfica, 1999; PORDEUS, Israel. **Raízes históricas de Brasília**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2012; COUTO, Ronaldo Costa. **Brasília Kubitschek de Oliveira**. São Paulo: Record, 2002.

122 VIDAL, Laurent. **De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX)**. Brasília: UnB, 2009, p. 243.

123 ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

124 HOBBSAWN, Eric. **Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

reafirmação de sua legitimidade para se manterem vivas enquanto tradição no cotidiano dos indivíduos a elas vinculados. Dessa forma, para uma nação como o Brasil, a inauguração de uma nova capital, planejada nos moldes modernistas e de uma utopia capitalista, configurou-se na consolidação de uma espécie de sonho patriótico, pois buscou resgatar um projeto nacional que remetia a um período anterior à Proclamação da República, quando se iniciaram alguns debates mais consistentes sobre a necessidade de centralização da capital no território brasileiro.

Ao completar 60 anos de vida, reconhece-se ter sido sempre impossível fixar uma imagem cristalizada da cidade, como talvez pretendessem seus discursos fundadores. Brasília deve ser entendida em sua própria historicidade, como um espaço em aberto de onde emergem múltiplas imagens, revelando a pluralidade de olhares e perspectivas que a constituem. Longe de uma percepção de Brasília como algo homogêneo, o que se apresenta são as estratégias de viver, de pertencer, as maneiras de fazer a trajetória do habitante (não apenas como um *flaneur* ou um *voyeur*, mas como um interventor ativo) na elaboração de imagens e de significados que muitas vezes se confundem com a própria cidade.

Concordo com o historiador da arte e da cidade Giulio Argan¹²⁵, quando afirma que “a evolução de uma cidade não é de forma alguma o desenvolvimento de uma função, mas de uma situação”. Na visão desse autor, a experiência da urbe somente pode ser considerada a partir da experiência individual e da atribuição pessoal de valor aos dados visuais que compõem essa cidade. Portanto, as imagens de uma cidade são dadas também pela desordem, pela diversidade, pela multiplicidade de pessoas que ali habitam. Não me refiro aos cidadãos ideais e imaginados pelos teóricos e pensadores do planejamento urbano de Brasília, mas a pessoas reais que experimentam o cotidiano da vida na cidade, que vai muito além de seus desenhos arquitetônicos tão amplamente reconhecidos no mundo todo.

A cidade também deve ser entendida como uma experiência social e coletiva, que agrega pessoas, grupos, classes, relações sociais, dinâmicas de interação, comportamentos. Para a historiadora Sandra Jatahy Pesavento, a cidade reúne características que a tornam indissociavelmente ligada ao fator humano e apresenta-se como uma “obra coletiva que é impensável no individual”, compondo um “tecido sempre renovado de relações sociais”¹²⁶.

125 ARGAN, Giulio, 1998. Op. Cit., p.236.

126 PESAVENTO, Sandra, 2007. Op. Cit., p. 14.

Em um outro viés, desta feita proveniente da sociologia urbana, Robert Park (1967), um dos maiores representantes da Escola de Chicago, destacou o fator humano que habita as cidades e que é capaz de transformar simples espaços geográficos em localidades com sentimentos, tradições e uma história própria. Assim, nascem cidades dentro da cidade e, mesmo unidas por um sentimento de pertencimento comum àquele espaço mais amplo, criam-se peculiaridades que imprimem marcas territoriais a cada vizinhança.

A cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição. Em outras palavras, a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial. Está envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, particularmente da natureza humana.¹²⁷

Dentro dessa perspectiva, entendo que se deve analisar Brasília não como um fim em si, mas como um processo dotado de infinitas representações, constantemente renovadas pela diversidade, pela multiplicidade de pessoas que ali habitam. Nesse sentido, o historiador José d'Assunção Barros acrescenta que “para além de sua representação através da imaginação dos mestres urbanistas e intelectuais de diversos matizes, a cidade deve ser examinada, adicionalmente, na perspectiva de sua construção no imaginário do próprio cidadão comum”¹²⁸.

Porém, quando analiso Brasília, destaco que as suas singularidades arquitetônicas e urbanísticas sugerem especificidades para uma análise cultural da cidade. As peculiaridades da atual capital brasileira compõem um conjunto de variáveis intervenientes nas ações de seus moradores e, nesse sentido, o cenário urbano de Brasília é percebido muito além de um mero contexto ou moldura. Considero, portanto, para fins desta análise, a abordagem de uma dinâmica inter-relacionada entre a cidade e seus habitantes. Conforme explica Armando Silva:

Se aceitarmos que a relação entre a coisa física, a cidade, e sua vida social, seu uso e representação, suas escrituras formam um conjunto de trocas constantes, então vamos concluir que em uma cidade o físico produz efeitos no simbólico: suas escrituras e representações. E que as

127 PARK, Robert Ezra, 1967. Op. Cit., p. 25.

128 BARROS, José d'Assunção. **Cidade e História**. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 94.

representações que se fazem da urbe, do mesmo modo, afetam e conduzem seu uso social e modificam a concepção do espaço.¹²⁹

Não que haja necessariamente uma identificação dos moradores da cidade com seus símbolos, patrimônios e monumentos. Refiro-me especificamente à configuração física peculiar de Brasília e à ambiência que isto oferece para algumas narrativas sobre a própria cidade, a exemplo do estudo do historiador Marcelo José Domingos¹³⁰.

Em sua dissertação de mestrado, Domingos analisa o epíteto de Brasília como Capital do Rock e mostra como as letras dos discursos musicados pelas bandas da cidade na década de 1980 pautaram-se na ambiência e no cotidiano da Capital. Fundamentando-se nos estudos sobre representação como matriz conceitual, o autor buscou na produção musical de três bandas brasilienses formadas na década de 1980 – Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial –, referências às particularidades da experiência de se viver em Brasília. Para ele, algumas questões levantadas pelas músicas foram novidade para o restante do país naquele momento de reabertura política e “dialogaram com várias instâncias de representação sobre a capital federal pois, sem dúvida, as bandas saídas daqui destacavam essas particularidades de forma consciente ou não.”¹³¹

As representações e narrativas da cidade por meio das poesias também estão presentes na dissertação de mestrado de Gilda Maria Furiati – Brasília na poesia de Nicolas Behr: idealização, utopia e crítica – defendida no Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília em 2007 e posteriormente publicada pela Editora UnB em 2012. Nesse estudo, Furiati aborda a obra do poeta Nicolas Behr, reconhecido por representar a cidade de Brasília em seus versos de forma irreverente, brincalhona e às vezes um tanto crítica. A proposta da autora foi justamente “identificar, nos versos, as expressões temáticas que concentram grande carga de significação e traduzem a influência recebida por meio da conceituação teórica – a geometria física da cidade, a circulação e a cidade administrativa.”¹³²

Assim, não apenas no rock e nas poesias a configuração física de Brasília se faz presente e marcante como uma representação que serve para veicular anseios e vivências de indivíduos e

129 SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. XXIV.

130 DOMINGOS, Marcelo José. (...) **Muitos porteiros e pessoas normais**: sobre as bandas de rock em Brasília em perspectiva identitária (1982-1990). Dissertação de Mestrado em História. Universidade de Brasília, 2005.

131 Idem, p. 52.

132 FURIATI, Gilda Maria Queiroz. **Brasília na poesia de Nicolas Behr**: idealização, utopia e crítica. Brasília: Editora UnB, 2012, p. 34.

grupos. Ao fazer uma análise do grafite na cidade, nos aproximamos tanto do cenário urbano singular do Plano Piloto quanto das próprias representações que os moradores, nesse caso os grafiteiros, fazem da cidade onde habitam. Justamente por ser realizada no espaço público, a prática do grafite dialoga diretamente com a arquitetura da cidade e encontra em suas especificidades dinâmicas próprias para sua execução.

Os estudos de Marcelo José Domingos, de Gilda Furiati, dentre outros, incluindo também a presente pesquisa sobre grafites, têm em comum a investigação das relações simbólicas estabelecidas com a cidade de Brasília a partir de imagens elaboradas pelos seus habitantes, que se associam com a sua própria identidade. Stuart Hall¹³³ afirma que a identidade “costura o sujeito à estrutura”, ou seja, insere o indivíduo em uma teia de significações que alinha nossos sentimentos subjetivos aos lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural.

Assim, músicos, poetas ou grafiteiros (para ficar apenas dentro dos estudos apresentados), ao criarem representações sobre a cidade, demarcam juntamente a essa representação uma relação de pertencimento ao espaço habitado. Quando uma letra de rock conta que “Brasília tem centros comerciais / Muitos porteiros e pessoas normais”¹³⁴, um poeta diz que “ipês protestam / contra os atropelamentos no eixão / oferecendo flores às vítimas”¹³⁵ ou um grafiteiro pergunta “o que as tesourinhas cortam” (ver Figura 5, capítulo 1), observa-se que essas manifestações se comprazem nessa exclusividade do código urbano dominado pelos *insiders*, ou seja, por aqueles que estão mergulhados nesse imaginário urbano compartilhado por alguns grupos que vivem na cidade. No entanto, interessa aqui explorar as especificidades do grafite que, para além de ser uma forma de expressão e representação da cidade, como as músicas e as poesias, são também intervenções que atuam diretamente no espaço urbano, marcando caminhos, rotas e trajetos.

O compartilhamento de códigos e imaginários da cidade configura-se, portanto, em representações sociais, ou seja, em fenômenos simbólicos produzidos dentro da esfera pública e evidenciados no cotidiano. Nesse sentido, Sandra Jovchelovitch afirma que:

É no encontro público de atores sociais, nas várias mediações da vida pública, nos espaços em que sujeitos sociais reúnem-se para falar e dar

133 HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 12.

134 Plebe Rude. Brasília. **Coleção Preferência Nacional**. Brasília, EMI, 1998.

135 BEHR, Nicolas. **Braxília revisitada**. Vol. 1. Brasília: do autor, 2004, p. 29.

sentido ao cotidiano que as representações sociais são formadas. Enquanto fenômeno elas expressam, em sua estrutura interna, permanência e diversidade, tanto a história como realidades atuais. Elas contêm em si tanto resistência à mudança como sementes de mudança. A resistência à mudança se expressa pelo peso da história e pela tradição, que impinge sobre os processos de ancoragem e objetificação. (...) nesse sentido as representações são móveis, versáteis e estão continuamente mudando.¹³⁶

O jogo de representações sociais se configura essencialmente na arena pública, nos espaços compartilhados e de convivência entre sujeitos, que se revestem de posicionamentos estratégicos adotados frente as necessidades imediatas da vida cotidiana. Assim, no diálogo que os indivíduos estabelecem com a cidade que vivenciam, revelam-se também relações identitárias que “estão sujeitas ao contínuo ‘jogo’ da história, da cultura e do poder.”¹³⁷

No caso dos sujeitos sociais acima referidos (músicos, poetas, grafiteiros), o “objeto” ao qual se ligam como sujeitos-moradores de Brasília é essa relação simbólica que têm com a cidade, expressa por meio de seus conteúdos imagéticos ou discursivos. Essas identidades construídas por representações sociais, históricas e culturalmente localizadas, evidentes nas narrativas dos sujeitos produtores dessas representações, certamente configuram um campo repleto de possibilidades interpretativas na medida em que provocam o reconhecimento de poderes e interesses em conflito não apenas entre, mas também dentro de grupos sociais heterogêneos em suas próprias configurações.

Observa-se, assim, uma multiplicidade de representações trazendo novas leituras e narrativas sobre um mesmo espaço, apresentando redefinições de representações cristalizadas em discursos hegemônicos sobre Brasília. Ao ocupar as paredes, viadutos, paradas de ônibus com a materialidade de um escrito ou de uma imagem, as representações evidenciadas pelos grafites ocupam não apenas uma esfera subjetiva, mas também concretizam territorialidades. Em suas reflexões sobre representações nas territorialidades urbanas, a professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Heleniza Campos preconiza:

136 JOVCHELOVITCH, Sandra. **Representações sociais e esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2000, pp. 40-41.

137 HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 24, 1996, p. 69.

No complexo e sofisticado cotidiano urbano, no qual coexistem múltiplos tipos de territórios, estes aparecem tanto como forma de expressão de domínio e poder, como também na forma de resistência às transformações impostas por grupos dominantes às desigualdades e conflitos sócio-econômicos e culturais. No dia a dia da cidade, recursos de apropriação de espaços reconhecíveis assumem características muito mais diferenciadas e complexas, alternando-se com muito mais rapidez no espaço-tempo.¹³⁸

Destaca-se, portanto, a importância do estudo das territorialidades urbanas como fonte significativa de informações para a compreensão das dinâmicas socioespaciais nas cidades contemporâneas. As intervenções e as reelaborações nos/dos espaços públicos refletem diretamente a atuação de sujeitos sociais e suas relações simbólicas com os territórios ocupados.

Em todas as cidades, sejam elas pequenas ou grandes metrópoles, os habitantes encontram maneiras de percorrer e marcar seus territórios. Silva¹³⁹ aponta que há, pelo menos, dois grandes tipos de espaços a serem reconhecidos no ambiente urbano. Um deles é o espaço tido como oficial, projetado pelas instituições antes mesmo que o cidadão o conceba da sua maneira. O outro consiste nessa apropriação e marcação territorial usada e inventada na medida em que o cidadão o nomeia e o experiencia. É o que Milton Santos vai chamar de “território usado”. Para o geógrafo, “território são formas, mas o território usado são objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado”¹⁴⁰.

É importante destacar que esses dois tipos de espaços descritos por Armando Silva¹⁴¹ não são estanques e não há qualquer tipo de neutralidade nos espaços em que a sociedade participa ou naqueles que ela cria, pois nestes há a reprodução de poder já estabelecidas previamente. Assim, pode-se entender que a noção de território passa necessariamente por uma dimensão simbólica que está presente nas relações sociais e também nas representações de mundo que a sociedade constrói.

Nesse sentido, pode-se entender os grafites como apropriação do território por meio de marcações em seus espaços públicos. A ação de um grafiteiro em tomar a cidade e dotá-la de novas cores e significações refere-se a um direito de mudar a si mesmo pela mudança da

138 CAMPOS, Heleniza Ávila. Refletindo sobre o papel das representações nas territorialidades urbanas: o exemplo da área central do Recife. In: **GEOUSP – Espaço e Tempo**, São Paulo, nº11, 2002, p. 41.

139 SILVA, Armando, 2011. Op. Cit.

140 SANTOS, Milton, 1998. Op. Cit., p. 16.

141 SILVA, Armando, 2011. Op. Cit.

cidade¹⁴². Aqui, exerce-se a liberdade de construir e reconstruir a cidade a partir de sua própria linguagem, transformando o território em espaço praticado, humano e simbólico.

2.2. Essa rua que é minha: relações de pertencimento e marcações territoriais

Tomarei como ponto de partida para as minhas reflexões nesse tópico um breve trecho da entrevista da grafiteira Brixx. Esta grafiteira é uma das poucas mulheres que atuam no universo do grafite brasileiro e seu depoimento sugere que a presença feminina em um meio tão marcadamente masculino acaba representando uma forma de subverter as regras de estar no espaço urbano. Além de grafiteira, é *designer* de interiores por formação, pinta telas e já atuou também como curadora de exposições. Já morou em São Paulo e hoje tem seus “tramos” espalhados por toda Brasília. Brixx apresenta suas ideias sobre a apropriação da cidade por meio dos grafites:

Cara, independente do lugar em que eu estiver do mundo, a cidade vai ser minha. A cidade é de todo mundo, a cidade é para todos, então é como se fosse tudo meu. Para mim, o mundo inteiro é meu. Qualquer lugar que eu chegar vai ter um muro. E esse muro pode ser meu. Qualquer lugar que eu for é meu. Qualquer um. E eu não preciso falar a língua de ninguém, porque o que eu faço não precisa de palavra. É só ver. (Brixx).¹⁴³

O trecho de seu depoimento acima transcrito deixa clara a relação de pertencimento, de propriedade e, portanto, do sentimento de um direito de apropriação das cidades por meio da linguagem visual dos grafites. Essa linguagem visual se traduz em uma manifestação física, concreta, com uma durabilidade imprevisível, mas com a capacidade de atingir uma grande massa de pessoas dependendo do lugar onde é colocada. Como diz a entrevistada, “o que eu faço não precisa de palavra”. A narrativa proposta pelos grafites é sobretudo visual e, assim, permite uma forma comunicacional que pode ir além da verbalidade, alcançando outros códigos interpretativos.

142 HARVEY, David. O direito à cidade. In: **Revista Lutas Sociais**. São Paulo, n.29, jul/dez 2012, p. 74.

143 Entrevista com Brixx. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro. (Orgs.). **EntreVozes Urbanas**. Brasília: FAC Livros/UnB, 2020, pp. 52-53.

Pode-se também depreender das palavras de Brixx que a linguagem dos grafites extrapola os muros das cidades onde estão inseridos e se torna universal, ganhando repercussões e reconhecimentos que vão muito além das territorialidades com as quais dialogam diretamente. Isso ocorre cada vez mais a partir do uso da internet e das mídias sociais. No entanto, estabelecem, sobretudo, relações simbólicas, de jogo e de poder com os espaços urbanos e com os grupos sociais locais.

Ao retomarem o conceito de territórios-coletivos do sociólogo francês Jean Baudrillard, os autores André Luiz Oliveira, Gabriela Leandro Pereira e Marina Teixeira afirmam que o muro, entendido como síntese do espaço público, constitui-se entre “disputas, cooperação, arbitrariedades, graciosismos e antipatias, como um campo de força no qual se experiencia, na prática, o direito à cidade, resgatando a possibilidade de ação política”.¹⁴⁴ Assim, tais locais podem ser dilatados, ampliados e potencializados a cada intervenção realizada.

O termo “apropriação” da cidade surgiu em muitas das entrevistas com os grafiteiros e as narrativas orais corroboram sua evidente atuação nas ruas, principalmente quando esta está marcada pela colocação de nomes, vulgos, *tags* ou assinaturas em espaços públicos e de grande visibilidade na cidade, como viadutos, *outdoors*, lugares altos ou com grande circulação de pessoas, conforme observado nas imagens apresentadas a seguir. A intenção, nesses casos, é realmente marcar esse sentido de propriedade em relação a um lugar específico ou à cidade como um todo.

A imagem a seguir (figura 10) mostra a lateral de um antigo hotel que fica às margens do Eixo Monumental, um dos eixos que compõem o traçado urbano de Brasília e, portanto, espaço de grande circulação de carros e pessoas. Este prédio localiza-se no Setor Hoteleiro Norte e está próximo a um ponto turístico da cidade, a Torre de TV. Vê-se, em destaque, tanto na parte inferior do prédio como na parte superior, as assinaturas de Flash e Kroen acompanhadas das siglas dos grupos Figa e BLD. Ainda mais acima no prédio, próximo ao teto, observa-se também a presença de outras assinaturas, dessa vez mais ilegíveis para quem não detém os códigos tipográficos das pixações. Na fotografia apresentada, verifica-se que os nomes grafitados ganham mais destaque na imagem do que a própria Torre de TV. Isso mostra que seus autores, reconhecidos por outros grafiteiros por sua versatilidade e risco em colocar suas assinaturas em um lugar tão alto, disputam o cenário da cidade com um de seus monumentos.

144 OLIVEIRA, André Luiz; PEREIRA, Gabriela Leandro; TEIXEIRA, Marina. O direito achado nos muros. In: SILVA, Regina Helena; ZIVIANI, Paula. (Orgs.). **Cidade e cultura**: rebatimentos no espaço público. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 7.



Figura 10: *Bombs* de Kroen e Flash localizadas no Setor Hoteleiro Norte, Eixo Monumental, Plano Piloto de Brasília. Autor não informado. Publicado em março de 2016 na página Graffiti Brasília, no Facebook – disponível em: <<https://www.facebook.com/brasiliagraffiti/>>. Acesso em: 01/10/2018

Este antigo hotel, desapropriado há muitos anos, ficou popularmente conhecido como Hotel do Crack, pois passou a ser ocupado por pessoas em situação de rua e usuários de crack. O pixador Raky, parceiro de Flash e também autor de uma das assinaturas presentes na lateral do prédio, tece seus comentários sobre como foi colocar a sua marca no topo do hotel:

No Hotel do Crack? Lá é alto, né, véi? Eu saía da janela, mandava um traço, ia para outra e mandava outro traço... demorou muito. Aí eu tava detonando e o rolinho caiu lá de cima, véi. Eu tive que descer e buscar essa porra e voltar. Aí eu tava mandando, tá ligado? Os cana apareceu lá embaixo, véi, e falou: “Ô, mermão, para com isso aí”. Eu falei: “Vai tomar no cu, seu otário! Sobe aqui!”. Cadê que eles subiram? Nem eles, os policiais, sobem ali, fi! Ali

é um antro de noiado. Vários dependentes químicos lá, eles não fizeram nada porque eu cheguei dando roupa, dando rango, cheguei com uma sacola de roupa lá, fi, entreguei pra galera e “Vigia aí pra mim”. Ali é foda que cai, véi, ali foi foda, véi. (Raky).¹⁴⁵

O pixador parece querer demonstrar em seu relato coragem e versatilidade em adentrar um local tido como perigoso e revela as artimanhas utilizadas para conseguir o apoio das pessoas que ocupam esse hotel, algo que parece ser essencial para que ele cumpra a missão de colocar seu nome no topo do prédio. Fica claro também que existe um abandono do poder público em relação a este edifício que está no centro da cidade, visto que nem policiais arriscam entrar lá, seja para conter a ação do pixador, seja para coibir os usuários de drogas. Há no depoimento um tom de desafio e deboche aos policiais que, de uma forma ou de outra, fazem parte da dinâmica das ruas em que se inserem os interventores, conforme se discutirá mais adiante no subitem 2.3.3.

Na cidade de São Paulo, faz parte do jogo e dos códigos inerentes ao universo da pixação, o respeito àqueles que se arriscam fisicamente para colocar as suas marcações no topo de grandes prédios. Quanto mais alto e mais arriscada é a ação de inserir uma assinatura, mais reconhecido se torna o pixador. Isso fica muito evidente no documentário *Pixo*, de João Wainer e Roberto Oliveira¹⁴⁶, que retrata o cotidiano de pixadores que praticam a “escalada” nos edifícios paulistas. Em Brasília há uma tentativa de alguns pixadores em reproduzir esse jogo. No entanto, verifica-se que a própria estrutura urbana da cidade não é favorável a essa proposta. No Plano Piloto, os edifícios residenciais não passam de seis andares e, em lugares comerciais, as pixações acabam se tornando mais visíveis na altura dos olhos dos transeuntes. Nas cidades do entorno também não é verificada esse tipo de prática. No entanto, observa-se a influência da pixação paulista na ação de alguns entusiastas do pixo brasileiro, como Flash, Kroen e Raky, que geralmente apresentam suas assinaturas em prédios e viadutos de todo o Distrito Federal.

De acordo com o antropólogo Alexandre Pereira¹⁴⁷, há numa assinatura pixada no alto de um prédio muito mais imagens do que a da assinatura em si, pois ali são agregadas muitas dimensões de visibilidade e de invisibilidade. Pixações como as que estão no topo do hotel abandonado em Brasília mobilizam também uma performance altamente arriscada do pixador. E o ato performático

145 Entrevista com Raky. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 214.

146 **PIXO**. Direção de João Wainer e Roberto Oliveira. Sindicato Paralelo Filmes, 61 min., Brasil, 2010.

147 PEREIRA, Alexandre Barbosa. Visibilidade e escrita de si nos riscos do pixo paulistano. In: **Revista de Ciências Sociais**. Fortaleza, v. 47, n.1, jan/jul 2016.

de quem pratica as intervenções urbanas também é amplamente considerado quando se fala em reconhecimento pelos seus pares, conforme será discutido no subitem 2.3.2.

Na figura 11 é possível observar a presença de uma série de assinaturas nas colunas de um viaduto localizado na Estrada Parque Taguatinga (EPTG), principal via de acesso entre o Plano Piloto e algumas cidades do entorno, como Guará, Águas Claras, Taguatinga e Ceilândia. Trata-se de uma estrada com fluxo intenso de automóveis, tanto leves como pesados, durante todo o dia. Tais assinaturas, além de dar um sentido de apropriação e marcação do lugar, tornam-se parte do cenário visto pelas janelas de ônibus e carros por milhares de pessoas que circulam diariamente pela estrada.

Essa mesma imagem revela algo que é muito comum à grande maioria dos viadutos de Brasília e cidades do entorno. Seja nas colunas, seja nas plataformas dos viadutos, os grafites pululam com uma profusão de nomes, desenhos e pichações de cunho político. Percebe-se também que esses grafites atingem sobretudo aqueles que circulam de automóveis pela cidade, pois são estruturas de raro acesso a pedestres. A visibilidade da assinatura por um grande número de pessoas marca a intencionalidade de muitos grafiteiros e a escolha por deixar seus nomes em locais de grande circulação revela esse sentido de apropriação da cidade, mesmo que estejam inseridos em lugares de passagem e não de permanência de pessoas.



Figura 11: *Bombs* de Buh, Mog, Gog e Myto localizadas em viaduto na Estrada Parque Taguatinga – EPTG. Autor não informado. Publicado em setembro de 2015 na página Graffiti Brasília, no Facebook – disponível em: <<https://www.facebook.com/brasiliagraffiti/>>. Acesso em: 01/10/2018

A W3 Sul, como será discutido no capítulo 3, é um dos locais mais visados pelos grafiteiros de todo o Distrito Federal, tanto por sua visibilidade e configuração como pela tradição histórica que essa grande avenida tem em relação ao grafite na cidade. Na figura 12 vê-se a assinatura de Raky, um dos mais ativos pixadores do DF e membro da gangue LUA – Legião Unida pela Arte. Para Raky, pixar na W3 e no Piloto é sinal de fama e *status*: “É o centro da pixação, né? Pixador importante, chique como eu, LUA escroto, tem que ser o cara do Plano. LUA tomou conta do Plano Piloto...”¹⁴⁸. O pixo de Raky, demonstrado na imagem a seguir, disputa o olhar do observador com um outro pixo, colocado na porta de um restaurante. No entanto, esta outra assinatura não ganha tanto destaque, pois se mistura com o nome do estabelecimento. Isso acontece bastante com os grafites inseridos na parte comercial da W3, que se mesclam com faixas, cartazes, letreiros, propagandas diversas, nomes de lojas e outros estabelecimentos.

148 Entrevista com Raky. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 204.



Figura 12: Pixações localizadas em lojas comerciais na Via W3 Sul. Foto: Renata Almendra, 2018

O estilo dos grafites apresentados nas figuras 10 e 11, conforme já se mencionou, é chamado de *bomb* que, nas palavras do grafiteiro Domo “é, na verdade, o começo do começo do grafite... são letras simples, redondas, na maioria das vezes, assim, perfeita, e é sempre o nome do grafiteiro, o vulgo da pessoa e o jeito que ela estiliza, ela coloca a personalidade dela no alfabeto que já existe”¹⁴⁹. Apesar dos *bombs* serem mais frequentemente difundidos, é bastante comum também a marcação de nomes num estilo tipográfico mais relacionado com o pixo, como observado na figura 12. No entanto, diversos estilos se mesclam pelos espaços da cidade, podendo também ser mais elaborados e envolver desenhos de personagens, ou simplesmente rabiscados com caneta.

Essa diversidade estilística traz algumas implicações internas ao universo do grafite, como o reconhecimento do grafiteiro a partir de seus traços, suas intencionalidades comunicacionais e influências visuais. Os habitantes da cidade podem apresentar uma apreciação pessoal por algumas formas ou outras, que geralmente culmina em uma preferência pelos grafites desenhados em vez das letras da pichação. Tal fato fica evidente em uma prática muito presente na Avenida W3 Sul, em

149 Entrevista com Domo. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 19.

que os moradores das casas geminadas ali localizadas contratam grafiteiros para pintar desenhos e personagens na fachada de suas casas, evitando-se, assim, a multiplicação de assinaturas, *tags* e outros tipos de pichação, como se verá de forma mais aprofundada no capítulo 3.

Dentro do debate complexo e infundável sobre grafite, pichação, arte urbana e outras denominações que buscam diferenciar as marcações no espaço público (como discutido no capítulo 1), percebe-se que as fronteiras entre cada uma dessas práticas são indefinidas e fluidas até mesmo para quem faz tais intervenções. Por meio das entrevistas realizadas foi possível observar ora a necessidade em se enquadrar em algumas dessas denominações, ora uma pendulação entre práticas que aproximam ou afastam da ilegalidade ou da subversão, conforme a situação relatada. Essa fluidez se apresenta nos trechos transcritos dos depoimentos e nas análises realizadas ao longo dessa tese, vindo reforçar a hipótese de que, apesar de ter algumas regras e códigos, a prática do grafite é dinâmica e reveladora de múltiplas formas de estar e pertencer à cidade.



Figura 13: Grafites em Itapoã. Foto de Mateus Bonomi, 2016



Figura 14: Setor Comercial Sul. Foto de Renata Almendra, 2018



Figura 15: Passagem subterrânea na Asa Norte. Foto de Renata Almendra, 2018



Figura 16: Viaduto na entrada de Taguatinga (via EPTG). Foto de Renata Almendra, 2018

As assinaturas visualizadas nas figuras 13, 14, 15 e 16 estão espalhadas por diversos locais e mostram diferentes formas e estilos de marcação de nomes. A primeira retrata uma caixa de energia em Itapoã, Região Administrativa próxima ao Paranoá, com alguns nomes pichados acompanhados por um personagem assinado pelo grafiteiro Hiran. Personagens e uma forma estilizada de assinar também acompanham os *bombs* no Setor Comercial Sul, conforme figura 14. A figura 15 revela uma profusão de assinaturas pichadas, que são tão comuns nas passagens subterrâneas que cruzam o Eixo Residencial nas asas Sul e Norte. E, por fim, uma assinatura seguida pela sigla de uma gangue de pichadores na entrada principal de Taguatinga a partir da Estrada Parque Taguatinga (EPTG).

Vale destacar que a marcação de lugares por meio de assinaturas, vulgos e *tags*, não é uma ação típica dos grafiteiros de Brasília e entorno. Esse tipo de intervenção acontece em vários lugares do mundo e faz parte da linguagem do grafite. No entanto, ganha contornos específicos em cada cidade, pois configura códigos de reconhecimento explicitados nas formas de narrar, interagir e pertencer a determinado território. Como afirma Pedro Russi:

La importancia de marcar los espacios como territorios es la posibilidad de reconocerlos como propios, estableciendo una identificación y distinción que se manifiesta en los sentidos producidos sobre ese territorio, y en los elementos (operadores de sentido) utilizados en la producción de esos efectos simbólicos. Las alteridades no son dadas solo por los recorridos construidos, sino también por la forma en como interactúan los sujetos que, dialógicamente, van construyendo diferentes imaginarios interpretativos – por medio de esas distintas estrategias de representación.¹⁵⁰

150 RUSSI, Pedro. **Grafitis**: trazos de imaginación y espacios de encuentros. Barcelona: Editorial UOC, 2015, p. 105.

Em Brasília, essas assinaturas competem com a paisagem monumental da cidade, dialogam com suas escalas e refletem tensões territoriais bastante marcadas pela dicotomia entre centro e periferia. Grafitar no Plano Piloto representa uma atitude mais transgressora e fazer-se pertencer, por meio dos grafites, a esse espaço tão insulado e central, é mostrar que suas fronteiras simbólicas podem ser questionadas e atacadas também com essas ações de ocupação visual.

A imagem a seguir (figura 17) apresenta a assinatura de Anjo, na 107 Sul, uma das primeiras superquadras de Brasília e área nobre da cidade, pois está situada na região conhecida como unidade de vizinhança nº 1. A título de esclarecimento, vale destacar que a unidade de vizinhança, tal como se concebeu em Brasília, é um conjunto de quatro quadras dispostas num quadrado, com um conjunto de equipamentos urbanos para servir os moradores, como clube, escolas, bibliotecas, igreja, cinema e comércio. A unidade de vizinhança representada pelas superquadras 308, 108, 107 e 307 sul foi a primeira a ser construída e a única que é considerada plenamente fiel à proposta original de Lucio Costa. Por esse motivo, é comum ver grupos de estudantes e de turistas caminhando por essa região. Ao inserir seu nome em uma placa indicativa de um bloco residencial dentro de uma dessas superquadras, Anjo marca a sua presença nesse espaço privilegiado e alcança uma visibilidade entre outros grupos que não sejam apenas os moradores dessa localidade.



Figura 17: Superquadra 107 sul. Foto de Renata Almendra, 2019

Em sua entrevista, Anjo fala não apenas da necessidade de apropriação dos espaços, mas afirma que a pichação é “literalmente você exigir da cidade seu espaço de interação”. Ainda segundo esse jovem de 23 anos, “você aprende que todos os espaços na verdade é seu e, mesmo não sendo, você vive ao redor dele, você interage com ele, você convive. (...) Eu acho essa *vibe* bem determinante pro grafite e pra pichação, a exigência do espaço”¹⁵¹. O discurso de Anjo revela inclusive uma cobrança que se faz em relação a este espaço público. Ao usar a palavra “exigir”, ele

151 Entrevista com Anjo. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., pp. 23-24.

apresenta um caráter impositivo de sua prática, que deixa a sua marca pessoal, ocupa a parede e impede que outras marcas sejam ali colocadas, além de parecer não considerar a vontade de outras pessoas que ali circulam. Assim, a necessidade de pertencimento à cidade se concretiza de forma, muitas vezes, imperativa.

Ao refletir sobre identidade e pertencimento, Jörn Rüsen destaca que as atitudes de demarcação do ser humano em seus espaços identitários variam ao longo do tempo e que hoje são influenciadas diretamente pelo aspecto da globalização. De acordo com o autor alemão:

A questão da identidade é um dado elementar da cultura humana. A questão da coerência interna do indivíduo, de seu pertencimento a outros e de sua demarcação com relação aos outros é formulada de modo distinto em tempos diversos. (...) Identidade é uma questão de humanidade, pois, nas condições modernas de vida em meio ao processo de globalização, a humanidade se impõe inelutavelmente como grandeza de referência do pertencimento e da demarcação. No vasto âmbito da tensão entre essa comunidade e essa diferença constituem-se as autoavaliações das pessoas, indispensáveis à vida, assim como os pertencimentos e as demarcações dos agrupamentos sociais.¹⁵²

Os grafites podem, então, ser entendidos como formas contemporâneas de lidar com essas questões de pertencimento e identidade levantadas por Rüsen. O que os nomes e assinaturas inseridos em espaços públicos das cidades revelam é uma significativa ocupação identitária dos territórios. Não basta apenas passar por esses espaços, é preciso apropriar-se deles colocando-se um nome, como se faz com alguns objetos que nos pertencem. Andar pelas ruas de Brasília e cidades do entorno é ver uma profusão de assinaturas, revelando territorialidades, pertencimentos e locais de maior ou menor atuação de grafiteiros ou *crews*.

Isso revela uma demarcação dos territórios urbanos em face às diversas dinâmicas sociais, ou seja, há uma contraposição de uma dimensão simbólica e abstrata à materialidade física dos espaços públicos urbanos. Como defende o geógrafo Angelo Serpa¹⁵³, a “acessibilidade não é somente física, mas também simbólica, e a apropriação social dos espaços públicos urbanos tem implicações que ultrapassam o design físico de ruas, praças, parques, lagos, shopping centers e prédios públicos”. O fato de deixar suas assinaturas nos espaços públicos e, muitas vezes, também

152 RÜSEN, Jörn, 2015. Op. Cit., p. 149.

153 SERPA, Angelo. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2007, p. 16.

em espaços privados, atua como uma forma de se fazer simbolicamente presentes e de se impor nesses lugares que podem lhes ser restritos por questões sociais e econômicas.

Assim, os grafiteiros das cidades periféricas, ao se deslocarem para o Plano Piloto, atuam na direção de se incluírem também nesses espaços, vivenciam e denunciam exclusões, e indicam as necessidades de conquistas de novos espaços urbanos dos quais geralmente estão excluídos em razão de sua condição social. Na visão do grafiteiro Gurulino:

O cara é da Ceilândia e vem para o Iguatemi, quer dar um rolê no Iguatemi Shopping, aquele shopping de merda ali, ele quer dar uma volta ali e ele arruma um murinho lá fora, que da entrada do Iguatemi dá para ver o nome dele grandão, lindão com as cores. Ele vai dar esse rolê no shopping, ele pode se sentir fora de lugar, a mina dele pode se sentir fora de lugar. Mas quando ele sair da porta ele vai falar: “Tá vendo ali?”. Ela vai rir e vai falar: “Nossa”. E ele vai falar: “É, sou eu. Foi (sic) eu que fiz. É meu”. Aí ele fala: “eu sou também daqui”. (Gurulino).¹⁵⁴

Destaca-se que o Iguatemi é um *shopping center* localizado no Lago Norte, local residencial nobre de Brasília composto apenas por casas próximas ao Lago Paranoá. Este *shopping* é composto por lojas de grandes grifes nacionais e estrangeiras e, desde a sua inauguração, em março de 2010, é considerado pelos moradores da cidade um espaço de compras caro e elitizado. A fala de Gurulino procura mostrar a relação que se estabelece quando um grafiteiro da periferia marca a sua presença nesse local, desafiando os limites espaciais dentro dos quais estaria subjetivamente confinada a sua existência. A atitude de subversão é maior quando esses limites são extrapolados e, por meio de uma assinatura, o grafiteiro sente que passa a pertencer também a esses espaços, além de alcançar prestígio e *status* entre seus pares. Mesmo que seu grafite esteja localizado fora do *shopping* e tenha sido feito sem autorização, o fato de estar em seus arredores e em um bairro mais elitizado de Brasília, já carrega, para ele, esse sentido de apropriação do território.

No entanto, vale a pena destacar que Gurulino é um artista plástico de classe média, morador do Plano Piloto e bastante conhecido pelo seu personagem, cujo nome é o mesmo da assinatura do artista na rua. Ele vive de sua arte, assina tirinhas semanais no jornal Correio Braziliense e já lançou uma série de produtos com seu personagem, como almofadas, camisetas, chaveiros, etc. É, portanto,

154 Dados da Entrevista: Entrevistado: Gurulino. / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 09/02/2018.

um artista que tem uma visão e uma atuação bastante diferenciada dos grafiteiros da periferia ou daqueles que possuem uma condição de maior vulnerabilidade social e fragilidade na ocupação dos espaços urbanos. Isso o coloca como um observador, em grande medida, externo à realidade desses grafiteiros e, mesmo que esteja imbuído da linguagem e dos códigos de quem faz intervenções nas ruas, apresenta um olhar marcado pela sua própria experiência na cidade, que certamente é outra por conta de sua condição social.

Porém, seu depoimento revela uma situação muito comum, que é o fato dos grafiteiros que vivem nas cidades do entorno se deslocarem para o Plano Piloto para também apropriarem-se de uma cidade que, pelo seu alto custo de vida, lhes nega moradia e às vezes até possibilidades de trabalho. Para Pety, jovem pichador e membro da gangue LUA, o Plano Piloto é um lugar de grande visibilidade e um dos mais ambicionados pelos pichadores: “é a capital, né, mano?, o resto é tudo cidade-satélite. Todo mundo passa pelo Plano, tudo gira em torno do Plano, é o lugar mais cobiçado”¹⁵⁵.

Vale a pena observar que, apesar de tudo girar em torno do Plano, como diz o grafiteiro Pety, essa região de Brasília concentra uma densidade urbana muito baixa se comparada às demais Regiões Administrativas. Segundo relatório da Companhia de Planejamento do Distrito Federal (Codeplan)¹⁵⁶, Brasília é uma das poucas cidades do mundo na qual as densidades são mais baixas no centro, aumentando em direção à periferia. Assim, a região compreendida pelo Plano Piloto não abriga sequer 10% dos moradores do Distrito Federal¹⁵⁷, mas é responsável por cerca de 41% dos empregos formais. Juntamente às regiões do seu entorno imediato – Lago Sul, Sudoeste, Park Way e Lago Norte –, o Plano Piloto concentra também a população mais abastada. Isso mostra uma clara disparidade econômica e social entre o centro e as áreas do entorno. Destaca-se, ademais, que o Plano Piloto representa a imagem icônica de Brasília, como se vê em cenas amplamente difundidas desde a inauguração e que são reiteradas pelos documentos relativos à sua patrimonialização pela UNESCO¹⁵⁸.

155 Entrevista com Anjo. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 59.

156 JATOBÁ, Sérgio Ulisses. **Texto para discussão – Densidades urbanas nas Regiões Administrativas do Distrito Federal**. nº 22. Brasília: Companhia de Planejamento do Distrito Federal, 2017.

157 De acordo com o mesmo relatório da Codeplan, a população total do Plano Piloto no ano de 2016 correspondia a 210.067 habitantes ao passo que a população total do Distrito Federal foi registrada em 2.906.574 pessoas.

158 Sobre esse assunto, ver PERPÉTUO, Thiago Pereira. **Uma cidade construída em seu processo de patrimonialização: modos de narrar, ler e preservar Brasília**. Dissertação de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015.

Assim, apropriar-se do *core* da capital, no entendimento de muitos grafiteiros, traz visibilidade e *status* para o seu “trampo”, além de refletir sua coragem e capacidade de subversão. Ao sair de seus territórios de experiência, onde moram e circulam diariamente, e se embrenhar em territórios que tradicionalmente oferecem hostilidade à sua presença, a sensação de transgressão é mais significativa.

O grafiteiro de codinome Temos Fome veio de Porto Alegre, onde conheceu o universo da pichação e do grafite. Hoje mora em Brasília e apresenta algumas opiniões sobre a Capital Federal e o ato de grafitar nessa cidade de arquitetura tão singular. Ele diz que na sociedade em que vivemos, ser grafiteiro “é mostrar que a gente tá vivo, principalmente aqui em Brasília, a cidade dos ‘gravata’, é mostrar que a gente existe também, que a galera tá aí, que a galera faz arte também, saca?”. O grafiteiro destaca, ainda, a ousadia que é fazer intervenções sem autorizações numa cidade reconhecida como patrimônio: “Pixar na cidade, independente da cidade, é grave. Se te pegarem no flagrante é grave. E numa cidade tombada que nem Brasília, deve ser mais grave ainda, tipo assim, eu não sei e nem quero saber”¹⁵⁹.

O depoimento de Temos Fome indica que, antes mesmo de ser uma marcação de pertencimento a esse território excludente, o grafiteiro busca mostrar a sua própria existência enquanto pessoa. Nesse sentido, apresenta-se como artista em uma cidade burocrática, onde parece não haver lugar para ele e nem para a sua criatividade. Seu relato demonstra, ademais, a necessidade de exibir sua coragem ao se colocar como subversivo pelo fato de pixar uma cidade patrimônio. E, nesse sentido, Temos Fome também transparece saber da ilegalidade do ato de vandalizar por meio do pixo os espaços de reconhecida importância artística e histórica, conforme disposto na legislação.

Essa análise do grafite e de suas específicas formas de marcação territorial não pode deixar de lado um elemento fundamental, pertinente a disputas e conflitos que se fazem presentes no contexto urbano. Nesse aspecto, é útil reportarmos-nos aos escritos seminais de Pierre Bourdieu¹⁶⁰, que preconiza que o campo social é formado pelas relações de força e de luta, estabelecidas entre os grupos sociais e por sua posição no espaço, mediante sua necessidade, ou pelo seu enfrentamento. Essas concepções de campo social e de luta simbólica, amplamente discutidas pelo autor francês, são importantes para o entendimento dessas disputas que ocorrem no território e que

159 Entrevista com Temos Fome. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 193.

160 BOURDIEU, Pierre, 1989; 2009. Op. Cit.

envolvem diferenças de poder. Nessas disputas, são importantes tanto o aspecto material quanto o simbólico relacionados ao território.

Segundo essa perspectiva, as lutas simbólicas são então instituídas quando existem disputas em relação à transformação ou manutenção da ordem do mundo social. Isso ocorre pelas pretensões que os diferentes atores e grupos sociais possuem, sejam elas simbólicas e/ou materiais. Tais disputas entre os grupos e atores sociais acontecem no que Bourdieu chama de campo social. Como diz o autor:

Tudo se passa como se os sistemas simbólicos estivessem destinados pela lógica de seu funcionamento enquanto estrutura de homologias e de oposições, ou melhor, de desvios diferenciais, a preencher uma função social de sociação e dissociação, ou então, a exprimir os desvios diferenciais que definem a estrutura de uma sociedade enquanto sistema de significações, arrancando os elementos constitutivos desta estrutura, grupos ou indivíduos da *insignificância*.¹⁶¹

Dessa forma, apropriar-se da cidade, principalmente de territórios onde a participação social de alguns grupos é limitada, é enfrentar sistemas simbólicos instituídos e agir reafirmando uma presença. Presença essa que muitas vezes é coagida pela polícia ou por meio de denúncias de moradores, como se verá mais adiante. De qualquer forma, as assinaturas inseridas nesses espaços revelam o caráter plural e intersubjetivo da esfera pública, onde ocorrem as lutas simbólicas.

Segundo Haesbaert¹⁶², deve-se entender o território como um híbrido entre materialidade e imaterialidade, funcionalidade (objetivo) e expressividade (textualidade, imagem), pois as dimensões são inseparáveis e os processos de territorialização são concomitantes, na apropriação (simbólica) e na dominação (política).

O Plano Piloto agrega uma série de características que o diferencia das demais Regiões Administrativas localizadas em seu entorno. Além de ser o espaço onde geralmente residem as pessoas mais abastadas, é também o centro do poder administrativo do país e detentor de uma monumentalidade arquitetônica reconhecida mundialmente. Tais fatores parecem contribuir para que o Plano Piloto seja um dos locais mais visados pelos grafiteiros. Além da visibilidade alcançada

161 BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 17. (Grifo no original).

162 HAESBAERT, Rogério. Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade. **PET Geografia**. UFRGS. Porto Alegre, setembro de 2004. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>>. Acesso em 01/11/2018.

por ter seus “tramos” marcados na capital, há também uma narrativa, ora apenas insinuada, ora assumida, por parte dos grafiteiros, de transgressão e luta pelo pertencimento a este espaço.

Para além da tentativa de apropriação do espaço compreendido como Plano Piloto, muitos grafiteiros mostram uma intenção também de ataque a uma suposta apatia que paira dentre os moradores da capital. Mesmo sempre tendo morado e atuado como grafiteiro no Plano Piloto, Mello¹⁶³ atesta que “Brasília é um lugar muito doido porque acho que a gente está sempre numa anestesia”. Segundo ele, isso acontece pelo fato da cidade abrigar muita gente concursada que trabalha nos quadros administrativos do serviço público, o que não deixa o consumo da cidade cair.

É justamente considerando essa “apatia”, essa anestesia que se julga presente nos moradores da capital que motiva os trabalhos do grafiteiro WOW nos espaços públicos de Brasília. WOW, assim como alguns outros grafiteiros entrevistados, afirma que tem atuações diferenciadas no Plano Piloto e nas cidades do entorno. Para ele, o grafite configura-se de acordo com um certo entendimento que se pode ter de cada lugar:

Eu acho que o Plano merece ataque de realidade, sabe, choque de realidade, sacou? Precisa desse embate mesmo, que as pessoas que morem aqui, que as pessoas que visitem aqui entendam hoje que não está tudo bem, que hoje tem pessoas com outras ideias, que aqui não é essa cidade maquiada, bonita, planejada e que existem várias outras pessoas nos arredores e que estão passando veneno, sacou? E não cabe botar essa mesma mensagem na casa de uma tiazinha lá em Brasília, sacou? Não cabe botar essa mesma mensagem na casa de uma pessoa que mora na Estrutural. Então, assim, essa é a mensagem que eu mais gosto de passar, apesar de não ser a única. (WOW).¹⁶⁴

Quem acompanha o trabalho desse grafiteiro, percebe que a linguagem de seus desenhos feitos no Plano Piloto é bastante agressiva, retratando caveiras, diabos, monstros, além de pichações gigantescas com seu vulgo em lugares monumentais da cidade, como no “buraco do tatu” da Rodoviária do Plano Piloto ou no viaduto que dá acesso ao aeroporto de Brasília – “esse eu vi do avião quando estava voltando de viagem”¹⁶⁵, diz ele.

A figura 18, a seguir, apresenta um dos grafites de maior dimensão encontrados no Plano Piloto. Trata-se de um grafite de WOW feito em parceria com Buyu na parte inferior da plataforma

163 Entrevista com Mello. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 74.

164 Entrevista com WOW. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., pp. 239-240.

165 Idem, p. 233.

da rodoviária de Brasília, local acessível apenas a automóveis e uma das vias de ligação e intersecção entre os eixos Sul e Norte. Além da assinatura gigantesca de WOW, vê-se a figura de uma caveira estilizada, coberta por uma espécie de capa, o que lhe dá um caráter sombrio. Acompanha a assinatura e a figura uma frase onde se lê: “Aqui a vida vale pouco como a arte”. A crítica que WOW revela em seu depoimento em relação ao Plano Piloto fica evidente nesta intervenção inserida bem no coração da cidade. Apesar de ter algumas outras pichações ao seu redor, esse mural “fala” por si só e praticamente inibe as outras intervenções feitas no mesmo local, justamente pela sua magnitude e pela força e agressividade da imagem e da frase que a acompanha.

A caveira, muito presente no universo iconográfico das tatuagens (WOW trabalha como tatuador) e dos *games*, geralmente é identificada nesse contexto com aspectos relacionados à morte e decadência. A frase escrita junto à imagem traz uma valoração negativa da vida e da arte, acompanhada por um advérbio de lugar – “aqui”. Inserido em um local que apresenta um alto índice de acidente de carros, tal grafite parece ter sido ali situado intencionalmente, visando dialogar com o cenário urbano em que foi feito. Observa-se, assim, uma identificação entre as ideias de WOW e de Temos Fome em relação ao Plano Piloto, lugar tido por eles como burocrático ou “fora da realidade”, onde não há espaço para a arte.



Figura 18: Rodoviária do Plano Piloto – “buraco do tatu”. Foto de Renata Almendra, 2018

Assim como WOW, Brixx concorda que existem espaços para se fazer intervenções mais subversivas e outros que merecem trabalhos mais acolhedores e faz essa diferenciação entre o que pinta no Plano Piloto e nas cidades periféricas. Quando vai pintar no entorno, essa grafiteira afirma que faz questão de fazer trabalhos mais coloridos:

Esse é o momento em que eu me importo com o que as pessoas vão pensar, porque o dia a dia dessas pessoas, nesses lugares, já é uma coisa complexa. Assim, já são lugares esteticamente difíceis. Às vezes não tem o asfalto, o esgoto passa embaixo da janela... É uma realidade que já é muito precária. Então tudo o que eles precisam, velho, é de mais acolhimento, e não de uma pessoa para chegar lá e foder com tudo. Então eu faço questão de dar o meu melhor, como se eu estivesse fazendo um trabalho de revitalização, para que seja bonito para aquelas pessoas e para que elas se sintam bem olhando para aquilo. (Brixx).¹⁶⁶

166 Entrevista com Brixx. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., pp. 39-40.

Por esse depoimento de Brixx, pode-se verificar que ela não se coloca como parte desses lugares periféricos e assume uma posição de distanciamento ao analisar a difícil realidade, social e estética, vivida por “aquelas pessoas”. Assim, sente a necessidade de fazer um grafite que julga mais bonito e acolhedor, como uma forma de doar um pouco de beleza para esses lugares precários e prejudicados. No entanto, mesmo que tenha uma intenção em revitalizar tais lugares ao fazer grafites que contrastariam com a estética “difícil” encontrada em ruas sem asfalto e com esgotos abertos, a grafiteira parece não se dar conta de que, mesmo assim, sua atuação é uma imposição visual, nem sempre esperada ou desejada pelas pessoas que ali vivem.

Porém, percebe-se aqui uma inversão do que ocorre quando grafiteiros das regiões do entorno vão deixar as suas marcas no Plano Piloto. Muitas vezes, a proposta é realmente registrar a presença e o pertencimento a esse espaço por meio da inserção de assinaturas e desenhos, não se preocupando tanto com um possível embelezamento da cidade. No entanto, quando se tem como espaço de grafiteagem as cidades do entorno que vivem em uma situação mais precária a partir do abandono do poder público, as ações empreendidas por alguns grafiteiros, muitas vezes, parecem se justificar por meio de uma outra abordagem.

Rivas, um dos precursores do grafite no Distrito Federal e membro fundador do grupo Força Tarefa, é conhecido por muitas ações sociais empreendidas nas cidades periféricas, sobretudo em Ceilândia, e pelos seus grafites em muros de escolas. Junto a um de seus principais parceiros no grafite, Elom, Rivas afirma que uma característica de seu trabalho é a disseminação de mensagens escritas.

Então, assim, a gente trabalhou isso muito forte a nível de (sic) ideias, da mensagem que a gente poderia deixar no local onde a gente tava e o que a gente poderia deixar ali também de referência ou de ideia. A gente tem muitas histórias que já rolaram de lugares que a gente deixou a pintura... quando eu falo de deixar a pintura, eu falo não só do desenho, mas também da mensagem. Porque a gente sempre acreditou muito nessa parada. É legal só a arte, é muito legal a arte pela arte lá. Beleza. Mas quando a gente deixa uma mensagem, uma ideia, aquilo sempre vai falar com alguém, sempre. É uma outra pegada, a gente sempre vai falar com alguém. (Rivas).¹⁶⁷

167 Dados da Entrevista: Entrevistados: Rivas e Jane / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 05/07/2018.

Assim, Rivas sugere que, principalmente em locais onde a realidade social é mais difícil e violenta, o uso do grafite associado à escrita de mensagens também é importante no diálogo simbólico estabelecido com aquela determinada comunidade. Apesar de não ter um cunho essencialmente religioso, as mensagens escolhidas por Rivas e Elom procuram trazer textos cristãos com recados positivos que, em seu discurso, objetivam dar paz e esperança para os moradores daqueles locais. Rivas parece, assim, buscar uma legitimação do grafite, afastando essa prática de um contexto de contravenção para colocá-la como um instrumento da arte que denunciaria injustiças sociais e levaria paz a comunidades mais violentas ou conflituosas.

Em sua entrevista, o grafiteiro, com a participação de sua esposa Jane, contou alguns casos em que a mensagem ou o desenho deixado por ele em muros de Ceilândia afetou diretamente algumas pessoas que ali viviam. Um exemplo disso é o caso de uma homenagem feita por Rivas e Snupi a um dançarino do grupo Reforçus Break, que foi assassinado por conta de seu envolvimento com drogas. Conta Jane sobre a situação:

Ele dançava muito. É um cara que se estivesse vivo hoje ele já estaria longe! E aí a gente fez uma homenagem para ele no Quarentão. O Quarentão fica lá no centro da Ceilândia. A gente grafitou para ele no Quarentão quase todo, a lateral lá. A gente grafitou aquela lateral todinha com o pessoal da Reforçus, o nome dos componentes e no meio a gente fez a foto dele. O Snupi e o Rivas fizeram uma foto dele. Realismo, era a foto dele mesmo. (...) E um dia a gente tinha tido uma reunião lá e a gente viu uma pessoa sentada chorando muito, muito, muito, olhando para o grafite. Era a mãe dele, que tinha passado por lá e tinha visto. E toda dor que ela tinha sofrido, não só a dor da perda, mas a dor do julgamento social, a dor da condenação da sociedade. E ela se sentiu homenageada! A gente ressaltou um lado lindo dele e que pouca gente conhecia. Porque muitas vezes a pessoa só é lembrada pelas coisas ruins que ela faz. E ele influenciou muita gente. Isso foi em 1996, 97. (Jane).¹⁶⁸

Observa-se que a história narrada por Rivas e Jane procura mostrar um outro lado da violenta realidade diversas vezes vivida por jovens habitantes da periferia. Ao falarem sobre o grafite feito em homenagem ao dançarino assassinado, os entrevistados quiseram dar destaque às habilidades e sonhos do rapaz, em uma intenção de colocar em cheque uma visão única que se faz de jovens em conflito com a lei e em situações de vulnerabilidade social. O casal julga que, ao retratar e celebrar as qualidades de um jovem, igual a tantos outros, o grafite passa a atuar também

168 Idem.

como uma denúncia social ao revelar que a arte e a cultura podem ser oportunidades de trabalho, lazer e inserção social – como apregoam os principais grupos de *hip hop* da cidade, como DF Zulu e Reforços Break. É importante sublinhar que esta é uma nuance do grafite ressaltada por Rivas e Jane, que se apresentam sempre preocupados em associar essa prática com os valores do movimento *hip hop* voltados à inclusão social.

Destaca-se que nesse depoimento há também a menção a um espaço importante na vida cultural da Ceilândia na década de 1990 – o Quarentão. Este era o único salão de festas da cidade e abrigou muitos bailes de *soul*, *funk* e muitos shows de *rap*. Diz Rivas: “Quarentão era o Centro Comunitário da Ceilândia, que virou um centro cultural. E tudo acontecia lá, os bailes, os shows, todos os grupos já passaram por lá. Era tudo o que a gente tinha! Tudo o que acontecia na Ceilândia era lá”¹⁶⁹. Trata-se de um lugar que marcou a história da vida cultural da Ceilândia e ficou considerado como uma espécie de berço da cultura *black* em Brasília. Em 2002 o Quarentão foi fechado e hoje, no mesmo local, funciona um restaurante comunitário.

Nas Regiões Administrativas que circundam o Plano Piloto também é comum a realização de eventos e festivais com o intuito de revitalizar áreas desassistidas pelo poder público por meio da arte urbana. Tratam-se de eventos muitas vezes realizados pelos próprios grafiteiros ou produtores culturais locais que, por meio de editais e iniciativas de fomento de projetos culturais, propõem a realização de mutirões para pintar muros de escolas, ruas residenciais e outros espaços da cidade que precisam ser revitalizados.

Nesse sentido, destaca-se como exemplo, dentre outras iniciativas, a produção de um evento denominado Fest Povos, idealizado por um grafiteiro de Brazlândia. O projeto recebeu apoio do Fundo de Apoio à Cultura (FAC), da Secretaria de Cultura do Distrito Federal e já teve duas edições. A primeira foi realizada em março de 2018, no bairro Santa Luzia, localizado na Cidade Estrutural. A segunda ocorreu em junho do mesmo ano na Vila São José, em Brazlândia. Ambos os lugares são caracterizados pela falta de infraestrutura urbana básica para os moradores, como asfalto, saneamento, etc.

Na figura 19 reproduzo o cartaz de divulgação do evento realizado na Cidade Estrutural no qual, além de visualizar os apoiadores do evento já citados acima, estão listados os nomes dos 89 grafiteiros e grafiteiras envolvidos, de Brasília e de outros estados. É interessante observar que, ao oferecer financiamento a esse tipo de ação cultural, o agente público parece valorizar a linguagem

169 Ibidem.

do grafite, a ponto de se apoiar no trabalho desenvolvido pelos grafiteiros para se fazer presente, mesmo que indiretamente, em bairros onde é notada a sua ausência, principalmente em aspectos de infraestrutura urbana e segurança pública.

O cartaz também alça os grafiteiros ao *status* de artistas e, ao inserir na listagem muitos nomes que são mais relacionados ao universo da pichação, revela esse limite tênue das intervenções e do lugar dos interventores em relação às suas práticas, que oscilam entre o vandalismo e a revitalização dos espaços.

ARTISTAS CONVIDADOS

DISTRITO FEDERAL: ADN-ARGO-ARKY-ASTRO-ATO A
 BAZEK-BESTY-BORGÊ-BRIXX-BULASHA-CASKO
 CURUJITO-CUPIDO-DAEK-DAVI-DENOT-DHOS-DOM ONE
 EK-FÊB-FLORA-FOKKER-GAKE-GUGA BAYGON-KANE
 KAREK-KEL-KENKO-LAPIXA-LAW-LILA-MAYKO-MICRO
 MIAH-NABRISA-NATI-NATIVO-NEROZ-ONEAL-OPEN-PAKE
 PENNA-PRESI-PRIKS-RANUK-RATO-R. DOZE-RIVAS-SATÃO
 SECO-SHAO-SNUPI-SMOK-SONEKA-SOWTTO-SPEK
 STARK-STONY-TIAGO MORAIS-VANZ-YONG

GOIÁS: AIOG -BASS - BRALO -METSONE-MOG RCS
 MUSGONE-SMILE85-LEO-IOWA-KALY

PERNAMBUCO: CIAM

ESPIRITO SANTO: RAZOR

MINAS GERAIS: MANIN-FHERO-ED. MUN-TOT

SÃO PAULO: ADAM-BONGA-BUYUZERA-BOLETA-DELEY
 DOES-MIRAGE-STAN BELLINI

RIO DE JANEIRO: CARLOS BOBI

Arte Santa
 Santa Luzia, Estrutural-DF
24 e 25/03/18
 24: Oficinas making of Santa Art
 25: Encontro de graffiteiros
09:00 as 19:00

Apio

Apio e incentivo

FAC
CULTURA

PARIS 88

Secretaria
de Cultura

GOVERNO DE
BRASÍLIA

Figura 19: Divulgação do evento Fest Povos na Cidade Estrutural, 2018. Fonte: Página do evento no Instagram: <<https://instagram.com/festpovos?igshid=r5eubhuzrpmc>>, acesso em: 04/04/2018

Na figura 20, a seguir, vê-se uma parte da rua onde foi realizado o evento Fest Povos na Cidade Estrutural, considerada um dos lugares mais pobres do Distrito Federal e com um histórico de muitas lutas com o poder público na tentativa de regularização do assentamento de famílias que se instalaram, tais como catadores de lixo em um dos maiores lixões da América Latina, localizado na região. Em razão da diversidade de grafiteiros participantes do evento, é possível perceber uma grande variedade de temas e estilos, que vão desde os *bombs* com assinaturas, desenhos realistas até

anotações estilizadas com o endereço das casas. As cores dos grafites contrastam com o marrom dos tijolos das casas inacabadas e com a lama da rua sem asfalto.



Figura 20: Rua grafitada em Santa Luzia – Estrutural, após o evento Fest Povos. Foto do grafiteiro Curujito publicada no Portal G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/o-que-fazer-no-distrito-federal/noticia/encontro-nacional-de-grafiteiros-promove-revitalizacao-de-areas-de-periferia-no-df.ghtml>>, acesso em: 01/07/2018

O grafiteiro pernambucano Guga¹⁷⁰, que mora em Brasília há mais de 15 anos e trabalha também como tatuador, afirma que esse tipo de evento, chamado por ele de mutirão, acontecia com muita frequência na área periférica de Recife: “isso era o que a gente mais fazia em Recife, os mutirão (sic) de grafite. Você saía muito bem de ter pintado uma quebradazinha porque é o local que tem que ter alguma coisa artística ali pra galera absorver”. Guga também concorda com WOW e Brixx, ao se referir ao tipo de grafite que se procura fazer nessas regiões mais desassistidas: “Você tá pintando a comunidade que já tá saturada de um monte de coisa: violência, pobreza. Você não vai chegar e pintar um cara com revólver ou alguma coisa que vai instigar mais isso”.

Assim, esses grafiteiros procuram mostrar o entendimento de que a narrativa que interessa essas comunidades não está no reforço aos estereótipos relacionados aos lugares mais pobres, como violência ou bandidagem. Além disso, justamente por se tratarem de áreas mais pobres e mais

170 Dados da Entrevista: Entrevistado: Guga / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 19/04/2018.

desassistidas, parece não haver tanto impedimento à pintura dos muros quando essa é feita de comum acordo com a comunidade.

Esse tipo de evento geralmente acontece em um final de semana e reúne dezenas de grafiteiros, não apenas do Distrito Federal como também de outros estados. Quando são contemplados em editais na área de cultura e recebem algum tipo de financiamento, como no caso do Fest Povos, atraem até mais participantes, pois as tintas e *sprays* são disponibilizados para que possam desenvolver seus trabalhos sem fazer um investimento do próprio bolso. Vale a pena destacar aqui que os materiais para o grafite têm um custo relativamente elevado e uma lata de *spray* custa cerca de R\$ 15,00 a R\$ 30,00 dependendo da marca (valores pesquisados no dia 01/10/2020).

Já os mutirões de grafite que são realizados sem financiamento, seja por meio da esfera pública, seja por meio da esfera privada ou por produtores particulares, são mais raros ou contam com menos participantes, pois os grafiteiros precisam arcar com as despesas de material. Nesse sentido, Guga afirma: “Porque na hora que fala de dinheiro vem um monte. Aí quando diz: ‘É pra pintar na quebrada, cada um com seu material’. Aí já cai metade”¹⁷¹.

É interessante observar que as entrevistas ressaltam sobretudo a importância da realização dos mutirões em regiões periféricas e comunidades mais desassistidas pelo poder público. Parece haver, por parte de alguns grafiteiros entrevistados, a necessidade de mostrar seu envolvimento com causas sociais (mesmo que sejam remunerados para isso) e valorizar seu trabalho em um contexto de revitalização de espaços. Desse modo, se distanciam de uma visão comum do grafite como vandalismo e associam seu nome a benfeitorias.

No entanto, destaco que os mutirões não se limitam somente às regiões mais pobres e carentes de infraestrutura urbana. No Plano Piloto tais ações também são comuns e, de modo geral, atraem a participação de grafiteiros por meio de editais subvencionados pela própria Secretaria de Cultura do DF. Um exemplo disso é a pintura da fachada do Espaço Cultural Renato Russo que, depois de 5 anos fechado, foi reaberto em 2018 e contou com dezenas de grafiteiros selecionados por edital, no qual deveriam se inscrever e mandar um croqui do que se pretendia pintar no referido espaço. Porém, é válido destacar que, ao se fazer a seleção de grafiteiros por meio de croquis, evidencia-se que há uma curadoria na escolha das propostas, o que dá um outro caráter para a ação, privilegiando artistas com maior trajetória e visibilidade.

171 Idem.

Aqui abro um pequeno parêntese para ressaltar que o envolvimento de órgãos públicos com ações de grafite varia de acordo com o governo e a proposta cultural levada a cabo por seus agentes. Ao passo que algumas gestões não se vinculam de forma alguma com as intervenções urbanas, outras as incluem em suas políticas públicas e atuam na promoção e valorização dos grafites (geralmente identificados apenas no viés da arte urbana, descartando outras manifestações como as pichações). Assim, evidencia-se uma flutuação marcadamente temporária na relação do poder público com os grafites, que ganha uma atenção diferenciada a cada gestão governamental.

Para além dos mutirões, os grafiteiros entrevistados parecem querer diferenciar o acolhimento e a receptividade de suas intervenções no Plano Piloto e nas outras Regiões Administrativas. Pelo fato de o Plano Piloto ser um local mais controlado na gestão dos espaços, o olhar dado pelos moradores para os grafites realizados nos espaços públicos é considerado como mais desconfiado. Por outro lado, nas cidades periféricas, os grafiteiros dizem se sentir mais acolhidos e o trabalho realizado nas ruas é entendido muitas vezes como uma benfeitoria para o local. A exemplo do que foi apresentado na Cidade Estrutural, é comum alguns moradores cederem os muros de suas casas e fachadas de seus estabelecimentos comerciais para ações de grafiteagem realizadas em mutirões ou atividades culturais.

No Plano Piloto também acontece de se encontrar fachadas de casas, sobretudo na W3 Sul, cobertas de grafite, assim como lojas ou lanchonetes. Mas aí a prática se dá de forma diferenciada, geralmente por meio de contratos estabelecidos entre o proprietário e o grafiteiro, não necessariamente visando uma revitalização do espaço, mas sim uma valorização na sua aparência. Nessa região central de Brasília, alguns grafiteiros entendem que a imposição de um grafite recebe um olhar mais desconfiado, como tenta explicar WOW:

No Plano tem gente que gosta, tem gente que curte, tem gente que não curte, tem gente que liga pra polícia. Mas quando você está pintando em áreas mais carentes, mais de periferia, as pessoas dão muito mais valor no que você está fazendo, notam muito mais o que você está fazendo. (WOW).¹⁷²

Essa observação de WOW está bastante centrada no ato da grafiteagem, ou seja, na reação das pessoas ao se depararem com um grafite no momento em que este está sendo realizado na rua. O impacto que o grafite tem posteriormente, sem a presença do grafiteiro no local, já recebe também

172 Entrevista com WOW. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 227.

um outro olhar. Não é a toa que muitos grafiteiros apontam o Plano Piloto, mais especificamente a Via W3 Sul, como a grande vitrine para o grafite na capital federal, como se verá mais adiante.

Guga também deixou essa questão bem clara em seu depoimento ao contar sobre duas situações em que estava fazendo grafite: uma numa quadra residencial da Asa Norte, no Plano Piloto, e outra em uma cidade periférica, em um local de marcada pobreza da comunidade. O grafiteiro conta que na Asa Norte, apesar de muitas pessoas passarem e elogiarem o trabalho, outras tantas paravam e perguntavam se ele tinha autorização, se tinha conversado previamente com o síndico ou prefeito da quadra. Por outro lado, ao pintar em comunidades mais humildes (ele não indica qual a localidade em sua entrevista), ele relata não apenas a alegria da população em recebê-lo, mas até em apoiá-lo e ajudá-lo:

Teve local que eu fui pintar e o cara cortou a garrafa pet e usou de lixa para dar um grau na parede pra poder ficar bonita para a gente pintar. Você vê o cara suando no sol quente, esfregando para tirar a sujeira com a garrafa só para receber a pintura. Ou ir pintar num barraquinho e a mulher dizer: “Ó, eu não tenho muito o que comer, mas fiz um bolinho aqui para vocês”. Olha, isso aí, véi... Você sai com um sorriso desse tamanho. (Guga).¹⁷³

Essa questão fica muito evidente quando se analisam os lugares de maior evidência do grafite no Distrito Federal. Ao passo que no Plano Piloto o grafite precisa encontrar pontos de diálogo na arquitetura e na estrutura urbana singular de Brasília, o que apresenta uma espécie de desafio para a ação dos grafiteiros (conforme aprofundado no capítulo 3), nas cidades periféricas a dinâmica já é bem diferente. Em locais como Ceilândia, Samambaia, Cidade Estrutural, Paranoá, dentre outras, é comum encontrar muros de escolas públicas cobertos de grafite, bem como ruas residenciais e comerciais inteiramente grafitadas, geralmente fruto de mutirões e encontros de grafiteiros.

No entanto, vale ressaltar que refiro-me aqui a grafites feitos de forma autorizada e/ou por meio de eventos institucionalizados. Quando se tratam de grafites e pichações não autorizados, o estranhamento e a rejeição por parte dos moradores das comunidades pode gerar, por outro lado, um conflito de grandes proporções, envolvendo a polícia e os ditos “heróis” – moradores que se autoincumbem o poder de controle de aplicação de regras e leis na esfera de sua comunidade, conforme será apresentado mais a frente.

173 Dados da Entrevista: Entrevistado: Guga / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 19/04/2018.

Na figura 21 vê-se uma escola pública em Samambaia que recebeu um mutirão de grafite no ano de 2013, e que mantém até os dias de hoje os desenhos que colorem seus muros. Observa-se que muitas vezes é interesse da própria escola receber esse tipo de atividade, como uma forma de trazer para os alunos uma linguagem que dialoga diretamente com o universo juvenil da contemporaneidade. As ações de grafite nas escolas acontecem em uma mão dupla, ou seja, às vezes partem de projetos internos de algumas escolas¹⁷⁴ e outras vezes são propostas externas que acabam ganhando o ambiente escolar¹⁷⁵. O potencial do grafite como recurso pedagógico tem sido cada vez mais valorizado na esfera educacional e este tema, envolvendo o diálogo das escolas com o grafite, é passível de uma larga e interessante pesquisa que, por si só, poderia incorrer em uma outra tese de doutorado.



Figura 21: Muro de escola em Samambaia. Foto de Juliana Torres, 2017

174 Ver, a título de exemplo, o Projeto Político Pedagógico do Centro Educacional São Bartolomeu (2019), escola da Rede Pública de Ensino do Distrito Federal localizada na Região Administrativa de São Sebastião. No referido PPP está contemplado um projeto de grafite com oficinas ministradas para os alunos e renovação anual dos grafites dos muros da escola. Disponível em

<http://www.se.df.gov.br/wp-conteudo/uploads/2018/07/pp_ced_sao_bartolomeu_sao_sebastiao.pdf>, acesso em 19/02/2020.

175 Como o Projeto Grafite nas Escolas, proposto pela Administração Regional da Ceilândia em parceria com a Coordenação Regional de Ensino. Tal projeto, iniciado em 2015, visava promover o diálogo entre a família, a escola e a comunidade, além de aumentar a atratividade da escola.

Por sua vez, a figura 22, mostra uma rua residencial localizada na Ceilândia Sul. Trata-se de um local com casas geminadas, cujas portas e portões se voltam para uma rua com pouco movimento de automóveis. Evidenciam-se grafites de caráter religioso e também com outras temáticas, que podem ter sido realizados em comum acordo com os próprios moradores e suas expectativas em relação aos desenhos que gostariam que ilustrassem as fachadas de suas casas. Quando há esse acordo entre moradores, lojistas e grafiteiros é comum que haja uma conversa prévia sobre o que será grafitado, de modo que o desenho ou a mensagem colocada não entre em choque com os valores culturais, éticos ou morais dos proprietários, o que se torna uma forma de conseguir autorização para realização do grafite.



Figura 22: Área residencial em Ceilândia Sul. Foto de Juliana Torres, 2017

Sowtto, grafiteiro, dançarino de *break* e um dos gestores da *crew* de *hip hop* DF Zulu, conta dos problemas e polêmicas que podem existir ao se grafitar algo sem antes conhecer o morador ou dono do muro que cede espaço para receber o grafite nos mutirões.

A gente tem que ter muito cuidado quando a gente vai para a comunidade e o que nós vamos expor lá. Uma vez o Casco entrou numa polêmica danada. A

gente estava participando de um evento de grafite lá em Taguatinga, ou seja, quando a gente vai fazer um evento de grafite, a comunidade cede os espaços, os muros deles. Então, no mínimo, eles querem uma coisa coerente lá. O Casco foi e fez uma mulher demônio com as pernas abertas e nua, com tudo aberto. Ele fez tipo uma Baphomet, sabe?, aquele demônio que tem uma cabeça de bode? Fez ele, mas com corpo de mulher, com as pernas abertas assim, com chifrão e com o sangue escorrendo por aqui. Aí a mulher ficou doida. E a mulher era evangélica ainda, a dona do muro. “Rapaz, apaga isso aqui do meu muro, eu não quero isso aqui não”. Só que ele não entendeu que o muro era da mulher. Tu quer fazer isso na rua, faz um *bomb*, faz à noite lá sozinho. Porque tem grafite de tudo quanto é jeito mesmo, a gente sabe. Só que quando o muro é da pessoa, pô! (Sowtto).¹⁷⁶

Esse tipo de situação narrada no depoimento acima revela que, muitas vezes, a prática do grafite atua num espaço fronteiro entre os limites do público e do privado, da informalidade e da institucionalização. Fora dos mutirões é comum os grafiteiros e pichadores escolherem aleatoriamente locais públicos e privados para pintar sem pedir permissão aos proprietários. Assim, casas, lojas e outros estabelecimentos comerciais acabam recebendo as intervenções sem que seus proprietários sejam previamente consultados, o que dá um caráter de informalidade à prática. No entanto, ao serem inseridos em uma ação empreendida por particulares ou pelo próprio poder público, os grafiteiros já encontram um cerceamento da liberdade de intervenção, necessitando estar atentos para não ferir o gosto de quem cede a parede.

Retomo, para finalizar esse tópico, ao pensamento de Pierre Bourdieu no que se refere à produção de bens e gostos, no contexto das lutas simbólicas já abordadas anteriormente. Bourdieu afirma que as lutas pela apropriação de bens culturais são também lutas simbólicas pela apropriação de sinais distintivos. Nesse sentido, “a dinâmica do campo no qual os bens culturais se produzem, se reproduzem e circulam, proporcionando ganhos de distinção, encontra seu princípio nas estratégias em que se engendram sua raridade e a crença em seu valor (...)”.¹⁷⁷

Nesse sentido, o grafite tem se apresentado como uma manifestação cultural que transita entre diferentes classes sociais, mas que esbarra em atitudes de maior ou menor conservadorismo, principalmente em relação ao lugar onde se realiza. De início, se apresentando como produto de uma cultura periférica que tem no movimento *hip hop* a sua maior manifestação, o grafite, hoje, alargou sua forma de expressão ao adentrar espaços legitimados da arte, como museus e galerias, e

176 Dados da Entrevista: Entrevistado: Sowtto / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 07/07/2018.

177 BOURDIEU, Pierre. 2008. Op. Cit., p. 233.

ao figurar na decoração de lanchonetes, restaurantes e até no interior de casas de pessoas mais abastadas, que pagam o grafiteiro para colorir quartos de crianças e painéis na sala de estar.

Assim, muitos grafiteiros que almejam viver da sua arte e buscam reconhecimento em função de sua prática artística, têm como estratégia espalhar seus grafites pela cidade inteira, visando alcançar uma visibilidade. O depoimento de Brixx mostra como a sua atuação na rua lhe abriu oportunidades para viver de seu trabalho, alçando-a a um *status* profissional diferenciado.

Quando eu fiz meu primeiro grafite na rua, eu já achei incrível, uma experiência muito legal. Aí comecei a pintar a cidade inteira. O pessoal começou a ver o meu trabalho e foi quando eu recebi o primeiro convite para expor numa galeria importante, que era o Espaço Cultural Contemporâneo, o ECCO. E o que me proporcionou isso foi o grafite. Eu fiz essa exposição, que foi a primeira de arte urbana da cidade. Depois disso, muitas outras coisas foram acontecendo. O pessoal via o meu trabalho na rua e tentava entrar em contato comigo pela internet de alguma forma, saber se eu fazia por encomenda. Aí comecei a fazer tela por encomenda, pintar interior de casa, pintar fachada de loja. Comecei a trabalhar com arte de forma fixa dessa forma. (Brixx).¹⁷⁸

Apesar de Brixx dar um tom ocasional à situação, como algo que aconteceu sem querer, a estratégia de usar a rua para encurtar caminhos às galerias e como vitrine para captação de contratos de trabalho é muito comum dentre alguns grafiteiros que têm a pretensão de viver profissionalmente da própria arte. Percebe-se, diante disso, que ao almejarem trabalhos comissionados ou espaços em museus alguns grafiteiros parecem, mais uma vez, querer se afastar de uma intervenção urbana relacionada ao vandalismo e tentam buscar na profissionalização uma forma de institucionalizar suas práticas para além dos espaços públicos da cidade.

O grafiteiro Ekos mostra que essa situação gera uma via de mão dupla, ou seja, a visibilidade alcançada por alguns grafiteiros por conta de seus trabalhos comissionados e pelo *status* profissional adquirido por terem conseguido adentrar em espaços privados ou institucionais, permite que eles recebam simbolicamente uma espécie de autorização para continuar pintando livremente pelas ruas. Assim, Ekos se remete nominalmente a alguns grafiteiros que, em sua opinião, se tornaram pessoas públicas em Brasília, figurando sempre na mídia de forma positiva, como Toys, Omik, Pomb, Siren e Gurulino. Para ele:

178 Entrevista com Brixx. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 33.

O fato de eles serem pessoas públicas traz uma facilidade para eles pintarem na rua, sacou? As pessoas veem o trabalho e falam: “Ah, conheço o seu trabalho, não vou ligar para a polícia”, ou a própria polícia passa e ignora. O Toys já fez trabalho com a Globo, então ele tem um “alvará” para pintar em Brasília. Se fosse eu chegando para fazer pintar, para fazer um trabalho tão foda quanto o dele, sem julgar a qualidade, não vai ser a mesma história. (Ekos).¹⁷⁹

São poucos os grafiteiros que alcançam uma certa fama com os trabalhos realizados nos espaços públicos. Isso não necessariamente depende da qualidade ou tratamento estético dado aos seus grafites, mas à postura com a qual se colocam nas ruas e a intensidade com que reverberam suas intervenções na internet. O mesmo não se pode dizer das pichações, que seguem sendo uma linguagem tida como marginalizada. Apesar da ampla quantidade de pichos e assinaturas espalhados pela cidade, e da insistência de alguns pichadores em se fazerem presentes em diversos espaços, o reconhecimento desse tipo de intervenção urbana é relacionado sempre à sujeira, ao vandalismo e à depredação do bem público.

2.3. A rua como espaço de jogo

A intenção neste tópico é discutir o grafite como uma espécie de jogo territorial e representacional que absorve os grafiteiros no compartilhamento de um universo codificado e que envolve o conhecimento de regras próprias, como articuladoras para o desenvolvimento desse jogo. É certo essas regras não são estanques e variam de acordo com o contexto urbano, com a relação que os grafiteiros estabelecem com a cidade em que vivem, e mais uma série de fatores que dão contornos específicos à prática do grafite. Assim, continuarei me debruçando sobre os depoimentos orais coletados por meio das entrevistas para compreender como ocorrem essas relações e o compartilhar de regras dentro do grupo de grafiteiros. Em alguns casos será possível utilizar também as imagens, porém nesse tópico estas entram com um caráter mais ilustrativo do que é apontado a partir dos depoimentos.

Entendo que a relação entre a apropriação de espaços públicos e a marcação de territórios se revela, mais do que um ato de ocupar e pertencer à cidade, também como parte de um jogo, com regras específicas e códigos de conduta dominados por quem pratica o grafite. Estar na rua, atuar na

179 Entrevista com Ekos. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., pp. 100-111.

rua e usar a rua como espaço comunicativo envolve o conhecimento de uma série de regras e códigos internos dos grupos e indivíduos que utilizam esse espaço público para intervenções.

A rua, por si só, exige das pessoas que ali transitam o domínio e compartilhamento de algumas normas que norteiam a vida em sociedade. Como coloca o sociólogo Roberto da Matta, a rua é uma esfera de ação e significação social, local de individualização, de luta e de malandragem, onde “cada um está por si”. É um espaço que está repleto de fluidez e movimento, que pertence a todos e a ninguém ao mesmo tempo e que, por isso mesmo, pode ser entendido como perigoso.

O espaço público é perigoso e como tudo o que representa é, em princípio, negativo porque tem um ponto de vista autoritário, impositivo, falho, fundado no descaso e na linguagem da lei que, igualando, subordina e explora.¹⁸⁰

A circulação nesse espaço público é, portanto, permeada de interações, transações, relações e contatos entre diferentes grupos. Retomando o pensamento de Bourdieu¹⁸¹, destaca-se que esse mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto. Dessa forma, as lutas a respeito da identidade, partindo do princípio da alteridade, se configuram na criação de grupos sociais que buscam intervir no território por meio de suas ações e interações, como no caso dos grafiteiros.

Os grafites, como discutido no tópico anterior, representam afirmações de poder de um determinado grupo ou de indivíduos sobre um território, atestando ações de pertencimento, identificação e marcação. Ao se unirem sob uma certa identidade social, os grafiteiros, enquanto grupo, acabam pondo em evidência essa dinâmica socioespacial desigual e heterogênea do espaço urbano, sobretudo nas áreas mais complexas, como o Plano Piloto de Brasília.

Mesmo que haja uma infinidade de condutas, intencionalidades e modos de agir entre as pessoas que fazem grafites nos espaços públicos da cidade, o que faz com que não se possa tomá-las como um grupo homogêneo, há também o compartilhamento de algumas regras e códigos que as unem sob uma identidade social. Assim, a prática do grafite traz consigo o domínio de um léxico, o conhecimento de técnicas no uso dos materiais para grafitação, além de uma série de artimanhas para lidar, por exemplo, com a coibição da prática por policiais.

180 DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 50.

181 BOURDIEU, Pierre, 2008, Op. Cit.

Ademais, os grafiteiros compartilham entre si regras que fazem da sua atuação nas ruas um verdadeiro jogo, repleto de conflitos e tensões. Tais regras não estão escritas nem foram definidas por grupos ou pessoas específicas, mas são entendidas por todos e dão formas, limites e direcionamento para uma atuação na rua. Tratam-se de códigos de respeito aos grafiteiros mais antigos, de respeito aos “tramos” já realizados e aos territórios já conquistados. A infração a essas regras pode gerar desavenças, “guerras” e brigas com consequências imprevisíveis.

A noção de jogo empregada aqui não está, portanto, relacionada apenas com ludicidade e divertimento. Mais do que isso, ao entender a inserção de grafiteiros em uma atividade cheia de códigos a serem dominados, destaco sobretudo o caráter competitivo, impositivo e até limitante do jogo. Afinal, como apresenta o sociólogo francês Roger Caillois¹⁸², trata-se de um “conjunto de restrições voluntárias, aceitas de bom grado e que estabelecem uma ordem estável, por vezes uma legislação tácita num universo sem lei”.

Johan Huizinga, ao se debruçar sobre o entendimento do jogo como um elemento cultural, busca apontar alguns aspectos que identificam as suas características formais. Assim, é possível entender o jogo como uma atividade voluntária exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias. Nas palavras do autor, pode-se considerar o jogo como:

(...) uma atividade livre, conscientemente tomada como “não séria” e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com o qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes.¹⁸³

As estruturas das comunidades urbanas, por si só, são presididas por códigos. Pensar os códigos que permeiam a ação dessas comunidades permite compreender também a prática do grafite e analisar de maneira mais adequada as relações que esse tipo de manifestação tem como forma de interação social nas comunidades e em seu entorno. Assim, em algumas comunidades urbanas, o grafite tem um

182 CAILLOIS, Roger, 1990. Op. Cit., p. 12.

183 HUIZINGA, Johan, 2010. Op. Cit., p. 16.

caráter produtivo, no sentido de que produz modificações não apenas no espaço em que está inserido (suporte), mas também pela interação ou pela tensão que provoca no cenário urbano de forma geral.¹⁸⁴

Sejam unidos em gangues de pichadores (como nas siglas LUA, GDF, GSJ, GSL), em *crews* de grafiteiros (como a SRC, Evolution, Associação Brasileira de Personagens), ou em grupos de *hip hop* (como DF Zulu, Reforçus Break, Black Spin), há o domínio de regras mais gerais de quem usa as ruas do Distrito Federal como espaço de intervenção. No entanto, dentro de cada gangue, *crew*, galera, há também o compartilhamento de regras internas específicas daquele grupo. Não é meu intuito, neste trabalho, dissecar as condutas e atuação de grupos específicos, mas apontar algumas questões que permeiam o jogo de quem usa a rua como lugar de ação interventiva, seja de forma individual ou coletiva.

O grafiteiro Gurulino compara a rua à internet, que pressupõe a compreensão de uma linguagem específica para que nela se possa navegar. Dessa forma, as intervenções urbanas funcionam, para ele, como uma mídia:

É uma mídia silenciosa através de muros. A grande maioria dessa informação você não pega falando: “Me explica como é que é”. Não, é fazendo. E estando disponível para aprender. E você escuta uma conversa aqui, outra ali e começa a refletir sobre esse mundo, como um atua em cima do outro, o respeito que tem com os mais velhos, o jeito que eles respeitam o trabalho dos novos ou de pessoas como eu, que chega chegando (...). Você vai aprendendo isso, você vai absorvendo essa informação sem palavras. Só vendo, vendo a rua funcionar através do grafite. É um comportamento. É comportamental, só que você não tá vendo o cara atuando. Você tá vendo o comportamento dele através da reverberação de como ele desenhou aquilo. Cada informação, como ele desenhou o tamanho, até onde ele chegou, o que ele fez, se ele desenhou e riscou do lado, se ele só riscou, o que ele escreveu junto daquilo, pra quem ele deu salve, tudo isso, as cores, as formas, tudo isso é informação para você entender o que ele quer dizer com aquilo. E aí você vai entendendo um extrato, um raciocínio social que é a parte cultural do grafite, que é foda! (...) Então, assim, eu considero que eu passei a conhecer uma mídia mesmo, uma mídia tão subversiva quanto a internet, que funciona fora do controle social, na cara de todo mundo, alguns entendem e outros não, mas ela está aí disponível. (Gurulino).¹⁸⁵

É interessante observar que os participantes desse jogo nem sempre se conhecem pessoalmente e, a partir do momento em que passam a interferir no espaço urbano, surge a

184 RUSSI, Pedro, 2015, Op. Cit., p. 99.

185 Dados da Entrevista: Entrevistado: Gurulino. / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 09/02/2018.

necessidade de compreender as regras e as formas de atuação uns dos outros pela forma que se colocam publicamente nesse espaço. Assim, esses “jogadores” se colocam como uma espécie de avatar, pois muitas vezes não têm rostos, somente nomes ou personagens. O uso de apelidos ou vulgos, atestando uma forma de anonimato e também de disfarce, mostra o caráter ambíguo desse jogo – a necessidade de se esconder atrás de um vulgo reflete a tensão em se colocar na rua ao mesmo tempo em que concede uma liberdade para fazer intervenções ilegais sem ser identificado.

Gurulino não participa de nenhuma *crew* e sempre atuou sozinho nas ruas. Ele afirma que quando passou a inserir seu personagem nos espaços públicos de Brasília teve que começar a “entender o universo do grafite, que é um dos universos da rua, um dos mais presentes e que tem as suas regras”. A inserção nesse universo, segundo ele, se dá de forma interessante, peculiar, pitoresca e que normalmente existe uma reação mais hostil da periferia em relação aos grafiteiros do Plano Piloto. Mas, “apesar de ser um pouco difícil e hostil, é um carimbo de que ‘você está entrando aqui’”¹⁸⁶. Há, portanto, uma forma de reconhecimento e inclusão daqueles que passam a utilizar a rua como suporte para as suas manifestações por um grupo que já está ali presente compartilhando as regras desse jogo pré-estabelecido.

Nota-se que a compreensão das regras e o domínio desta “mídia” silenciosa da qual fala Gurulino requer conhecimento e uso de um vocabulário específico de quem atua nas ruas. Esse vocabulário inclui não apenas as gírias e jargões geralmente oriundos do palavreado dos jovens, mas também termos específicos do grafite e da pichação, além um vasto conhecimento de uma espécie de dicionário das ruas e do modo de se comunicar com autoridades, proprietários de muros e moradores da cidade.

Nos termos de Preti, “quanto maior for o sentimento de união que liga os membros de um grupo, tanto mais a linguagem de gíria servirá como meio de comunicação, além de forma de autoafirmação”. O linguista ressalta ainda que, “caracterizada como um vocabulário especial, a gíria surge como um signo de grupo, a princípio secreto, domínio exclusivo de uma comunidade social restrita.”¹⁸⁷

As gírias são, portanto, uma forma de expressão cultural manifestada linguisticamente, refletindo a mentalidade e as concepções de um grupo específico. Grafiteiros do Distrito Federal podem dominar um vocabulário mais restrito relativo ao ato de fazer intervenções urbanas, mas seu palavreado

186 Idem.

187 PRETI, Dino. **A gíria e outros temas**. São Paulo: EDUSP, 1984, p. 3.

reúne também gírias locais e códigos internos de grupos mais fechados. Tais códigos podem também ser expressos de forma gráfica nos muros e paredes, trazendo significados e simbolismos compreensíveis apenas por quem domina essa espécie de linguagem das ruas. O grafiteiro WOW dá alguns exemplos sobre os sinais gráficos que acompanham algumas intervenções:

Tem uma série de simbologias, até na própria assinatura que leva, que muita gente faz, até no grafite mexicano, que são três pontos. Muita gente nem sabe disso. Tem muita gente que faz e nem sabe o que é. Você bota três pontos que significa: mi vida loca. Aí, às vezes, têm setas e as setas têm sentidos, uma seta para cima, uma seta para baixo, tem auréola, às vezes as pessoas botam auréolas com coroa. Se você bota uma coroa é que, na verdade, você está querendo falar que você é o rei da parada, sacou? (WOW).¹⁸⁸

É comum encontrar nas ruas de Brasília esses sinais gráficos. Como WOW explicou, muitos desses sinais têm origens em outros países, como os três pontos do grafite mexicano ou a coroa, muito usada pelo artista norte-americano Jean-Michel Basquiat (1960-1988) em suas telas e em suas intervenções urbanas. A inserção de uma coroa em um grafite, por exemplo, procura dar um tom de superioridade àquele que a inseriu, gerando repercussões entre seus pares. A imagem a seguir (figura 23) apresenta uma pichação na parte dos fundos de uma loja localizada em um comércio local da Asa Sul. É possível visualizar o desenho de uma coroa feita com um único traço logo acima da assinatura do pichador que se nomeia “Arapa”.

188 Entrevista com WOW. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 232.



Figura 23: Pichação em comércio local na Asa Sul. Foto de Renata Almendra, 2020

Não é o intuito desta pesquisa aprofundar-se no estudo do vocabulário usado pelos jovens que atuam nas ruas do Distrito Federal. No entanto, como parte das fontes de pesquisa se baseia nas entrevistas realizadas com grafiteiros e pichadores de Brasília e suas Regiões Administrativas, fez-se necessário, como já posto anteriormente, a criação de um glossário dos termos que mais comumente se destacaram nos depoimentos, visando dar ao leitor maior compreensão das histórias contadas e das realidades expostas por meio das entrevistas semiestruturadas. O glossário se encontra ao final desta tese, no anexo 1.

2.3.1. Atropelamentos e rasuras

Uma das principais regras de atuação na rua, que envolve tanto os grafiteiros quanto as gangues de pichadores, está no respeito ao “trampo” de quem chegou primeiro em um determinado lugar. Assim, a partir do momento em que um espaço foi ocupado com uma assinatura, um desenho

ou uma manifestação gráfica entendida como grafite, aquele espaço passa a pertencer somente àquele primeiro ocupante.

Surge, portanto, dentre os grafiteiros, o termo “atropelar” ou “rasurar”, que significa pintar por cima do outro, disputando o espaço e, de certa forma, estragando a intervenção feita por quem chegou anteriormente a um lugar. Trata-se sobretudo de um comportamento territorial a partir da marcação dos espaços. Nas palavras de Anjo: “o espaço está sendo disputado por todo mundo e se alguém pegou primeiro, não é seu, né?, é de quem pegou primeiro.”¹⁸⁹

Essa questão do atropelo ou da rasura surgiu em praticamente todas as entrevistas realizadas, mostrando que essa é uma das regras mais conhecidas e que faz parte do universo lúdico e representacional de quem vê a rua como espaço de jogo e de disputa. Brixx explica que:

A regra principal para pintar na rua é: não pintar em cima de outras pessoas, seja pichação, seja uma *tag*, seja um grafite, qualquer coisa. Eu acho que o muro é de quem chegar primeiro. Se tem um trampo ali, independentemente de qual seja, eu não pinto por cima. Então, para mim, a regra é basicamente essa: não pintar por cima de outras pessoas. (Brixx).¹⁹⁰

De forma geral, o atropelo é muito mal visto e gera uma situação de confronto entre os grafiteiros. Muitas vezes, basta uma conversa e um aviso para que as coisas se resolvam de forma mais calma, mas é comum que não haja silenciamento diante da quebra dessa regra. Guga relaciona o respeito aos “tramos” dos outros como uma ética necessária para quem atua nas ruas e afirma que muitos desses atropelos buscam se justificar por uma suposta falta de paredes para pintar ou até para aproveitar um espaço que, de certa forma, já teve uma autorização para receber o grafite, mesmo que seja uma “autorização psicológica”. Ele conta uma situação em que teve um grafite seu atropelado por uma gangue de pichadores, mas que, por meio da conversa, conseguiu ser ouvido e respeitado, criando até novas amizades:

Minha filha tava morando lá há pouco tempo e aí a janela dela dava de frente pra essa parede. E ela tava começando a dormir só. Aí eu falei: “Ô, filha, eu vou fazer um grafite ali para você olhar e dormir só, olhando para o grafite e tal”. Aí foi de pouco tempo e os caras chegaram e picharam. Eu disse: “Pô, perdi a parede”. Só que fui tentar achar os caras e conversar, né? E aí foi

189 Entrevista com Anjo. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 27.

190 Entrevista com Brixx. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 35.

massa, porque a partir daí, além de rolar um diálogo com os caras e foi tudo meio detetive, fui achando um e outro até chegar nos caras. Aí expliquei a situação, disse: “Eu tinha que prometido à minha filha, meio que um presente pra ela. Teria como pintar essa parede? De repente eu dou umas latas a vocês ou coloco o nome de vocês lá”. Aí expliquei aos caras que eu nunca tinha coberto pichação, que eu sempre respeitei e tal. É uma *crew* bem conhecida daqui do DF, de pichação. Aí os caras: “Não, tá tranquilo, massa”. E aí foi massa, que rolou um diálogo bom porque eles pintaram e mandaram pra galera toda da *crew*. Se rolasse um *stress* ia todo mundo saber. Aí, a partir disso, eu conheci uma porrada de cara desse grupo. Fiz até um trabalho para um amigo deles que faleceu. Aí coloquei o nome de cada um, tipo, como se fosse uma homenagem ao cara. E aí ficou numa amizade massa. (Guga).¹⁹¹

Nesse relato é interessante observar uma questão já destacada. Muitas vezes os grafiteiros não se conhecem pessoalmente, mas apenas pelos nomes e formas de atuação nas ruas. No caso de ter um trabalho atropelado ou rasurado por outra pessoa, a vontade de tirar satisfação pode gerar um verdadeiro trabalho de “detetive”, numa busca àquele que infringiu a regra. Se esconder atrás de nomes, portanto, também faz parte da ludicidade inerente ao jogo de pintar nas ruas. Assim, mesmo conscientes das regras, há aqueles que as burlam para provocar brigas, desrespeitar outros grafiteiros, incitar disputas ou provar superioridade, seja se escondendo atrás de um nome ou não.

A imagem seguinte deixa bem evidente a questão do “atropelamento”. Toma-se como ponto de partida para o olhar a figura que está ao fundo dessa passagem subterrânea localizada na Asa Norte. Há um painel grande, que vai do chão até quase o teto na parede revelando uma representação pixelada do famoso quadro do pintor holandês Johannes Vermeer, “Moça com brinco de pérola”. Além de estar cercado e semicoberto por pichações, o painel encontra-se em processo de apagamento na parte inferior. É interessante observar também uma intervenção que propõe um diálogo com a imagem em si, que está no balão inserido na lateral superior direita com os dizeres “bebe mais, amiga”, sugerindo que a distorção proposta para a famosa pintura tenha sido sinal de bebida ingerida pela moça representada.

191 Dados da Entrevista: Entrevistado: Guga / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 19/04/2018.



Figura 24: Passagem subterrânea na Asa Norte. Foto de Juliana Torres, 2017

Há também casos em que o “atropelo” pode não ser intencional. A grafiteira Siren, em seu relato, relativiza essa regra que parece ser tão evidente para todos que atuam nas ruas. Para ela, nem sempre o “atropelo” se trata de desrespeito ao trabalho e ao espaço já conquistado anteriormente por outro grafiteiro. A rua está sujeita a muitas outras intervenções estéticas, como cartazes e propagandas comerciais e, para isso, é preciso estar constantemente renovando os grafites e reafirmando sua forma de apropriação naquele espaço específico. Em sua entrevista, ela destaca a necessidade de, de tempos e tempos, dar uma nova mão de tinta visando renovar os grafites antigos de forma a mantê-los sempre pulsantes. Nesse sentido, Siren conta sobre uma situação específica em que foi procurada por um grafiteiro da cidade que julga ter sido atropelado por ela:

Outro dia eu passei por cima de um cara, e ele é das antigas e ele é treteiro. E deu merda. Tipo assim, ele falou super de boa, foi bem educado comigo, mas ele já veio naquela postura “quem é você para me apagar, para me atropelar?”. E aí eu nem tinha visto que era trampo dele. Para você ver, era um quadradinho, assim, e eu lembro que tinha um bicho desenhado e faz anos que eu tinha visto. E além de estar antigo, a galera colou aqueles troços de táxi, de búzios em cima. E eu: “Ah, agora que eu vou pintar! Já está zoadado!”. E aí eu pintei em cima dos cartazes, tirei um pouquinho dos cartazes. Mas aqueles cartazes não têm como tirar, aí pintei em cima dos cartazes. Aí, uma semana depois, o bicho veio falar comigo: “Por que você fez aquilo?” Mandou um *inbox* no Facebook. E aí eu fui explicar. Tipo assim, eu sou muito respeitosa nesse sentido. O bicho pinta há mais tempo que eu e tal. Eu tenho as minhas ideias sobre essa pessoa, mas não é porque eu tenho

essas ideias que eu vou chegar no desrespeito com ele. Até porque ele veio super-respeitoso comigo. Então eu expliquei pra ele: “Olha, eu nem sabia que era o seu trampo, a parede tava toda zoada, tava cheia de lambe”. Então eu achei eu estava tranquilo. Eu sempre tomo muito cuidado com essas coisas porque aqui em Brasília tem muito disso. Porque é uma forma de você manter respeito, né? (Siren).¹⁹²

Nesse depoimento fica claro que, além de disputar espaço entre si, os grafites também são constantemente cobertos por cartazes e outras formas de publicidade, gerando uma outra forma de “atropelamento”, que faz com que algumas regras do jogo caiam em questionamento ou sejam suavizadas. Assim, é muito comum encontrar grafites totalmente ou parcialmente cobertos por cartazes publicitários (ver figura 25), gerando novas interpretações visuais e novos apelos comunicacionais que se entrecruzam no espaço urbano. Isso demonstra que nem todos que estão intervindo em locais públicos através de mecanismos visuais detêm as mesmas regras, como no caso daqueles responsáveis por espalhar propagandas comerciais por meio de cartazes colados nas paredes e muros.

192 Dados da Entrevista: Entrevistado: Siren / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 24/07/2018.



Figura 25: Grafite coberto por propaganda na 504 sul. Foto retirada da página do Instagram @streetart_brasolia. Autor desconhecido. Acesso em: 06/05/2020

Deve-se destacar, ademais, que justamente pelo fato de a rua ser um espaço de disputas e arbitrariedades, muitas vezes as regras desse jogo são quebradas e uma série de consequências podem advir dessa espécie de desrespeito à apropriação do espaço por uma outra pessoa ou grupo. Nem sempre o diálogo ocorre de forma amigável, como apresentado nos relatos de Guga e Siren. Muitas brigas e “guerras” podem ter como estopim o atropelamento ou rasura do “trampo”, das assinaturas ou das “siglas”. Isso revela que o grafite não é meramente uma expressão de liberdade ou de subversão, mas está sujeito a hierarquias, precedências e exclusões.

No caso de alguns grupos de pichadores, a “guerra” pode ficar apenas na disputa de espaço a partir da realização de novos “atropelamentos” de um grupo contra o outro. Mas também pode caminhar para situações extremas e se tornar motivo de confrontos físicos, brigas entre gangues e até mesmo assassinatos. Nesse sentido, vale a pena destacar que, de acordo com os depoimentos dos pichadores Raley, Raky, Pety e Bonos, muitas vezes a pichação é apenas uma das atividades desenvolvidas pelas gangues, e muitos de seus membros realizam também outras atividades ilícitas, como roubos, furtos e tráfico de drogas.

O mundo do pixo se torna um movimento perigoso porque ele não é uma galera de cinco amigos como era criado antigamente, ele passa a se tornar uma gangue, muitos vendem drogas, muitos praticam crimes e muitos nem praticam crime, entendeu? Mas usa droga, vivencia aquilo, se você pixa, você vive o crime, porque pichação é crime como todos nós sabemos... então, querendo ou não é um mundo perigoso e a partir disso acarreta inveja, discórdia e, querendo ou não, você vai se aprofundar numa guerra. (Raley).¹⁹³

Destaca-se que Raley é um dos membros fundadores da gangue LUA – Legião Unida pela Arte, criada em 1999 e ativa até hoje. Em sua narrativa, que se assemelha a um filme de ação passado na Capital Federal, Raley relata sua trajetória de vida, sempre relacionada à sua gangue, às pichações, tráfico de drogas e assassinatos, o que lhe rendeu 7 anos de prisão e muitas reflexões sobre a juventude, violência e vida na periferia.

Ao longo de toda a sua entrevista, Raley, que atualmente tem quase 40 anos de idade, olha para seu passado e revela uma relação bastante dúbia com a ilegalidade da pichação. Após cumprir pena por alguns crimes cometidos e ser ressocializado, Raley casou e se formou em Serviço Social. No entanto, mesmo afirmando ter abandonado a criminalidade, confessa que a pichação continua sempre fazendo parte de sua vida:

Eu pretendo carregar a pichação comigo até os últimos dias da minha vida, mas eu sempre tento diferenciar o certo do errado. Eu prefiro dizer que é um *hobby* porque, se eu pixo, eu tô cometendo coisa errada, mas é uma adrenalina sadia. Eu sei que estou pixando a casa de um trabalhador que paga seus impostos, mas é uma adrenalina (...) Eu conheço cara que é técnico penitenciário, policial que pixa. Pixa, tá no sangue... (Raley).¹⁹⁴

193 Entrevista com Raley. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 133.

194 Idem, p. 164.

É interessante observar que o pixador parece querer referendar ou suavizar a sua prática ao dizer em seu depoimento que até policiais são passíveis de se envolver com a pixação. O tom de suas palavras coloca a pixação como uma espécie de vício, algo que é mais forte do que a razão e que, portanto, mesmo entendendo que se trata de algo errado ou ilegal, ele parece não estar disposto a parar. Afinal, se até pessoas que trabalham com a aplicação das normas e das leis podem pixar, como no caso do técnico penitenciário e do policial, por que ele não poderia? Ademais, sua fala revela uma certa sinceridade no entendimento de sua prática, pois mesmo sabendo que, ao pixar o muro de uma casa ele pode estar prejudicando “um trabalhador que paga seus impostos”, sua vontade em fazer isso torna-se maior do que a empatia ou a consideração por esta pessoa que está sendo materialmente lesada. Nesse sentido, vale observar que, diferentemente de outros entrevistados, que percebem os proprietários dos muros como público ou clientes e, portanto, como fontes de empecilhos e concordâncias, Raley mostra uma preocupação em interferir na propriedade alheia, mesmo que aja no sentido contrário ao que julga como certo.

No que diz respeito ao universo contextual de Brasília, destaco duas pesquisas de fôlego realizadas sobre a união de jovens em gangues e as relações estabelecidas por esses grupos com atos de violência e criminalidade. Uma delas é a tese de doutorado de Carla Coelho de Andrade, em Antropologia Social, intitulada “Entre gangues e galeras: juventude, violência e sociabilidade na periferia do Distrito Federal”, de 2007¹⁹⁵. A outra é organizada pela mesma autora, junto a Miriam Abramovay, Júlio Waiselfisz e Maria das Graças Rua: “Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília”, tendo sua terceira edição publicada pela editora Garamond em 2004¹⁹⁶.

Ambos trabalhos partem de pesquisas de caráter quantitativo e qualitativo realizadas por meio de questionários, grupos focais e entrevistas com jovens entre 15 e 24 anos de idade e moradores das cidades Ceilândia, Samambaia e Planaltina. A problemática que envolve essas pesquisas centra-se na questão da violência e da criminalidade relacionadas aos agrupamentos juvenis e as pichações acabam também fazendo parte desse universo. A partir de seus estudos sobre as gangues de pichadores, Andrade, conclui que estas:

195 ANDRADE, Carla Coelho. **Entre gangues e galeras**: juventude, violência e sociabilidade na periferia do Distrito Federal. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Universidade de Brasília, 2007.

196 ABRAMOVAY, Miriam; et al. **Gangues, galeras, chegados e rappers**: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

(...) normalmente possuem uma hierarquia, uma liderança definida, interação recorrente, identificação com o território e procuram marcar a identidade do grupo por meio de signos distintivos. Além da pichação, praticam outras ações ilícitas como furtos, roubos e assaltos. A violência pode ser usada pelos jovens para dar suporte às suas atividades criminais, assim como também para mostrar poder e influência nos territórios demarcados ou diante de outras gangues rivais. Tais grupos são bem conhecidos no cenário urbano de Brasília, sendo que alguns dentre eles existem há mais de dez anos, enquanto outros, embora não existam mais, tornaram-se quase lendários, fazendo parte de um passado idílico narrado por muitos dos jovens.¹⁹⁷

As pesquisas acima citadas revelam que as gangues brasilienses eram bastante atuantes especialmente nas décadas de 1990 e 2000, marcando a história da cidade no que diz respeito à criminalidade e violência juvenil. Muitos jovens eram espancados até a morte ou assassinados por armas, gerando repercussões nacionais na mídia de todo país. De acordo com a pesquisa de Abramovay¹⁹⁸, 12,2% dos jovens do Distrito Federal afirmavam pertencer a gangues em 1999, sendo que nesse mesmo ano foram mapeadas 95 gangues, identificadas por siglas e abreviações de nomes. Pode-se destacar que, para além da pichação, da busca por prestígio e marcações territoriais, essas gangues criaram uma forma própria de definição do espaço público.

Apesar de haver um senso comum que reduz o movimento das gangues apenas à periferia de Brasília, deve-se destacar que no Plano Piloto também havia vários grupos de pichadores e de jovens envolvidos com brigas e crimes, a exemplo da temida FS – Falange Satânica (405 e 406 Norte), da GSJ – Grafiteiros Sem Janta (união das quadras situadas entre a 408 e a 416 Sul) e da RNS – Ratos Noturnos da Seis (306 Norte). Geralmente as gangues do Plano Piloto eram delimitadas pela quadra residencial onde viviam os jovens e rivalizavam entre si. Raley diz que os membros dessas gangues “era mais encorpado, ali, da classe alta, gostava de fazer jiu-jit-su, então é uns caras mais esportivo e a gente não, né?, uns moleques da periferia, só jogava futebol”¹⁹⁹.

No entanto, deve-se destacar que a ampla repercussão da violência gerada pelas gangues do Distrito Federal pela mídia nacional acabou por homogeneizar muitos grupos de jovens, prejudicando as ações de outros movimentos que não se associavam à violência e criminalidade, como os grupos de *hip hop*. Rivas e Jane, do grupo de dança Reforçus Break, contam de uma reportagem feita em um show

197 ANDRADE, Carla Coelho, 2007. Op. Cit., p. 128.

198 ABRAMOVAY, Miriam; et al, 2004. Op. Cit.

199 Entrevista com Raley. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 136.

que aconteceu no finado espaço Gran Circo Lar, em 1992, que na época rendeu uma matéria no jornal local Correio Braziliense e no noticiário dominical da Rede Globo, Fantástico:

Jane – Chegou uma repórter do Correio Braziliense, no auge das guerras das gangues e começou a entrevistar o X, o Jamaika a respeito de gangues. “Vocês são gangues? Como é isso aqui?”. E aí existia uma linguagem na época, que vem dos Estados Unidos que se fala hoje *crew*, mas antes era *gangue*. Todo mundo era *gangue*. E eu disse assim: “Gente, tem alguma coisa errada. Essa não é a nossa história. *Gangue* aqui era outra coisa”.

Rivas – Mas o X explicava, eu lembro do X falar de boa. Falava da nossa *gangue*, mas a nossa *gangue* é isso, é de paz. Ele falava um monte de coisa.

Jane – Isso foi em 1992. Mas ela fazia perguntas direcionadas de modo a fazer com que todo mundo fosse de *gangue*. (...) E tiraram fotos da gente, das rodas de *break*, da galera dançando *break*, normal. Foto da Reforçus com a camisetinha da Reforçus. (...) Um mês depois publica-se a reportagem. O Rivas tava de serviço no quartel, eu em casa, e a gente assistindo Fantástico, ele no quartel e eu em casa. “E as gangues de Brasília não sei o quê...” Aí vem a foto da Reforçus.

Rivas – O nosso grupo! Com tarja, todo mundo com tarja. Todo mundo aparecendo de tarja.

Jane – Aí na semana seguinte, no domingo, era a capa do Correio Braziliense.

Rivas – A galera na roda de *break*, de tarja. O pessoal na roda de *break* dentro do Gran Circo Lar. Tipo marginalizou todo mundo! 4 páginas! (Rivas e Jane).²⁰⁰

Nos depoimentos dos grafiteiros entrevistados e que são ligados ao movimento *hip hop* (especialmente Rivas, Sowtto e Fokker), fica clara a ênfase em relatar a atuação desses grupos em agir num sentido contrário ao das gangues, pregando a dança, o grafite e a música como elementos para socialização de jovens da periferia, buscando alternativas ao caminho da marginalidade. O discurso de Sowtto, que foi o líder da DF Zulu por muitos anos, é justamente marcar a proposta do grupo em usar a cultura *hip hop* para atuar na valorização dos jovens da periferia, disseminando valores de paz e respeito e lutando contra violência, o racismo e os preconceitos.

Fokker²⁰¹ cresceu na Ceilândia e seu talento para o desenho fez com que fosse convidado por Sowtto para integrar como grafiteiro o grupo de *hip hop* DF Zulu. Ele conta que “O negócio da DF

200 Dados da Entrevista: Entrevistados: Rivas e Jane / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 05/07/2018.

201 Dados da Entrevista: Entrevistado: Fokker / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 16/01/2018.

Zulu era muito sério (...) a gente não podia beber, a gente não podia fumar, a gente tinha que ir bem na escola. (...) Então eles deram uma direção no social pra gente, e isso era muito bacana”.

Apesar de serem consideradas gangues, justamente por serem grupos de jovens da periferia, a DF Zulu e a Reforçus Break buscavam não apenas se distanciar de atividades relacionadas à criminalidade, como também promover um discurso de paz, inclusão social e difusão cultural entre seus membros. O episódio narrado por Jane e Rivas mostra que essa confusão da mídia em relacionar o grupo Reforçus Break com uma gangue gerou uma série de problemas e dificuldades para eles, que perderam o lugar que comumente usavam para se encontrar e ensaiar, e foram criminalizados pelo poder público que geria os espaços de lazer na cidade de Ceilândia.

Breitner Tavares, professor da Universidade Federal de Alagoas, ao estudar sobre juventude e lazer nas cidades satélites do Distrito Federal, se deteve na análise de reportagens jornalísticas feitas pelo periódico local “O Correio Braziliense” sobre esse assunto entre os anos de 1984 e 1995. O sociólogo afirma que, nesse período, as referências feitas aos acontecimentos envolvendo jovens na periferia do Plano Piloto se restringiam aos cadernos esportivos e policiais. Ainda de acordo com Tavares:

Os artigos tratavam basicamente de fatos envolvendo tráfico de drogas, acertos de contas, homicídios, que, em sua maioria eram cometidos ou sofridos por jovens. Além disso, havia a associação de diversos grupos de jovens ligados a manifestações culturais nas cidades-satélites com a violência e a formação de gangues. A juventude envolvida no hip-hop, especialmente em grupos de break, era criminalizada a partir da perspectiva das gangues e tribos urbanas. As matérias utilizavam-se de um jargão técnico para descrever as terminologias dos grupos, bem como aspectos relacionados aos estereótipos da indumentária, como cabelos e roupas. Contudo, as trajetórias sociais e orientações coletivas dos jovens eram suprimidas, em seu lugar, generalizações de cunho policialesco associavam todos os jovens à delinquência e referenciais de um imaginário de “gangues nova-iorquinas”.²⁰²

Percebe-se, pelas considerações apontadas por Tavares e pelos depoimentos transcritos, que o conceito de gangue sofreu um alargamento em seu entendimento, abarcando diversos grupos de jovens em um contexto mais generalizado, estando esses grupos ligados ou não à criminalidade. Zaluar²⁰³ explica que a origem da palavra “gangue” é uma adaptação da palavra norte-americana “gang”. Segundo a autora, o interesse pelo estudo desse tema começou a ter destaque no âmbito da

202 TAVARES, Breitner. Geração hip hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. In: **Revista Sociedade e Estado**, vol. 25, n.2, maio/agosto 2010, p. 316.

renovação dos estudos urbanos realizados pela Escola de Chicago na década de 1920. Nos Estados Unidos, as gangues configuram-se como um elemento característico da divisão do espaço urbano, que historicamente tem gerado conflitos violentos, muitas vezes de fundo étnico-racial. Assim, ao ser adaptado pelo contexto brasileiro, o termo recebeu aplicações generalizadas pela mídia, como ilustrado aqui.

De qualquer forma, há um dinamismo e uma elasticidade no conceito de gangue, que se torna bastante ambíguo ao ter suas arestas amparadas justamente no limite tênue entre as práticas legais e ilegais. De acordo com a antropóloga Carla Andrade:

As características delimitadoras e diferenciadoras desses grupos são bastante difusas e misturadas. A própria complexidade da dinâmica e da formação dessas associações torna fútil qualquer tentativa de tipificação estrita. Até porque, como já foi dito, as gangues assumem existência oportunamente e seus membros podem transitar de uma identidade à outra, ou seja, pertencem, ao mesmo tempo, a uma galera, a um grupo de quadra ou amigos da escola e a uma gangue. Em geral, integrar uma gangue de pichadores pode significar estar envolvido com tráfico de drogas amanhã, como também se tornar um rapper, e construir uma nova identidade. Assim, existe uma superposição de atividades, que gera uma multiplicidade de papéis e comportamentos. Dizendo de outro modo, o membro de uma gangue de pichadores pode ser, simultaneamente, consumidor de drogas, assaltante, ladrão, cantor de rap, estudante e trabalhador. Por isso, embora os jovens identifiquem vários tipos de gangues/galeras, os seus contornos são sempre fluidos e bastante sutis.²⁰⁴

No entanto, apesar dessa fluidez e sutilidade no entendimento e identificação de gangues e seus membros, muitos grupos gostam de trazer para si autodenominações, que geralmente se relacionam às suas práticas. No contexto do grafite, a denominação comumente utilizada para reunião de grafiteiros dentro de um mesmo grupo é o termo em inglês “*crew*”. De modo distinto das gangues de pichadores, as *crews* são agregadas com o objetivo de fazer “tramos” coletivos e podem ser criadas para unir grafiteiros com interesse em desenvolver temas específicos. Assim, as *crews* podem ter até uma abrangência nacional, com representantes em vários estados. Um exemplo disso é a *crew* ABP – Academia Brasileira de Personagens – que, como o próprio nome indica, tem seus membros interessados na criação e reprodução de personagens pelas ruas de todo o Brasil. Em Brasília, Guga e WOW são os representantes da ABP.

203 ZALUAR, Alba. Gangues, galeras e quadrilhas: globalização, juventude e violência. In: VIANNA, Hermano. **Galeras cariocas**: territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

204 ANDRADE, Carla Coelho, 2007. Op. Cit., pp. 142-143.

Também de forma distinta do que acontece nas gangues, nas quais os pichadores precisam pagar “pedágio” para entrar e mostrar sempre fidelidade e respeito à sigla e seus membros, os grafiteiros podem fazer parte de várias *crews*. Conforme explica WOW:

Eu faço parte de algumas *crews*. Faço parte de três *crews* na verdade. Tem uma *crew* que sou eu e o Otávio, o Kane. A *crew* chama Wicked Kidz. E tem uma outra *crew* que chama Várias Queixas. (...). Na verdade, cada uma tem meio que uma finalidade. Essa Wicked Kidz sou eu e um mano. Várias Queixas é de uma galera do Nordeste que é bem do pixo, bem da loucura, bem jogada. (...) Aí tem uma outra *crew* que o Bigod começou e que eu faço parte também, que se chama ABP, que é Academia Brasileira de Personagem. E aí é uma galera que é voltada para personagens especificamente, que realmente faz mais personagem do que letra em vários estados. A ideia é ter representações nas principais cidades do país. Várias Queixas é mais vandal, sabe, pixo e tal. A ABP, já uma galera que fala: “Vamos fazer o melhor painel, vamos desenvolver um trabalho autoral”. Cada um tem a sua pegada. É de personagens, mas de pessoas que têm uma trajetória mais longa. Eu sou o mais novo de tempo e de anos de idade. Eu tenho 26 anos de idade. Aqui em Brasília sou eu e o Guga. (WOW).²⁰⁵

O relato de WOW exemplifica claramente o que explicou Carla Andrade em citação anteriormente apresentada. Ao mesmo tempo em que atua em um grupo de abrangência nacional, que trabalha na criação de personagens autorais por meio de grafites, WOW também faz parte de grupos de pichadores que têm como objetivo fazer marcações associadas ao vandalismo. Ademais, WOW trabalha como tatuador em um estúdio no Plano Piloto. Assim, verifica-se uma diversidade de papéis, muitas vezes até contraditórios, acumulados por uma mesma pessoa em suas práticas sociais e em sua participação em grupos com atuação nos espaços da urbe.

Vale destacar que tanto as gangues quanto as *crews* reúnem sob uma mesma assinatura todos os membros que as compõem. Nesse sentido, quanto mais membros uma gangue ou uma *crew* tiver, mais seu nome será repercutido, ampliando a abrangência de seus territórios de atuação.

De qualquer forma, esse contexto serve para demonstrar que não há uma homogeneidade nas ações dos grafiteiros e que o envolvimento ou não com a criminalidade pode delimitar algumas regras do jogo praticado por quem faz intervenções nos espaços públicos. Em geral são as denominadas gangues de pichadores as que, conforme exposto, acabam se envolvendo com outras atividades ilícitas e com atitudes mais radicais quando a regra relativa ao “atropelamento” é infringida.

205 Entrevista com WOW. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., pp. 241-242.

Retomando o depoimento de *Raley*, ele explica ainda que as chamadas “guerras” nem sempre têm como motivo principal a marcação de um território (no sentido físico do termo), pois muitas gangues e siglas de pichadores possuem participantes que são moradores de diversas Regiões Administrativas do Distrito Federal. Para esse membro da LUA, às vezes a ideia não é somente marcar um espaço para identificá-lo como seu, mas sobretudo para afrontar pessoas de gangues e siglas tidas como inimigas. Em suas palavras:

A questão em si das guerras é pessoal; é eu e ele, entendeu? O que gera guerra é eu (sic) e ele (...). A partir do momento em que o cara não me respeitou, por que eu tenho que respeitar ele? Eu botei uma pixa lá, o cara foi lá e botou um embarreiro na minha pixa, eu vou lá tirar satisfação com o cara para saber porque, pô: “E aí, por que tu fez isso?”, ele também não vai dar mole pra mim e a gente acaba caindo na porrada. (Raley).²⁰⁶

Desse modo, conclui-se que, no jogo das ruas, o atropelamento é visto como uma das principais infrações cometidas por quem faz intervenções urbanas, sejam grafiteiros ou pichadores, estando ligados às gangues, *crews* ou não. Além de ser um jogo territorial sinalizado por meio da inserção de marcações e assinaturas nos espaços públicos da cidade, os atropelamentos revelam também relações de respeito ou desrespeito ao “trampo” de quem atua nesse espaço. Nesse jogo, novas narrativas sobre o espaço urbano são criadas, envolvendo as relações que se estabelecem entre os jovens e suas redes de sociabilidade a partir de suas marcações em locais públicos.

Entendemos que os grafites, sendo eles desenhos ou letras que se apresentam em um determinado percurso, são pontos de chegada e partida de diversas outras narrativas, que envolvem vivências e experiências na cidade. Não se pode afirmar que todos os grafiteiros possuem consciência de que suas ações na cidade produzem narrativas e que, ao serem “atropelados”, essa narrativa criada por eles ou a historicidade de seus atos poderiam ser comprometidas ou apagadas. No entanto, de forma sutil, destaca-se em alguns depoimentos o entendimento do grafite enquanto elemento constitutivo de uma história da cidade e as narrativas que são criadas a partir de sua inserção em espaços públicos. Ao ser indagado sobre a questão do atropelamento, Onio²⁰⁷ afirma que é uma “Falta de respeito! Falta de respeito! Porque ele desrespeitou a história da cidade, né? Só que ele, na ignorância dele, não entendeu”.

206 Entrevista com Raley. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 142.

207 Dados da Entrevista: Entrevistado: Onio / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 08/01/2018.

Onio, nessa pequena frase, mostra uma preocupação com a história da cidade como convém a ele, ou seja, para criticar o atropelamento que sofreu. Assim, agrega à sua ação de grafitar a escrita de uma história da cidade redigida pelas suas próprias mãos. Ao elaborar essa justificativa para criticar o colega e legitimar a regra do atropelamento, Onio coloca-se não como um sujeito passivo da história, mas como seu próprio protagonista, ao entender sua ação de pintar nas ruas como o que Rösen vai chamar de agir histórico:

Que os homens tenham consciência da história baseia-se, afinal, no fato de que seu próprio agir é histórico. Como usam intencionalidade, os homens inserem, pois, seu tempo interno (...) no contato com a natureza externa, na confrontação com as condições e as circunstâncias de seu agir, nas suas relações com os demais homens e com si mesmos. Com isso, o agir humano é, em seu cerne, histórico.²⁰⁸

Logo, muitos grafiteiros veem em suas práticas uma forma de interagir com a cidade e de nela deixar marcas que, ao atravessarem o tempo, serão entendidas como registros de uma história. Nesse sentido, Onio destaca a existência de uma pichação que deve datar de 1994 e que ainda é possível visualizar em uma “tesourinha” da Asa Norte com os escritos “Quércia vem aí” – frase que se espalhou pelos espaços públicos de Brasília como campanha do político Orestes Quércia à Presidência da República. Com teor político ou não, o que se pretende ressaltar é o entendimento de que letras ou desenhos inseridos na cidade são marcas de um momento singular, que dialogam com a história desses espaços urbanos.

Não é à toa que uma das regras compartilhadas por todos que grafitam nas ruas é a proibição da duplicação de nomes que já tenham sido adotados e estampados pelas paredes da cidade. “Afinal, cada um desses nomes e de todos mais que existem têm suas histórias, seus momentos”.²⁰⁹ Essa afirmação é de Astro, pichador atuante na década de 1990 em Brasília e que publicou autobiografia numa necessidade de registrar suas memórias e “imortalizar nomes, lugares, loucuras e momentos”²¹⁰ de sua atuação como líder da gangue Anjos Grafiteiros Escaladores (AGE) e de sua trajetória no universo da pichação brasiliense.

208 RÜSEN, Jörn. Razão histórica: teoria da história: fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora UNB, 2010, p. 79.

209 CORREA, Carlos Washington Chagas. **Carlos & Astro: uma vida, dois mundos**. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2003, p. 51.

210 Idem, p. 13.

Verifica-se que há um grande conflito entre a efemeridade inerente aos grafites e a busca pela perenidade, por ser lembrado e fazer parte de uma história da cidade, de uma história não oficial, mas que mobiliza sociabilidades e territórios no contexto citadino. Numa análise mais detida, pode-se depreender que o próprio ato de grafitar ativa uma dimensão da memória. Nesse sentido, o antropólogo Alexandre Pereira afirma que no grafite e na pixação:

(...) ocorre uma recriação do espaço urbano, com a construção de novas referências, convertendo-o em espaço de memória para os que participam dessa atividade. Ao organizar o espaço materialmente ou ao transformá-lo à sua imagem, é a transmissão de certa memória coletiva o que se tentava garantir. Ao seguir a perspectiva levantada por Maurice Halbwachs (1990) de que o espaço é um importante suporte para a memória, pode-se apreender a pixação como um modo de representar o espaço urbano e, portanto, de construir uma memória coletiva sobre o mesmo ou de articular na paisagem urbana referências de memória.²¹¹

O apagamento dessas memórias é algo inevitável e pode ocorrer pela ação do tempo, do poder público e até pelos próprios grafiteiros em forma de “atropelamento”. O grafiteiro Mello polemiza uma ação realizada pela Secretaria de Cultura do Distrito Federal em parceria com um coletivo cultural que atua para revitalizar o Setor Comercial Sul. Neste lugar central de Brasília há intensa atividade durante o dia por conta de seu comércio, consultórios e empresas, mas fica deserto durante a noite. É um dos pontos de maior incidência do grafite de toda a capital. Uma ação da Secretaria de Cultura reuniu, em novembro de 2019, por meio de edital, dezenas de grafiteiros com a proposta de pintar e fazer um grande mural de grafite em um espaço conhecido como “Beco do Rato”.

No entanto, esse local já estava permeado de grafites, alguns com mais de 10 anos desde que foram realizados. Esses grafites foram apagados para que o espaço fosse revitalizado com esse novo mural. O fato de dezenas de grafiteiros se aliarem ao projeto para pintar no local soou, na opinião de Mello, uma afronta à história da cidade. Diz ele:

Sempre falei que a fotografia é parte importante no registro histórico do movimento de arte na rua, porém mais importante ainda são as suas obras em si, preservadas, que contam mais do que qualquer coisa essa história. É o

211 PEREIRA, Alexandre Barbosa. Quem é visto, não é lembrado: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pixação. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**. Vol. 1, nº 2, 2012, p. 67.

registro vivo, impregnado com tinta e desgastado pela história, o mais valioso de se ver. Acabar com esses registros é algo delicado e complicado de se analisar, porque a arte de rua em si é isso, efêmera e frágil por conta do desgaste natural do tempo ou da ação daqueles que transitam pelo lugar e movimento, mas quem é sabe: A RUA COBRA. Daqui onde eu tô olhando eu vejo um movimento antigo, do qual eu faço parte, se aliando a outras organizações pra apagar a sua própria história. (...) Não quero atrapalhar esse movimento de revitalização do setor que beneficia a cidade e traz novos pontos de convívio e uma perspectiva de avanço cultural pra gente. Mas eu não vou ficar quieto, vou levar adiante o aprendizado que eu tive na rua. Parem de apagar a história pra reescrevê-la do jeito que vocês acham que ela deve ser escrita. (Mello).²¹²

Mello reconhece a fragilidade do grafite em relação a sua preservação. No entanto, ressalta o caráter histórico dessas manifestações e as memórias que são mobilizadas quando se ameaça a sua permanência. Cada grafite tem a sua história, que se mescla à história do lugar, da pessoa que o fez, do contexto em que foi realizado. Quando se propõe o apagamento de grafites antigos para a realização de novos, sob o olhar do poder público (aqui, no caso, a Secretaria de Cultura), está em jogo mais do que um ato de “atropelamento”, mas sobretudo um conflito e uma disputa de narrativas. Mello vê a ação como o apagamento de uma história para reescrevê-la de outra forma, numa sobreposição de narrativas.

Ao entender a rua como um espaço de conflitos, concluo que as escrituras na cidade vão ganhando constantemente outras dimensões, criando novos diálogos, estabelecendo narrativas alternativas no espaço público e recriando histórias sobre esse espaço e sobre os indivíduos que nele atuam. São histórias da cidade que se mesclam a histórias de vida em busca de reconhecimento, participação e pertencimento.

2.3.2. “Falem bem ou falem mal, falem de mim” – O jogo do reconhecimento

Na realidade, para mim... costumo dizer que ganhei muita amizade, muito conhecimento, respeito, não posso dizer fama, mas um status do qual eu, como pessoa normal, não adquiriria. Então eu costumo dizer sempre que fora desse mundo eu teria sido apenas um jovem negro num trabalho medíocre sem ninguém conhecer e, com isso, hoje eu posso dizer que no estado onde eu moro eu sou conhecido por uma quantidade infinita de pessoas, infinita, que eu digo... eu sou visto, eu sou tido, eu sou alguém para o público em

212 Depoimento do grafiteiro publicado em sua rede social, Facebook, no dia 31/10/2019.

geral da minha geração. Então isso é muito importante, eu não atingiria isso de outra forma, muito dificilmente eu atingiria isso de outra forma. (Bonos).²¹³

O depoimento acima é de Bonos, membro da gangue de pichadores GSL – Grafiteiros Sem Lei. A fala de Bonos traduz muito do que apareceu em diversas outras entrevistas e que se tornou uma questão digna de nota nesse trabalho: a invisibilidade social e a busca do reconhecimento. Na citação em questão, vê-se que parte desse reconhecimento visa superar limites raciais e sociais, mas pode-se notar, também, como será apresentado mais adiante, que a busca por um *status* também traduz uma necessidade de legitimação artística daqueles que fazem intervenções urbanas.

Bonos se afirma com um rapaz negro da periferia, que realiza um trabalho cotidiano que não lhe confere qualquer *status* ou reconhecimento por parte da comunidade onde vive. Em sua necessidade de ser conhecido, respeitado e de fazer amizades, o jovem mergulhou no universo da pichação e suas assinaturas por todo o Distrito Federal passaram a lhe render uma visibilidade que, de acordo com as suas palavras, não seria alcançada de outra forma. Em sua entrevista, Bonos sempre faz questão de trazer à discussão uma análise mais ampliada da pichação, e acaba por mostrar um paradoxo em relação a essa prática, que vê como uma espécie de termômetro social que denuncia falhas na educação: “(...) a pixação na parede significa que não estão educando, que não estão levando às escolas meios para que a criança ganhe dimensão na sua comunidade, que essa criança ganhe status e tenha perspectiva de um futuro”.²¹⁴ Para ele, a pichação é, sem sombra de dúvida, um reflexo da falta de oportunidades e uma forma de se obter um reconhecimento negado pela sociedade. Essa visão negativa da pichação exposta por Bonos nem sempre encontra eco em outras entrevistas, mas alguns pichadores mais velhos trazem um pouco dessa reflexão que relaciona o picho às dificuldades de inserção social.

A epígrafe acima, no entanto, apresenta uma narrativa contraditória. Ao passo que Bonos mostra uma visão positiva da pichação, que lhe rende uma espécie de compensação social, ele parece não se dar conta da limitada inserção social que a prática lhe dá, que provavelmente fica restrita entre seus pares.

A partir da entrevista com Bonos e dos depoimentos de alguns outros grafiteiros e pichadores, pode-se observar que a busca por reconhecimento também faz parte desse jogo que usa

213 Entrevista com Bonos. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 102.

214 Idem, p. 87.

as ruas como suporte. No entanto, fica evidente que esse jogo pode ter uma importância em três diferentes instâncias, quais sejam: o reconhecimento dos grafiteiros por uma comunidade interna composta pelos seus pares; o reconhecimento externo por outros grupos e comunidades de grafiteiros e; como afirmação de existência frente a estranhos no contexto mais geral da cidade. A partir desse entendimento, Russi destaca que:

(...) toda participación en una comunidad se pauta por una tensión interior-exterior, provocando incertezas y exigiendo la comprobación de determinadas competencias propias del sujeto, como forma de aprobación por la comunidad. Tales competencias son los medios pelos cuales los sujetos destacan su presencia, superioridad, reflejada por la conquista y estima de la comunidad. El éxito propio y individual se colectiviza. Eso no implica nada visible, apreciable o táctil, sino un deseo de ser festejado, reconocido por la intervención realizada, lo que otorga poder.²¹⁵

Esse poder apresentado por Russi está muitas vezes relacionado com jogo do risco, com a tensão de caminhar nos limites e extrapolar regras. Assim, a própria ousadia, registrada pela marcação de assinaturas e *bombs* em determinados espaços urbanos – monumentos, lugares altos, proibidos, arriscados, com ampla visibilidade – reproduz sentidos simbólicos que se constroem dentro desses grupos.

Nessa acepção, retomo as figuras 10 e 18, já apresentadas no tópico 2.2 deste capítulo. A primeira evidencia as assinaturas realizadas no topo de um hotel abandonado em pleno centro da cidade, às margens do Eixo Monumental. Ali estão envolvidos diversos riscos que revelam uma certa ousadia dos pichadores que lá deixaram suas marcações. O respeito conquistado se dá pela coragem em adentrar um local sabidamente dominado por consumidores de crack, pela atitude vertiginosa de fazer uma “escalada” e arriscar a própria vida ao pichar no topo do prédio, além de fazer-se visível bem no centro do Plano Piloto. O reconhecimento pelo feito imediatamente repercute nos grupos de pichadores: “(...) O Hotel do Crack... o Flash é tão raçudo, tão ganancioso, não tinha o nome dele lá e ele foi e detonou depois”²¹⁶.

A figura 18, por sua vez, mostra um painel gigante feito pelo grafiteiro WOW no lugar mais central do Plano Piloto, onde se dá o cruzamento dos eixos Residencial e Monumental. A imagem

215 RUSSI, Pedro, 2015. Op. Cit., p. 100.

216 Entrevista com Raky. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 214.

agressiva da caveira, já mencionada aqui, feita em uma escala de grandes proporções e no local mais movimentado da cidade, fez com que WOW também se destacasse entre seus pares. Para realizar essa empreitada, o grafiteiro conta que teve que ir lá quatro vezes, sempre muito rápido pelo risco por conta da localização. Na terceira vez foi preso a partir de uma denúncia, mas depois ainda voltou para finalizar o trabalho.

A chamada “escalada” é um dos riscos mais celebrados pelos grupos de pichadores. Muito comum na pichação paulista, em Brasília, cidade de prédios relativamente baixos, a “escalada” fica mais evidente em áreas mais centrais da cidade (Setor Comercial, Setor Hoteleiro e Setor Bancário), além de viadutos e *outdoors*. A figura 26, abaixo, ilustra uma assinatura colocada em uma altura bastante arriscada, em pleno *outdoor* localizado em uma das estradas que ligam Brasília às cidades do entorno, a Estrada Parque Indústria e Abastecimento (EPIA).



Figura 26: Pichação em outdoor em Brasília. Autor desconhecido. Publicada em março de 2016 no Facebook, página Graffiti Brasília, disponível em: <<https://www.facebook.com/brasiliagraffiti>>, acesso em: 20/08/2018

Por essa imagem, pode-se retomar a questão da disputa que os grafites estabelecem com a publicidade e a ocupação de painéis, letreiros e *outdoors*, revelando um pouco dessa tensão comunicacional que faz parte da textualidade da urbe. Assim, além do desafio da altura, a pichação da figura 26 evidencia essa disputa de narrativas comunicacionais que ocorre nos espaços públicos.

Conforme apresentado é possível inferir, a partir de alguns depoimentos, que nem sempre essas intervenções urbanas legitimam-se por meio de narrativas baseadas na intenção de atingir a população ou dialogar diretamente com a sociedade. O risco, a ousadia e a transgressão geralmente são reconhecidos internamente pelos grupos, como explica novamente Bonos:

Quanto mais status você tem, quanto mais nome você tem espalhado pela cidade, mais conhecido você fica, mais respeito você adquire. É muito difícil que isso seja uma coisa oculta, um pixador que ninguém conheça, que ninguém saiba quem é, uma marca que ninguém identifica, isso no nosso meio, que é o que nos importa, que é o que é importante para a gente, é que a gente seja reconhecido no nosso meio, pra sociedade, pra comunidade no geral a gente não faz muita questão de querer saber o que eles vão achar, o que eles não vão achar. O intuito é ficar famoso entre os nossos, é um diálogo nosso, é um dialeto nosso, é uma forma de se expressar nossa. (Bonos).²¹⁷

É interessante observar que Bonos revela uma certa ambiguidade no seu pensamento quando se coloca em perspectiva seu depoimento. Na citação apresentada no início desse tópico o pichador fala da necessidade de ser reconhecido para além de sua condição de jovem negro num trabalho medíocre, o que traduz um desejo de valorização e de inserção social. Por outro lado, no trecho acima, ele diz que não se importa com o que a comunidade onde vive vai achar de suas intervenções e que sua prática com a pichação busca alcançar visibilidade apenas entre seus pares. De qualquer forma, Bonos parece entender que o público mais amplo não percebe os códigos internos dominados pelos grupos específicos, que adotam estratégias e mecanismos de produção de sentidos cuja estruturação obedece a determinadas regras e práticas.

Tais códigos internos, aqui relacionados diretamente a um sentido de competitividade, traduzem uma rivalidade que se baseia em um conjunto de qualidades como rapidez, coragem, vigor, habilidade. Nesse caso, como explica Roger Caillois²¹⁸, “o interesse do jogo é, para cada um dos concorrentes, o

217 Entrevista com Bonos. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 86.

218 CAILLOIS, Roger, 1990. Op. Cit., p. 35.

desejo de ver reconhecida a sua excelência num determinado domínio”, o que implica em disciplina e perseverança para alcançar um objetivo com seus próprios recursos visando seu mérito pessoal.

Além do mais, ainda usando como análise o depoimento de Bonos, ele busca explicar como esse reconhecimento por outros pichadores pode atrair para si não apenas um *status* dentro do grupo, mas também ganhos materiais, como latas de *spray*, bonés, roupas e até contatos de meninas. Também chamados de “pedágios”, esses presentes ganhos representam admiração e também um código de demonstração de vontade de um jovem em também fazer parte daquela gangue ou sigla. Bonos parece sugerir, inclusive, que as coisas materiais são o principal objetivo a ser alcançado e é a partir delas que vem o *status*:

Um pichador envolvido, pichando diariamente, ele ganha muito pedágio. Pedágio é *spray* de quem quer entrar para a sigla que ele está fazendo, isso pra ele é dinheiro, isso pra ele é vida. Quanto mais *spray* você tem, mais pixo você tem. Aí tem gente que ganha bermuda, ganha boné, ganha óculos, porque têm pessoas que querem aderir a sua sigla, que é a que você está fazendo a propaganda, aí você vai ganhando com isso, então a gente acaba ganhando coisa material além do status, é mais por aí. (Bonos).²¹⁹

Fazer parte de uma sigla torna-se, portanto, um *status* alcançado a partir do pagamento de um “pedágio” e da demonstração de admiração e reconhecimento de seus membros. Nem todo mundo que deseja consegue entrar facilmente em uma gangue de pichadores. É necessário ter “atitude”, consideração pelo grupo, fidelidade às regras e aos pactos previamente estabelecidos. Assim, em muitas entrevistas realizadas fica clara a necessidade de glorificar o grupo do qual se faz parte, mas também são revelados problemas e dificuldades como brigas, prisões, perseguições.

De acordo com a pesquisa de Carla Andrade, desde o momento de formação, as gangues expressam um fenômeno de liderança ao eleger um membro que possua amplo reconhecimento e seja notabilizado pelos seus atos de coragem, atitude e risco. A autora conclui que esse papel de líder não é imposto, ele é obtido na rua e se inscreve num processo de reconhecimento e delegação de autoridade, se legitimando também pelos membros de outras gangues. Contudo, buscar e possuir um alto grau de reconhecimento entre seus pares carrega também algumas consequências: “se por

219 Entrevista com Bonos. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 102.

um lado o prestígio e a fama são fundamentais e indispensáveis para o líder gozar de reputação entre seus pares, por outro (...) é sempre muito visado pelos de fora de grupo.”²²⁰

Assim, observa-se que, muitas vezes, os grupos de grafiteiros aliados à pichação têm como objetivo o reconhecimento maior dentro de suas siglas e também por outras siglas e gangues, diante dos quais estabelecem um jogo competitivo que envolve o risco, a coragem, a ousadia, a quantidade de intervenções espalhadas pela cidade. Como diz Raky²²¹: “Eu estourei, eu fui o maior pixador, na minha opinião, de todos os tempos de Brasília, na minha opinião”. Raky procurou adquirir esse *status* de “maior pixador de todos os tempos” pelas suas insistentes e frequentes assinaturas espalhadas por todos os cantos do Distrito Federal, permeando a Via W3 do Plano Piloto de uma ponta à outra, as Estradas Parque, os viadutos e as demais Regiões Administrativas.

A insistência em se fazer visível e presente em todos os lugares, contrapõe-se a ideia de um fracasso atrelado à invisibilidade do pichador. Nesse contexto, ver e ser visto é um dos imperativos fundamentais do jogo. A socióloga francesa Claudine Harouche traz algumas reflexões sobre a necessidade de produção contínua de imagens de si como uma maneira de se fazer visível socialmente. De acordo com a autora:

O indivíduo deve se mostrar, quando não se exhibir, para poder existir o máximo possível, tem o dever de, no limite, existir de forma contínua, aos olhos da maioria. Ele tende, com isso, a se tornar – ao pé da letra – uma imagem, repetida, sem dúvida, mas todavia efêmera, uma aparência fugaz. Para a sociedade em seu conjunto, para as instituições, profissionais em particular, a aparência, a imagem dada de si tende, mais do que as dimensões invisíveis da pessoa, a testemunhar a identidade: ela garante e assegura assim sua qualidade e sua legitimidade, isto é, a importância e a notoriedade de seu estatuto.²²²

No entanto, há que se dizer que, como em muitas outras questões, no que diz respeito à busca por reconhecimento, os atos de pichação e de grafite se bifurcam. Enquanto os grupos de pichadores mantêm o jogo entre seus pares, os grafiteiros mais aliados à arte urbana geralmente

220 ANDRADE, Carla, 2007. Op. Cit., p. 157.

221 Entrevista com Raky. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 201.

222 HAROUCHE, Claudine. A invisibilidade proibida. In: AUBERT, Nicole; HAROUCHE, Claudine. (Orgs.). **Tirania da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas**. São Paulo: FAP-Unifesp, 2013, pp. 93-94.

usam a rua como uma forma de atalho para se chegar às galerias e também na intenção de seduzir cidadãos para se tornarem possíveis clientes e consumidores de suas criações.

Como já discutido e apresentado no capítulo 1, há uma grande diferença na recepção da pichação e do grafite pela sociedade. Isso ocorre porque a pichação é feita somente com letras, muitas vezes ilegíveis e, por esse motivo, é tida como um ato de vandalismo, de deterioração da cidade, de criminalidade. O grafite, geralmente baseado em desenhos com o uso de cores, já é associado a uma arte urbana, que visa o embelezamento da cidade e de seus espaços²²³. Essa distinção no reconhecimento das duas linguagens pela sociedade, de forma geral, é sabida por quem faz as intervenções na urbe. E, mesmo dentro dos grupos de pichação, há uma ideia de que o grafite é uma espécie de “desenvolvimento” do picho, abrindo maiores possibilidades de ganhos e visibilidade perante esse observador externo. Nas palavras de Pety²²⁴, pichador e membro da gangue LUA: “Tem muita gente que pega outro caminho, pega a arte mesmo, né, véi?, tem que querer crescer na vida, porque pichação não vai levar nada a ninguém. Agora, o grafite não, se o cara pegar mesmo como arte, é doido é, o cara ganha dinheiro demais, vira artista”.

Em um contraponto às falas dos pichadores Bonos, Raky e Pety, destaco o depoimento de Yong. Enquanto os primeiros estão mergulhados no universo da pichação e afirmam, mesmo que de forma contraditória, não ter qualquer interesse no que a sociedade em geral vai pensar sobre seus “trampos” ou sobre sua postura ousada na prática de marcação de sua assinatura ou sigla, Yong deixa claras suas fortes pretensões em ter seu trabalho reconhecido. Este grafiteiro vê a rua como uma vitrine para mostrar seus traços e conseguir alguns contratos como artista. Assim, estabelece-se um outro jogo entre os grafiteiros em sua busca por trabalhos comissionados por empresas ou particulares.

Eu acho que a rua faz você ser mais famoso ou menos famoso, sacou? (...) quando você pinta muito na rua, querendo ou não, o seu nome tá na boca da galera. Então o cliente sabe que não está lidando com qualquer um. Então, sim, eu acho que a rua é vitrine total, sacou? (...) A rua já é onde eu quero estar. Tudo o que vier a mais é bônus. Tipo assim, se vier uma exposição hoje, é bônus. Uma fachada, uma empena de um prédio, é bônus. Uma viagem para a gringa, é bônus. Um trampo para a Nike, é bônus. Já rolou (sic) algumas paradas. Já rolou (sic) uns trampinhos para a Sprite, já rolou (sic) umas paradinhas para a Mitsubishi, já rolou para algumas marcas. (...) E não é só pra

223 GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

224 Entrevista com Pety. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 57.

mim, mas para toda essa galera foda da cidade. Os artistas visuais urbanos, assim com essa linguagem mais urbana, têm muito caminho. (Yong).²²⁵

Yong vê os moradores da cidade como possíveis clientes e coloca a rua como espaço expositivo para divulgação de seu trabalho como “artista visual urbano”, como se autointitula. Muitos grafiteiros de Brasília desejam atingir esse reconhecimento, fama e *status* a partir de seus trabalhos nos espaços públicos. Mesmo que alguns afirmem que a sua primeira intenção ao fazerem intervenções urbanas não é a busca de possíveis consumidores para a sua arte, muitos encontraram na rua a porta de entrada para um mercado de trabalho que envolve grandes empresas, oportunidade de exposições, de viagens e até mesmo de criar outros produtos comercializáveis com a estética do grafite, como canecas, camisetas e almofadas. Pomb é um dos grafiteiros brasileiros que firmou contrato com a empresa Nike e mudou-se de Brasília para São Paulo visando o mercado de trabalho como artista e ilustrador. Ele continua fazendo seus grafites na rua e, mesmo em trabalhos comissionados, Pomb procura manter um estilo visual característico de seus personagens criados no âmbito da grafitagem (Figuras 27 e 28).



Figura 27: Ilustração do grafiteiro brasileiro Pomb para a Nike. Imagem divulgada na página do artista no Facebook em março de 2018, disponível em: <<https://www.facebook.com/pomb.thales/>>. Acesso em: 26/05/2018



Figura 28: Grafite de Pomb localizado em viaduto próximo ao Setor Bancário Sul. Foto publicada em agosto de 2015 em sua página no Facebook, disponível em: <<https://www.facebook.com/pomb.thales/>>. Acesso em: 26/05/2018

A ilustração presente na figura 27 estampa um trabalho de Pomb para a empresa multinacional Nike, responsável por uniformes de jogadores de grandes seleções de futebol. Em 2018, Pomb foi um dos 4 artistas brasileiros escolhidos para compor o Projeto Brasileiragem, criando ilustrações de uma lata-embalagem do uniforme da Seleção Brasileira de Futebol. Já a imagem representada na figura 28 é um grafite de Pomb em uma área central do Plano Piloto, em um viaduto sob o Eixo Rodoviário que liga o Setor Bancário ao Setor Comercial Sul, local de trânsito intenso durante os dias de semana. Mesmo que esses dois trabalhos apresentem uma linguagem bem distinta, é possível perceber a presença de traços característicos do grafiteiro, como o perfil do rosto de seus personagens e a forma de desenhar suas partes constitutivas – orelhas, olhos e nariz. No entanto, cabe destacar que a primeira imagem remete a temas brasileiros e é bastante homogênea e cuidada, sugerindo uma domesticação da linguagem usada nas ruas. Por sua

vez, o grafite no viaduto apresenta-se mais ousado em termos visuais, em que a duplicidade de olhos, nariz e boca da personagem retratada parece remeter a uma ilusão ótica gerada pelo uso de drogas ou bebida alcoólica, por exemplo.

Pomb é apenas um exemplo desse reconhecimento externo que o grafite de Brasília vem recebendo nos últimos anos. Muito desse reconhecimento parece ter se configurado numa forma de institucionalização do grafite, que sai das ruas para ganhar paredes de lanchonetes, restaurantes, lojas, decoração interna de casas e apartamentos e contratos com grandes empresas e multinacionais. Nesse contexto, poder-se-ia inserir aqui uma série de outros grafiteiros bastante atuantes na cidade como Toys, Omik, Siren, Yong e Gurulino tendo sido os três últimos entrevistados para essa pesquisa.

Torna-se evidente que muito desse reconhecimento externo se deve a uma reverberação dos grafites brasilienses dada pela mídia e pelas redes sociais. A internet, junto às redes de sociabilidade como os antigos Fotolog e Orkut e os mais recentes Facebook e Instagram, são ferramentas potentes de divulgação dos “tramos” dos grafiteiros e também dos pichadores. Responsáveis pela criação e manutenção de suas próprias páginas nesses aplicativos, tais interventores urbanos acumulam centenas ou milhares de seguidores, difundindo novos trabalhos, participação em eventos, conquista de espaços na cidade, etc, mesmo que muitas vezes ainda guardem em sigilo suas próprias identidades.

E como diz Gurulino, o impacto do grafite por meio das redes sociais passa a ser mensurável pelo número de *likes*, comentários e visualização das fotos e postagens. Certamente na rua os grafites atingem uma quantidade infinitamente maior de pessoas, dependendo do lugar onde ele está localizado. Mas por meio das redes sociais, torna-se possível ter uma ideia da visibilidade alcançada pelo número de seguidores das *fanpages*. Nas palavras dele:

Eu acho que os dois juntos, a internet e o grafite juntos, fez (sic) o que fez com o grafite. Mas a internet não melhorou o grafite. Ela só expôs o que já era, sabe? Ela bombou, ela fez a coisa ganhar uma dimensão com o Instagram. A própria arte contemporânea não ganhou dimensão com o Instagram. O grafite ganhou porque ele já é uma mídia popular de rua, sem o controle de alguém. Você abre seu canal e fala o que você quer. O grafite é exatamente isso. (Gurulino).²²⁶

226 Dados da Entrevista: Entrevistado: Gurulino. / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 09/02/2018.

O fato de figurarem não apenas nas ruas, mas na internet, faz com que os grafites ampliem sua abrangência comunicativa e sejam mais reconhecidos e, portanto, familiarizados como uma linguagem e como uma estética comunicacional. Com apenas um clique pode-se acessar os trabalhos tanto de grafiteiros renomados ao redor do mundo, como Banksy e Os Gêmeos, como também de grafiteiros locais de um determinado bairro ou cidade. Assim, Gurulino acrescenta que o fato de muitos grafiteiros conseguirem “ter uma vida com o grafite hoje, ou seja, viver disso a nível profissional e ter um status de artista fodão, tem muito a ver com a internet, com certeza”²²⁷.

Ao entrevistar alguns grafiteiros antigos de Brasília, como Onio, Mello, Sowtto e Fokker, eles afirmam que, na década de 1990, o conhecimento que se tinha sobre o grafite era muito escasso e se concentrava apenas em algumas revistas especializadas de difícil acesso, como as norte-americanas 12ozProphet e a Rap Pages, e as brasileiras FIZ e Latex. Onio²²⁸ conta sobre a primeira vez que teve contato com a revista FIZ, a primeira revista de grafite produzida no Brasil: “quando eu vi aquilo, quando eu vi o grafite feito no Brasil, em São Paulo, em Belo Horizonte, eu pirei! Eu pirei! Foi muito mais louco do que ver revista gringa, revista americana”. Ainda de acordo com Onio, essa revista vendia pelo correio materiais específicos de grafite, como pinos e bicos de spray e publicava fotos enviadas por grafiteiros de todo o Brasil: “Eu mandava para eles bolos de fotos, de filmes, de fotos reveladas. Teve umas duas revistas que eles publicaram fotos da gente.”²²⁹ No entanto, ter as fotos publicadas em uma revista como a FIZ era para poucos em razão da dificuldade de acesso a essa publicação e a possibilidade de tirar fotos, revelar e mandar pelo correio para o editorial da revista.

No fim da década de 1990 e com uma maior popularização da internet, dá-se destaque ao uso dos *fotologs* pelos grafiteiros, como uma forma de divulgar seus trabalhos e de se conhecerem. Fokker, grafiteiro do grupo de *hip hop* DF Zulu, fala do impacto que esse aplicativo de internet teve na divulgação do grafite em todo o Brasil:

Eu acho que foi em 99 (1999) que começou a surgir o *fotolog* de forma mais popular, né? E aí começou a rolar a coisa das *crews* de Brasília e das *crews* terem uma página, ou dos grafiteiros terem uma página. Isso já era uma mídia social, mas fluía de uma forma menos controversa do que rola hoje. Porque ele era o canal dos grafiteiros de outras cidades se falarem. A partir do *fotolog*

227 Idem.

228 Dados da Entrevista: Entrevistado: Onio / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 08/01/2018.

229 Idem.

todo mundo tinha a sua página, podia comentar no trabalho do outro, além de ver e acompanhar no tempo real a produção. Então você pintava, tirava foto e postava lá. E vinha uma galera que podia comentar. (...) Então a galera curti ali e conversava, se entedia, meio que se conhecia antes de se conhecer pessoalmente. E isso foi uma espécie de globalização do grafite dentro Brasil. Em Brasília e nas satélites não foi diferente. (Fokker).²³⁰

Pelo que conta Fokker, o fotolog desempenhava um papel mais abrangente do que as revistas na divulgação e reconhecimento dos grafites e grafiteiros para um público interno e/ou interessado pelo tema. No entanto, com a expansão da internet e das redes sociais, outros aplicativos como o Instagram e o Facebook contribuíram para que tanto o picho como o grafite ganhassem um público mais extenso. Assim, esses interventores urbanos, anônimos ou não, criam e alimentam suas próprias páginas com imagens de seus “tramos”, estando mais visíveis também para o público externo. Como afirma o pichador Raky²³¹: “Instagram é massa demais, tem que ter só pixação bonita para postar lá. O meu é @RakyluaOficial. Eu tô gostando do Instagram, velho, porque dá pros caras dos outros estados reconhecer, tá ligado?”.

Antes restritos ao espaço urbano, os grafites passam a encontrar no ciberespaço uma forma de disseminação, de aceitação e até de armazenamento. Ao passo que nas ruas os grafites estão constantemente sujeitos ao apagamento, no ciberespaço eles podem se tornar parte de um acervo digital permanente, criando uma durabilidade até então não imaginada. Dessa forma, o registro imagético da intervenção urbana, sua documentação e o armazenamento dessa representação nas redes sociais pode distanciar essa linguagem tão efêmera de um provável esquecimento. Nesse sentido, Damin e Luna²³² reconhecem essas redes como lugares de memória, conforme concepção de Pierre Nora²³³, pois dão sentido simbólico e funcional a esses registros imagéticos, constituindo o que as autoras vão chamar de um patrimônio digital do grafite.

Desse modo, a internet passa a ocupar um importante lugar para a disseminação dos grafites e o seu reconhecimento nas 3 esferas já citadas, ou seja, entre seus pares, por outros grupos de grafiteiros e pelo público externo. A abertura que se ganha nas redes sociais torna-se mensurável pelo número de visualizações e “curtidas”, o que dá ao grafiteiro um retorno mais palpável do

230 Dados da Entrevista: Entrevistado: Fokker / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 16/01/2018.

231 Entrevista com Raky. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., pp. 216-217.

232 DAMIN, Marina Leitão; LUNA, Sarah. **Instagrafite**: de memória subterrânea a patrimônio digital. In: Anais do Seminário Internacional de Memória e Patrimônio. Pelotas: Editora UFPEL, 2014.

233 NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. Vol. 10, 1993.

impacto dos seus “tramos”. As imagens ali inseridas podem ser infinitamente compartilhadas, aumentando também a amplitude desse impacto para uma proporção inimaginável. O ciberespaço torna-se, portanto, uma nova forma de territorialidade.

Nesse sentido, recorro às reflexões do geógrafo Guilherme Carvalho da Silva que, em sua dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Brasília, deteve-se no estudo do ciberespaço com uma categoria geográfica na qual múltiplos territórios são instituídos ao transmitir informações, valores, culturas, ideias, ideologias. Para ele:

No histórico das intervenções humanas no espaço natural, o ciberespaço é mais uma intervenção, como uma paisagem modelada pela ação humana, como uma porção do espaço natural apropriado politicamente, como uma área de características comuns que se relacionam a um todo e que está interconectada aos outros elementos que constituem esse todo.²³⁴

Assim, propõe-se observar o ciberespaço como uma dimensão do espaço real concreto e não como seu oposto ou sua contradição. No entendimento de Silva, com o qual concordo, o ciberespaço não inaugura uma nova realidade, mas amplia o espaço da realidade que é única, potencializando o humano que a constitui.

Apesar de muitos pichadores preferirem manter sua identidade no anonimato por conta, sobretudo, do envolvimento com gangues e à realização de intervenções mais relacionadas ao vandalismo, a internet também passou a ser um local para dar visibilidade aos pichos e ao caráter de risco das intervenções por eles realizadas. Raley conta sobre o *site* de pichação criado pela sua sigla LUA no início dos anos 2000, que deu ampla repercussão ao movimento da pichação de Brasília até 2003, quando foi retirado do ar pela Polícia Civil em 2003, como parte da Operação Vândalos. Conta ele que:

O primeiro site de pichação que teve em Brasília foi a gente que fez, que foi Legião Unida pela Arte, colocava lá, pá!, um sitezão com mais de 300, 400 nomes de pixadores. E aí um dos membros colocou uma parada que você comentava, deixava os comentários. Rapaz, aquilo ali era o ápice da loucura de pixador na época, 2001, 2002. Nossa, tava começando a era digital, computador e

234 SILVA, Guilherme Carvalho da. **O ciberespaço como categoria geográfica**. Dissertação de Mestrado em Geografia. Universidade de Brasília, 2013, p. 46.

tudo o mais, neguinho queria botar um nomezinho, fazer um comentário, já começou a procurar status na tecnologia, foi aí que começou a parada. (Raley).²³⁵

Os grafiteiros de Brasília, sejam eles mais voltados para a pichação ou para a arte urbana, usam essas redes sociais, compartilhando imagetivamente seus acervos pessoais. A facilidade de acesso a este material facilita em muito uma pesquisa como a desenvolvida nesta tese de doutorado, pois permite a navegação por diferentes linguagens estéticas, abordagens comunicacionais, textualidades e intencionalidades dos grafiteiros, permitindo uma leitura que pode ir além do que está disponível nas ruas. Assim, admite-se que as redes sociais dos grafiteiros e páginas na internet voltadas ao universo do grafite, acabam por também fazer parte de um escopo documental ao fornecer publicamente um acervo imagético passível de análise.

Vale ressaltar que o acesso aos grafites pela internet permite uma outra forma de visualização, bastante diferenciada do que geralmente acontece nas ruas. Ao acessar os grafites por meio de fotografias compartilhadas pela internet, torna-se possível fazer uma fruição mais calma e demorada das intervenções urbanas, analisando detalhes e técnicas utilizadas. Já o habitante que observa os grafites em sua vivência cotidiana costuma ter uma visão mais rápida e interrompida por estar quase sempre em movimento, seja a pé ou em meios de transporte carros ou ônibus. No entanto, o passante em sua experiência cidadina é capaz de compreender os grafites dentro do contexto urbano e o diálogo que estes estabelecem com o local onde estão inseridos, as pessoas que ali circulam, etc.

Ademais, não se pode ignorar o papel das mídias, sejam elas digitais, impressas ou televisivas na divulgação dos grafites e os impactos causados por eles no espaço urbano. Observa-se que as mídias configuram-se como uma forma um tanto ambígua de reconhecimento externo dos grafites, que ora exalta e enaltece, ora apresenta essa manifestação urbana de modo depreciativo. Muito dessa ambiguidade é reflexo de um julgamento sobre as intervenções urbanas, ou seja, a pichação é mostrada como sujeira e vandalismo, ao passo que os desenhos grafitados são entendidos como formas de embelezar a cidade.

O relacionamento dos grafiteiros com a mídia aparece em muitas das entrevistas e o tratamento paradoxal dado pelos jornais fica claro pelo depoimento de WOW:

235 Entrevista com Raley. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 159.

Eu não vejo TV praticamente, eu nem tenho TV em casa. Mas vez ou outra a galera me marca tipo em reportagem da Globo reclamando que a cidade tá pichada, ou reclamando que a cidade tá muito pintada, e mostrando meus trampos no fundo. (...) Eu sou pego pichando e, na mesma semana, sai uma matéria no Correio Braziliense falando: “Artistas fazem exposição internacional, venham conhecer”. Velho, o mesmo jornal, o mesmo jornal que me detonou... não sabem que é a mesma pessoa, mas o mesmo jornal que me detonou, na semana seguinte, faz uma chamada elogiando, enaltecendo. É engraçado! (WOW).²³⁶

Apesar de WOW destacar a ambiguidade no julgamento da mídia ao interpelar as intervenções urbanas, deve-se reconhecer que tal ambiguidade é inerente ao próprio universo do grafite. Assim, o depoimento dele revela que, ao mesmo tempo em que WOW picha a cidade, ele também participa de exposições internacionais, mostrando a dinâmica de sua prática em intervir na urbe, que não se encaixa em modelos ou denominações engessadas.

Independente da abordagem que é dada ao grafite pela mídia, o fato de aparecerem em jornais televisivos ou impressos dá aos grafiteiros mais uma possibilidade de divulgação de suas intervenções. Como explica ainda WOW: “Pra mim é marketing grátis, sabe? Falem bem ou falem mal, falem de mim”²³⁷. É interessante observar que, mesmo em algumas reportagens que não têm como tema específico a questão do grafite, algumas tomadas de vídeo feitas no meio da cidade ou em locais centrais acabam por mostrar como pano de fundo os grafites que fazem parte do cenário urbano.

De acordo com Andrade²³⁸, muitas vezes a imprensa também acaba por estimular a atuação dos pichadores, justamente por reservar ao tema demasiado espaço nos jornais. Ter o nome ou o local pichado publicado na imprensa pode alimentar o orgulho e a vaidade desses grupos, que passam a ganhar novos espaços de visibilidade e outras formas de destaque às suas assinaturas e siglas. O pichador Raley corrobora essa tese quando afirma que:

A questão da pixação, quando começa a quebrar vários limites, acaba criando status. Quais são os tipos de status? Pessoal começa a te procurar, jornalistas, “pixaram o monumento não sei o quê, pá!”. Eu mesmo fiz quatro entrevistas para o Correio Braziliense, pixação minha em televisão, perco de ver, né?, porque sempre aparece, tá falando de um outro caso e aparece na televisão. Você tá

236 Entrevista com WOW. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 236.

237 Idem, p. 236.

238 ANDRADE, Carla, 2007. Op. Cit., p. 161.

vendo, aí e “buuummm, apareceu o Raley, puta que pariu, já valeu por tantos anos de pixação, é o status, querendo ou não a mídia ajuda. (Raley).²³⁹

Seja de forma direta a partir de entrevistas ou reportagens específicas, seja de forma indireta ou não intencional, a visibilidade alcançada quando os grafites atingem as mídias também alimenta o jogo do reconhecimento externo e do ganho de *status* entre os grafiteiros. Mesmo que esse reconhecimento nem sempre se dê de forma positiva, o importante é ter o “trampo” registrado como parte da cidade, insistindo em uma narrativa visual que também permeia uma outra narrativa ali apresentada pela mídia.

Assim, fazer-se presente também em outros suportes – sites, redes sociais, jornais impressos, televisão, etc – amplia consideravelmente o escopo de atuação dos grafiteiros, além de trazer uma forma de preservação e durabilidade para essa manifestação urbana efêmera.

2.3.3 Entre polícias e “heróis”: jogando com as autoridades

Este subtópico visa discutir brevemente as relações de grafiteiros e pichadores com o poder coercitivo do Estado por meio da ação de seus agentes públicos, os policiais. Não se propõe aqui adentrar teoricamente nessa questão que, por si só, daria uma ampla análise. Em um levantamento bibliográfico sobre o tema verifica-se que há poucos estudos focados nas ações policiais diante das intervenções urbanas. Mesmo nas publicações, teses e dissertações que versam sobre a temática da pichação e do grafite, raramente se encontram seções destinadas a fazer uma análise da atuação policial em relação a essas práticas. No entanto, julgo de grande importância abordar essa questão, mesmo que de forma breve, pois entendo que o poder coercitivo dos agentes de polícia é determinante para a compreensão da atuação dos interventores urbanos e suas práticas no espaço público.

Como visto e discutido ao longo desse capítulo, entendo as intervenções urbanas como parte de um jogo, que envolve uma série de regras, normas e condutas compartilhadas pelos grupos que atuam nas ruas. Em quase todos os depoimentos coletados por meio das entrevistas foram feitas menções às ações policiais, formas de lidar com as autoridades e estratégias usadas para contornar conflitos com a polícia. De alguma forma, esses agentes do estado passam a fazer parte do jogo ao atuarem como uma força contrária à realização das intervenções. Verifica-se, a partir da análise das

239 Entrevista com Raley. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 158.

entrevistas, que a relação entre grafiteiros e policiais é dinâmica e apresenta inúmeras variáveis que abarcam desde questões raciais, sociais, de gênero, até territoriais.

De modo geral é a Polícia Militar que atua na coibição das intervenções urbanas, pois é a força policial que tem como responsabilidade o patrulhamento ostensivo dos espaços públicos. São esses agentes que costumeiramente abordam os grafiteiros e pichadores em flagrante e, caso julguem necessário, os encaminham à delegacia para que lá sejam tomadas as devidas providências legais e processuais.

A prerrogativa para a interferência de policiais na realização dos grafites passa pelo caráter da ilegalidade desse tipo de intervenção. Até que se prove que tem autorização para fazer grafites em lugares públicos ou privados da cidade, há a presunção de que aquele grafiteiro que está ali deixando a sua marca também está cometendo uma contravenção. Nesse contexto, entra-se novamente em discussão o tratamento diferenciado dado às pichações e aos grafites. Percebe-se que há uma maior condescendência policial com os grafites (mesmo que muitas vezes esses sejam feitos sem qualquer autorização) do que com a pichação, fato referendado pela Lei 12.408/2011, já apresentada no capítulo 1.

No caso específico do Distrito Federal somam-se mais duas normativas implementadas no ano de 2018 que acabam por endossar o tratamento diferenciado dado aos grafites e pichações da cidade. O Decreto nº 39.174/2018 institui uma Política de Valorização do Grafite, entendendo essa prática como um “protagonismo da sociedade civil nas manifestações da cultura popular” e valoriza sua dimensão cultural, artística, pública e democrática. Já a Lei nº 6.094/2018 institui um Programa de Combate a Pichações no Distrito Federal, que considera a pichação uma “poluição visual” e uma “degradação paisagística”, prevendo multas e sanções para pichadores.

A imprecisão no entendimento do que é grafite e o que é pichação, contribui para que haja ações arbitrárias por parte dos agentes de polícia em relação a coibição das intervenções. Muitas questões sobressaem em relação a isso: grafite sem autorização é uma infração? Como lidar com o “grapicho” (mistura de pichação com grafite)? O que o agente de polícia entende como uma coisa ou outra? Assim, vê-se que há uma série de questões que deixam a prática policial um tanto discricionária, conduzindo muitas vezes a uma série de arbitrariedades cometidas em relação aos interventores, a partir de um julgamento pessoal dos agentes de polícia. Gustavo Lassala²⁴⁰ aponta

240 LASSALA, Gustavo. **Em nome do pixo**: a experiência social e estética do pixador e artista Djan Ivson. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

que o principal motivo da falta de critérios dos policiais ao abordar os grafiteiros nas ruas está relacionado à subjetividade da legislação, que deixa na mão do agente a compreensão do que é tal intervenção, para depois escolher que atitude tomar diante de cada caso.

O princípio da discricionariedade está na base do trabalho policial e muitas vezes os agentes precisam fazer escolhas e tomar determinadas atitudes, traçando possíveis rotas de ação ou de inação. Nesse sentido, a antropóloga e cientista política Jacqueline Muniz²⁴¹ aponta que um dos grandes desafios da prática policial está na diversidade de situações não previstas nos manuais, diretrizes e instruções. Ademais, existem também as inúmeras ocasiões em que a abertura da lei permite que um policial tome decisões amparadas no que julga relevante. No caso da atuação ou não dos agentes de polícia diante das intervenções urbanas, verifica-se, na visão dos interventores reveladas por meio das entrevistas, algumas variáveis que podem ser levadas em consideração nessa análise: atuação policial mediante denúncia, olhar diferenciado para a pichação e grafite, abordagens diferentes no Plano Piloto e nas cidades periféricas, distinção de gênero e raça.

No depoimento de WOW aparecem muitas menções à polícia. Esse grafiteiro já passou por diferentes abordagens policiais, o que revela essa discricionariedade dos agentes em relação às práticas de intervenção urbana. Ele conta que há policiais que passam e elogiam o “trampo”, outros agridem e humilham. Algumas vezes ele já foi levado à delegacia e recebeu como pena o cumprimento de serviços comunitários. De qualquer forma, conforme descrito no trecho abaixo, a maior parte das intervenções policiais parecem ser fundamentadas nas denúncias e, de forma geral, os agentes de polícia têm uma atitude bastante condescendente com relação ao grafite:

O único problema, o problema maior, é denúncia. 90% das vezes que eu tive problema com polícia foi alguém que passou, ligou pra polícia e a polícia chegou e falou assim: “Cara, eu sei que o que você tá fazendo é grafite, acho legal, você podia estar fazendo lá no meu bairro, eu ia achar ótimo. Mas você foi inventar de fazer aqui, alguém ligou, o pessoal provavelmente tá vindo eu te abordando, então eu tenho que mostrar o meu serviço, eu não posso simplesmente te deixar passar”. Essa é a maioria, essa é a grande maioria. E quando não são chamados, a maioria curte. Mas tem casos de policial meio surtado, de chegar dando dura. Cara, uma vez eu tava pintando do lado de um lixão e o cara me fez deitar no chão, humilhando, o cara à paisana botando a arma na minha cara, parecia que tava drogadão, assim. Já rolou (sic) várias coisas assim, de polícias a heróis que querem ser policiais, sabe? (WOW).²⁴²

241 MUNIZ, Jacqueline. Discricionariedade policial e a aplicação seletiva da lei na democracia. In: **Revista Ultima Ratio**, São Paulo, v. 10, n. 2, 2008.

242 Entrevista com WOW. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 235.

Nesse relato há a descrição de uma postura de empatia do policial, que parece ter optado por lidar com a situação de modo efetivo para evitar confrontos, não necessariamente porque gostou do grafite que estava sendo feito. De qualquer forma, é importante destacar que na dinâmica existente nesse jogo entre grafiteiros e policiais, os primeiros parecem estar constantemente desafiando os segundos. Ao passo que a polícia age como um fator coercitivo à realização de grafites não autorizados em espaços públicos da cidade, os grafiteiros também se imbuem de uma postura de ora desafiar, ora driblar a ação desses agentes.

A imagem a seguir (figura 29) mostra de forma literal o desafio imposto por uma gangue de pixadores ao colocar suas assinaturas e a sigla da gangue em um monumento localizado no centro de Brasília, o Memorial JK. Este é um museu dedicado ao ex-presidente e fundador de Brasília, Juscelino Kubistchek, e se localiza em prédio projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer no Eixo Monumental.

De forma geral, pelo seu caráter histórico ou artístico, os monumentos da cidade são mais vigiados pela polícia ou mesmo por vigilantes contratados especificamente para esse fim. Por esse motivo, o risco envolvido na ação de pixar um monumento rende grande visibilidade para o pixador, não somente entre seus pares como também para a população em geral. Trata-se de uma prática de vandalismo e depredação do patrimônio que tem como consequência a pena de multa e até reclusão, conforme a legislação específica.

Quando os pixadores escrevem em um monumento “Desafiamos a polícia!!”, fica clara a intenção em provocar os agentes policiais, além da tentativa de mostrar uma pretensa sagacidade e a esperteza desses interventores em driblar o olhar vigilante que, a rigor, deveria haver sobre esses locais. De novo é importante destacar que o desafio é feito pelos vulgos (apelidos), que resguardam a identidade do pixador e que, portanto, torna a coerção policial pelo feito difícil ou quase impossível de ser imposta caso não haja flagrante.

Em Brasília não é comum encontrar pixações realizadas em monumentos. Quando isso acontece, as marcações são rapidamente apagadas pelo poder público. Talvez por esse motivo os pixadores que assinaram a intervenção no Memorial JK quiseram registrar o feito por meio da fotografia, que foi publicada na rede social Instagram, na página @pixacaobsb, destinada exclusivamente a divulgar e dar visibilidade ao pixo brasiliense. Como já apresentado, muitas dessas páginas em redes sociais ou *sites* na internet atuam como uma espécie de galeria virtual das intervenções urbanas, prolongando a sua existência e aumentando a sua divulgação, mesmo que em um outro suporte e de forma destacada do contexto urbano onde foi inserida.

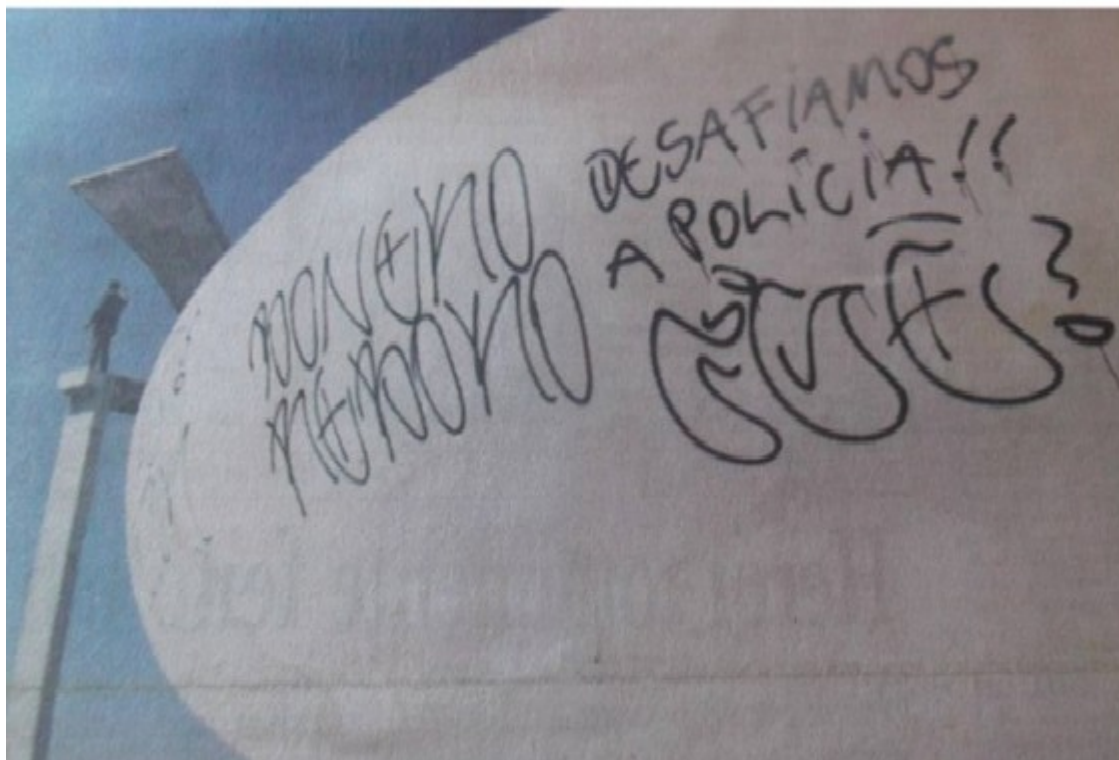


Figura 29: Pixação no Memorial JK. Autor desconhecido. Publicada na página do Instagram @pixacaobsb, em: 31/01/2015

A aceitação aos grafites parece ter aumentado bastante, mas grande parte da atuação policial em relação à ação dos grafiteiros parte de denúncias feitas por moradores ou transeuntes, que julgam a prática como um ato de vandalismo e buscam na coerção policial uma forma de coibi-la. Assim, quando a polícia é acionada, um agente deve abordar o grafiteiro em flagrante e, caso este não tenha autorização para pintar naquele espaço, deve ser imediatamente proibido de prosseguir.

É interessante observar que os motivos das pessoas chamarem a polícia no caso das intervenções também são pautados por uma grande subjetividade. Uns passam e elogiam, outros ignoram, outros querem impedir aquela manifestação, seja acionando a polícia ou agindo por conta própria (os “heróis”, na gíria utilizada pelos grafiteiros e pichadores). Nesse sentido, retorno aos estudos de Muniz para destacar o que ela chama de “discrecionalidade dos cidadãos”:

Por um lado, ela se manifesta na decisão de acionar ou não a polícia e dar preferência a certos tipos de condução policial em detrimento de outros. Por outro, ela expressa a priorização de determinadas normas legais que devem, segundo os cidadãos, ser fiscalizadas e impostas. De fato, o arbítrio dos cidadãos, assentado em um determinado imaginário social sobre a construção

da ordem, suas formas de transgressão, seus mecanismos de controle e punição, impõem vários níveis de filtragem que impactam as decisões discricionárias policiais.²⁴³

As denúncias de intervenções urbanas como o grafite e a pichação passam, portanto, pelo entendimento dessas práticas como transgressoras e que devem ser impedidas de serem realizadas. Ao denunciar os interventores para a polícia, o cidadão pode ter inúmeras motivações, mas, de modo geral, está chamando o Estado para corrigir algo que ele julga estar fora da ordem. No entanto, há também aqueles cidadãos que se eximem de chamar a polícia e preferem agir por conta própria. No jargão das ruas e no vocabulário dos grafiteiros, esses são chamados de “heróis” e conhecidos por terem atitudes muito mais violentas do que as abordagens policiais.

Nos depoimentos de alguns pichadores, as ameaças apresentadas pelos “heróis” são determinantes para a criação de algumas estratégias de atuação na rua, como a escolha do lugar para fazer a intervenção. Em muitos casos, é preferível pichar em locais mais conhecidos, onde já se conhece a comunidade e não se corre o risco de ser surpreendido por algum “herói”. Os depoimentos de Pety e Raley, transcritos abaixo, apresentam respostas para uma mesma pergunta: “Quais são os melhores lugares para grafitar/pichar?”. Ambos fazem referência à ação dos “heróis” como a maior ameaça de se estar em um local desconhecido e mostram o risco à vida que muitas vezes estes locais impõem:

Na nossa quebrada, né?, tem nem jeito, quintal de casa, já conhece todas as ruas e becos. Porque você vai mandar em outra quebrada, tu não sabe, né?, se lá, tem um herói. Porque hoje em dia, tu tem que ter mais medo dos heróis do que da polícia. Que levar um tiro ninguém quer não, ainda mais por pichação, né, mano? Eu já levei tiro. Não de pegar em mim, mas na reta já. (...) De herói mesmo. Tava em cima do prédio e ainda bem que foi quando eu tava descendo, depois de marcar. Eu já saí correndo. Tá doido?, deixei tudo para trás. (Pety).²⁴⁴

Então, é difícil você encontrar espaços bons pra estar pixando e, às vezes, quando você pega, tem que ficar degladiando com caras de outras siglas e com a polícia e com os heróis, porque existe muito herói hoje em dia. (Raley).²⁴⁵

243 MUNIZ, Jacqueline, 2008. Op. Cit., p. 104.

244 Entrevista com Pety. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 56.

245 Entrevista com Raley. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 155.

Logo, mesmo que muitos pichadores apontem o Plano Piloto como o local mais instigante para deixar suas assinaturas, em razão da centralidade e da visibilidade que recebem, o fato é que as cidades periféricas são ainda mais cobertas de pichação do que o centro da Capital. Por um lado, essa questão fica evidente na fala de Pety, morador da periferia, que afirma se sentir mais seguro em pichar próximo à sua casa, pois já conhece bem o território e as dinâmicas sociais que lá se desenvolvem. Dessa forma, por mais que haja um jogo de confronto e de desafio às autoridades policiais, o que dá um aspecto de coragem e subversão à ação de alguns pichadores, parece haver também um medo do conflito e a necessidade de agir sem sobressaltos.

A presença dos “heróis”, segundo os relatos coletados, se faz mais comum nas cidades periféricas, onde muitas vezes se identifica uma ausência do poder público na segurança das comunidades. A situação de abandono em que se encontram algumas regiões suscita a existência de lacunas de poder, que acabam sendo preenchidas por outros que criam e impõem seu próprio ordenamento normativo, que nem sempre se alinha com os princípios e leis historicamente instituídos. A ação dos “heróis”, no caso da coibição das intervenções urbanas, parece ser excessivamente violenta, pois, como diz WOW, eles “te dão tiro e mandam só buscar o corpo”²⁴⁶.

Diante do cenário de violência em que estão expostos ao atuarem nas ruas, tanto grafiteiros quanto pichadores se cercam de estratégias de atuação para garantir a sua prática de intervenção sem correrem tantos riscos. A autorização para grafitar em um espaço urbano, por exemplo, é o documento que pode respaldar e garantir a ação de um grafiteiro sem que esse seja alvo de denúncias e de coibição policial. Essa autorização pode vir do poder público ou de particulares, a depender do local onde o grafite será inserido. Nesse sentido, a diferenciação entre grafite e pichação já se faz bem marcada, pois não é comum que se forneçam autorizações para a realização de pichações. Assim, ao ver um grafiteiro em ação, geralmente a primeira coisa que os policiais fazem em sua abordagem é pedir que se apresente a autorização.

No entanto, muitos grafiteiros parecem querer ressaltar uma atitude supostamente transgressora e subversiva ao se colocarem contrários a realização de grafites apenas quando são autorizados. Assim, oscilando entre as nuances de uma prática que se equilibra dificilmente entre o legal e o ilegal, alguns entrevistados se mostram resistentes a receber autorizações ou remuneração para fazer seus grafites, pois isso pode configurar como uma poda às ideias e restrição da criatividade. Ainda nas palavras de WOW, “Eu acho que a essência do grafite é justamente o

246 Entrevista com WOW. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 239.

oposto. É você fazer o que você quiser, aonde você quiser, do jeito que você quiser, e meio que bater de frente com algumas coisas”²⁴⁷.

O grafiteiro Yong complementa essa ideia e diz que, realmente, o fato de ter uma autorização permite que se faça um grafite com mais calma, o que acaba por melhorar a qualidade do “trampo”. Ele afirma que costuma pedir autorizações para pintar na lateral de lojas comerciais, casas e outros lugares privados, mas que a liberdade de se fazer algo sem autorização é bastante valiosa:

Mas eu acho que só o fato da pessoa falar “pode”, você já dá uma tranquilizada. Porém tira pra mim o valor agregado da parada. Pra mim, pessoalmente, quando eu termino um trampo que foi ilegal, sei lá, ele vale ouro. Vale muito mais, vale muito mais. Ah, porque eu acho que agrega originalidade, agrega raiz na parada. Você chegou, pintou o que você queria sem pedir para ninguém e vazou. É diferente de quando você pede. Porque, muitas vezes, quando você pede, assim, muitas vezes, quando você pede a pessoa pergunta o que você vai fazer, aí já quer dar uma direcionada no trampo... Não rola muito, é uma parada que é difícil. A gente veta, né? Se a pessoa fala: “Ah, não rola de fazer aí uma flor?”. “Não”. Aí a pessoa: “Ah, então eu não quero”. “Então tá, tchau!”. E vai para outro lugar. (Yong).²⁴⁸

Algumas tensões e contradições podem ser percebidas no depoimento de Yong e revelam esse caráter limiar e fronteiro em que a prática do grafite se encontra. Há claramente um discurso retórico, que tenta buscar uma espécie de essência do grafite, fundamentado no aspecto ilegal, subversivo e transgressor da intervenção. No entanto, apesar de querer demonstrar uma atitude alinhada a esses aspectos, Yong se diz mais tranquilo ao grafitar com autorização, e seu depoimento segue com apontamentos das melhores estratégias para não entrar em conflito com a polícia e as formas de se fazer visível para clientes em potencial, ou seja, para um público disposto a pagar para ter seus grafites em suas propriedades.

Uma das alternativas que alguns grafiteiros veem para poder pintar na rua sem ter sua criatividade podada e sem precisar sofrer proibições por parte da polícia é forjar autorizações. Faz parte do jogo das práticas interventivas a criação de formas de driblar denúncias e ações policiais, garantindo sua livre atuação no espaço urbano sem que sejam constantemente abordados ou mesmo criminalizados. O grafiteiro Guga conta que, mesmo tendo muita dificuldade com computador,

247 Idem, p. 227.

248 Dados da Entrevista: Entrevistado: Yong / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 20/06/2018.

criava ele próprio as autorizações, inserindo logomarcas de órgãos do poder público e de empresas, visando dar veracidade ao documento. Diz ele:

Eu lembro de recortar várias logos de prefeitura, logos de material de tinta, fazer os carimbos na mão mesmo, tudo no caô {na lábia}, e tirar uma xerox colorida de tudo, plastificar e aí ficava tudo um crachazinho, como se fosse uma autorização. E em cada canto eu escrevia um pouco do local e que tava autorizado. Mas assim, o documento não valia de nada, eu que tinha feito. Mas serviu para algumas ocasiões de pintar e chegar a polícia e eu mostrar o documento que não valia de nada e os caras apertarem minha mão e pedirem desculpa, dizer: “Não, pode continuar aí, tá tranquilo”. Aí era aquele lance de terminar, de agilizar um pouco mais porque se voltasse de novo e visse que o documento não valia nada, e tava no sal pra mim (risos). (Guga).²⁴⁹

Observa-se que Guga demonstra um domínio das regras das ruas no que tange aos limites da legalidade e da ilegalidade das intervenções. No entanto, ao forjar documentos e autorizações para poder grafitar sem conflitos, ele recai em uma outra atitude ilegal. Assim, o que parece importar é a garantia de conseguir terminar um grafite sem sofrer coibições, mesmo havendo a possibilidade dos agentes policiais descobrirem posteriormente a fraude.

Guga complementa seu depoimento dizendo que em quase 30 anos grafitando nas ruas em diferentes cidades, nunca sofreu abordagens agressivas por parte da polícia, nunca foi detido ou levado para a delegacia. Ele cita algumas estratégias que utiliza para que os momentos mais tensos na relação com os policiais fossem rapidamente resolvidos. Uma delas é estar sempre que possível com uma autorização em mãos, seja ela forjada ou não. Outra é saber conversar com os agentes de polícia, mostrar que sabe o que está fazendo e explicar o caráter da intervenção. O horário de sair para grafitar também impacta nas diferentes formas de abordagem policial. Todas essas estratégias citadas por Guga são, em maior ou menor grau, destrinchadas em outras entrevistas que apontam, ademais, que muitos desses fatores também estão relacionados às questões sociais, raciais e de gênero.

O entendimento de como funcionam a rua, as suas dinâmicas sociais e as relações de poder estabelecidas no espaço público contribui para que os interventores urbanos façam determinadas escolhas em relação à sua atuação. Por exemplo, em muitos depoimentos coletados para essa pesquisa os entrevistados deixam claro que é muito mais tranquilo grafitar em lugares já conhecidos por eles e o ideal é que os grafites sejam feitos durante o dia. O argumento é de que de dia as

249 Dados da Entrevista: Entrevistado: Guga / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 19/04/2018.

peças que passam já pressupõem que se trata de uma intervenção feita com autorização, pois não é preciso se esconder no escuro da noite para não ser visto enquanto pinta. Essa questão fica bem evidente nas palavras do grafiteiro Yong:

Depois das 6 (*da tarde*) muda, não tem mais conversa. Se você está ali de noite é porque você está fazendo uma parada errada, entendeu? Por que você não tá fazendo aquilo ali para todo mundo ver? Você tá meio que se escondendo de alguém, entendeu? Obviamente que, às vezes, você está pintando no mesmo lugar, a mesma coisa, mas se escurecer, véi, a galera já vem com outra cabeça. O próprio policial já chega com outra cabeça. Já chega: “Pô, por que que você não está fazendo isso durante o dia?”. De dia não, de dia dá muito a aparência de relax. Você tá ali, bota as paradas no chão, começa a pintar. (Yong).²⁵⁰

De novo Yong apresenta uma contradição inerente à sua prática de grafitar. Ao passo que ele tenta se mostrar como um grafiteiro “vandal”, ou seja, mais associado às intervenções sem autorizações e, em suas palavras, mais “originais”, ele também se mostra ajustado à utilização de ações que o resguardem de entrar em enfrentamento com a polícia, como a proposta de pintar sempre à luz do dia.

De fato, muitos episódios de maior tensão com a polícia narrados pelos entrevistados ocorreram durante a noite. De dia, dependendo da forma e do lugar onde a intervenção é feita, a ação parece corriqueira e nem desperta olhares enviesados para o ajuizamento de denúncias. Sair para grafitar durante o dia também faz parte da estratégia escolhida pelas mulheres como forma de se proteger e de se resguardar, não apenas de abordagens policiais, mas de outros possíveis perigos mais iminentes durante a noite, como assaltos e violências sexuais.

A grafiteira Siren corrobora a opinião de Yong descrita acima e agrega em seu depoimento uma outra questão que parece ser bastante relevante em sua atuação nas ruas. Siren desconfia que o fato de ela ser mulher suavizou a abordagem policial nas inúmeras vezes em que foi denunciada e acredita que os homens encontram um tratamento diferente, mais agressivo, ao serem flagrados pintando nas ruas. Diz ela:

250 Dados da Entrevista: Entrevistado: Yong / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Grifo da autora / Data da entrevista: 20/06/2018.

Então já rolou várias vezes de eu estar pintando e ser denunciada. Só que, tipo assim, eu pinto um pouco rápido, agora eu pinto um pouco rápido. Então até a polícia chegar eu tô bem adiantada. Então eles falam: “Termina rapidinho e vaza”. Ou eles só passam e vão embora, veem que é de boa. Quando está num lugar tranquilo, os bichos entendem também. Eu não sei se eles têm essa abordagem porque eu sou menina, sacou? Não sei como é a abordagem com os meninos. Eu já ouvi relatos que são muito mais sinistros, são muito mais agressivos com os caras, né? Mas comigo nunca teve uma abordagem pesada assim, não. Sempre foi bem tranquilo. Eu também sempre pinte de dia, nunca pinte à noite. Eu acho que de noite seria uma abordagem diferente do que eu pintando de dia. Sendo homem ou mulher, eu acho que a abordagem seria diferente. Mas a abordagem comigo sempre foi muito tranquila. (Siren).²⁵¹

Mais do que o horário, o local escolhido para fazer as intervenções também é determinante no jogo de poder imposto pelas ruas. É sempre menos arriscado grafitar e/ou pichar em lugares conhecidos, onde já se sabe como é a comunidade. Nesse contexto, dois fatores ficam evidentes quando se coloca em questão o território. O primeiro deles diz respeito à diferença de atuação dos agentes de polícia no Plano Piloto e nas cidades periféricas. Nesse sentido, os entrevistados percebem e relatam que as abordagens policiais realizadas no espaço compreendido como Plano Piloto são muito mais suaves e brandas do que costumeiramente acontece nas cidades do entorno. Ademais, é nas periferias que se registram a ação dos “heróis”, que se autoincubem da proteção do território e o cumprimento das leis à sua maneira.

O grafiteiro WOW, que tem como espaço situacional o Plano Piloto, sintetiza no trecho abaixo um pouco dessas questões, que transparecem também em outros depoimentos:

Por outro lado, se você vai pichar ou fazer alguma coisa ilegal, você corre muito mais risco de levar tiro, de se foder. Polícia não vai te abordar da mesma maneira, sacou? Aqui {no Plano Piloto} a polícia vai te abordar, mas ela não sabe com quem ela está falando. Ela chega muito mais pianinha, na maioria das vezes ela chega muito mais pianinha. Isso varia muito também da sua postura. Assim, tipo, se você não fica nervoso, todo agoniado, dando pala. Ou se você está senhor das suas ações, você sabe o que você está fazendo e você fala: “Velho, o que eu tô fazendo aqui é isso, isso e isso”. Assim, às vezes, eu não tô tão senhor, mas eu passo essa impressão, dou uma explicada, às vezes dou até uma mentira pra poder fazer as coisas acontecerem da melhor maneira, com a melhor das intenções. Mas lá não. Lá, muitas vezes, a polícia já chega quebrando o pau, não querem saber, são mais truculentos. Aqui eles ligam para a polícia, lá eles te dão tiro, ligam pra polícia, te dão tiro e mandam só buscar o corpo. (WOW).²⁵²

251 Dados da Entrevista: Entrevistado: Siren / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 24/07/2018.

252 Entrevista com WOW. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 239.

A percepção de WOW em relação às abordagens policiais no Plano Piloto e nas cidades periféricas é diferenciada. Ele pauta a sua percepção em sua experiência nas ruas e nos conflitos e situações vividas no trato com a polícia. Quando WOW fala que ao abordar os grafiteiros no Plano Piloto a polícia chega “muito mais pianinha”, ou seja, que ela tem uma atitude mais cautelosa, ele sugere que os espaços nesse lugar central da Capital sejam mais controlados, ao passo que na periferia, talvez, não haja tanto controle das ações policiais. Seu relato também sugere a existência de uma distinção social que se apresenta como um abismo entre os moradores do Plano Piloto e os da periferia.

Essa distinção parece se fundamentar sobretudo em questões econômicas, visto que o Plano Piloto, junto às regiões do Park Way, Sudoeste e Lago Sul e Norte, agregam a maior parte da população de alta renda do Distrito Federal, conforme dados da Companhia de Planejamento do Distrito Federal – Codeplan²⁵³. Por ser a capital do país, Brasília carrega também o estigma de ser o lar de pessoas influentes, ligadas ao governo e aos processos decisórios. Estabelece-se, a partir dessas questões econômicas e sociais, uma dinâmica hierarquizante pautada em eixos classificatórios que relativizam a aplicação de leis e normas para determinados segmentos.

Nesse contexto, é interessante observar que o grafiteiro traz em seu depoimento a lógica do “sabe com quem está falando?”, analisada de forma mais aprofundada por Roberto DaMatta. De acordo com esse sociólogo,

(...) O “sabe com quem está falando?” é um instrumento de uma sociedade em que as relações pessoais formam o núcleo daquilo que chamamos “moralidade”, e tem um enorme peso no jogo vivo do sistema, sempre ocupando os espaços que as leis do Estado e da economia não penetram. A fórmula “sabe com quem está falando?” é, assim, uma função da dimensão hierarquizadora e da patronagem que permeia nossas relações diferenciais e permite, em consequência, o estabelecimento de elos personalizados em atividades basicamente impessoais.²⁵⁴

Nesse sentido, DaMatta destaca também a existência de um estado de liminaridade social, marcado por teias de relações pessoais onde leis gerais e universalizantes “são sempre aplicadas

253 JATOBA, Sérgio Ulisses, 2017. Op. Cit.

254 DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 195.

para quem não tem mediadores (ou padrinhos).”²⁵⁵. Como visto, o Plano Piloto é um dos locais mais visados para se realizar intervenções urbanas. Grafiteiros de todas as Regiões Administrativas do Distrito Federal têm a área central da capital como um dos lugares mais cobiçados para deixar as suas marcas. Por outro lado, em suas narrativas, eles observam que ali a polícia parece ser bem mais condescendente do que nas cidades do entorno. Assim, infere-se que nesse espaço as relações são entrecortadas por classificações sociais em eixos variados e dinâmicos. Dessa forma, mesmo que os espaços públicos sejam pretensamente mais vigiados no Plano Piloto, a criminalização das intervenções urbanas não autorizadas e o rigor na sua coibição parece ocorrer com mais inflexibilidade em áreas periféricas.

Rato, ou Rato de Esgoto, como costuma assinar as suas marcações nas ruas, se diz anarquista e tem uma perspectiva de intervenção urbana mais voltada ao vandalismo. Além de suas *tags*, muitas vezes o pichador insere o desenho de um rato, que para ele é um animal associado aos locais abandonados e sujos, consequência do descaso do poder público. Rato é jovem, branco e afirma atuar em todo o Distrito Federal, espalhando suas marcas em diversas Regiões Administrativas, como bem atestam os registros fotográficos em suas redes sociais. Rato conta que já “rodou” (ver glossário) várias vezes nas mãos dos policiais, mas destaca em seu depoimento uma situação em que ele mesmo ficou surpreso com a atitude policial ao flagrá-lo pintando seu personagem no Plano Piloto:

Eu estava na Asa Sul pintando uma porta de ferro de uma loja que está fechada tem uns bons anos, uns 4 anos, ou mais, e chegou a polícia lá na hora, eu já pensei: “pô, rodei”. Coloquei a mochila no chão, a mão na cabeça, os caras nem saíram do carro, eles perguntaram assim pra mim: “você está fazendo grafite?”, aí eu falei que sim. Fui flagrado, né? Não tem nem como mentir. Eles falaram: “pode continuar aí então o que você tá fazendo, tá ficando legal” Aí eu olhei assim, fiquei sem entender, né? Porque eu não tinha autorização claramente, eu estava no fim de semana, em um beco e na porta já tinha uma pixação em cima (...) Mas daí os policiais saíram, eu continuei pintando, quando eu olhei para onde eles estavam saindo tinham uns 10 moradores de rua usando crack no mesmo corredor, aí pensei: “pô, eu acho que eu sou o menor dos problemas aqui, né? (Rato).”²⁵⁶

A narrativa de Rato mostra que, ao que parece, ele já está bastante acostumado a ser abordado por policiais ao ser pego pichando, pois imediatamente já se colocou em posição de quem

255 Idem, p. 245.

256 Entrevista com Rato. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., pp. 127-128.

estava pronto para ser revistado, pondo a mochila no chão e as mãos para o alto. Para Rato, nessa situação não havia desculpas ou explicações. Sabia que estava errado, mas se surpreendeu com a inação e a condescendência dos policiais. Ao se referir aos usuários de crack que estavam próximos, Rato relativiza a flexibilidade dos agentes ao entender que a pichação não era algo tão problemático quanto ao uso de drogas por moradores de rua em uma área considerada nobre da Capital. No entanto, parece não se dar conta que também há outras questões que podem estar envolvidas na atitude dos policiais, como se vem discutindo nesta tese.

A perspectiva de que ocorre um tratamento diferenciado dado pela polícia em situações envolvendo grafiteiros de acordo com a localidade em que a intervenção é feita é pautada também por uma subjetividade baseada em estereótipos. Em seu livro “Tolerância zero e democracia no Brasil”, o diplomata e doutor em Sociologia Benoni Belli apresenta um amplo estudo sobre a justificação do uso de violência policial baseada nos estereótipos que identificam segmentos supostamente mais propensos ao crime. De acordo com Belli:

(...) O policial continua sendo treinado para vigiar, controlar e reprimir as classes previamente definidas como perigosas, em especial os pobres que habitam as favelas das grandes cidades brasileiras. (...) Os estereótipos servem como um guia para ação policial, pois definem previamente os alvos preferenciais da vigilância, classificam e discriminam entre aqueles que devem ser tratados com respeito e os que formam uma clientela incivilizada que só conhece a linguagem da violência.²⁵⁷

O autor faz coro ao pensamento de Roberto DaMatta ao concluir que as leis são relativas e negociadas não apenas em razão dos estereótipos que, muitas vezes, conduzem a ação policial, mas também de acordo com a teia de relações que o indivíduo estabelece nos segmentos considerados mais respeitáveis na sociedade. Nesse sentido, a historiadora e criminóloga Ana Luíza Flauzina acrescenta ainda que “a forma como o indivíduo é percebido socialmente, dentro dos diversos grupos cunhados nas categorias reguladas pelos estereótipos, é determinante para a regência da ordem social”²⁵⁸. Os estereótipos, então, assumem relevância instrumental como um mecanismo de seleção e reprodução, acionando códigos sociais elementares na estigmatização de indivíduos.

257 BELLI, Benoni. **Tolerância zero e democracia no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 32.

258 FLAUZINA, Ana Luíza Pinheiro. **Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do estado brasileiro**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 32.

Os estudos de Belli e Flauzina citados mostram que questões sociais e raciais contribuem para o fortalecimento dos estereótipos pautados numa hierarquização da estrutura social, em que jovens pobres e negros aparecem como potenciais bandidos e criminosos. No que diz respeito às intervenções urbanas, os relatos coletados mostram que aqueles mais ligados à pichação, os que atuam nas cidades periféricas e os negros, são alvos mais constantes de abordagem policial e da criminalização de suas práticas. É o caso, por exemplo, do pixador Raky, que responde por 6 processos criminais e tem mais 30 passagens pela polícia: “eu tenho uma de formação de quadrilha, agressão, desacato. Mas a maioria é de pixação”²⁵⁹. Ele conta que já apanhou muito na rua de policiais e assume que “rodou” muitas vezes porque prefere sair para pixar após a ingestão de drogas e bebidas alcoólicas. Sob o efeito de drogas, Raky se sente corajoso e com muita adrenalina, o que provavelmente contribui para que ele entre em confronto com os policiais ao ser flagrado pixando.

O contraponto maior à realidade apresentada por Raky está no depoimento do grafiteiro Yong, jovem, branco, de olhos claros, que sabe que sua aparência física e condição social são fatores que influenciam no trato com a polícia:

(...) eu acho que a galera do *hip hop* e da periferia em si já parte desse princípio de que não gosta de polícia. Eu não vou entrar nesse ponto. Porque aí já entra num outro ponto de classe social, cor da pele, de porque me trata de um jeito e a galera de outro. Já é muito mais complexo. Mas eu nunca tive problema assim, sacou? Com nenhum policial. Obviamente que as pessoas vão falar que é por causa de cor da pele, vão falar de classe social e tudo isso. O que pode ser também. Mas se for, eu não tenho nada a ver com isso, sacou? Eu tô aqui. (Yong).²⁶⁰

Como já apresentado, o grafiteiro Yong acumula uma série de estratégias que usa para evitar possíveis conflitos com a polícia e com as denúncias de uma forma geral: uma delas é pintar de dia, outra é pedir autorização, outra é saber conversar e explicar o que está fazendo. Mas por esta última citação de seu depoimento, fica muito claro que existem fatores que vão além das estratégias nessa dinâmica conflituosa envolvendo policiais e comunidade, como a cor da pele e condição social. Em toda a entrevista de Yong é possível perceber como o grafiteiro evidencia, de forma não intencional,

259 Entrevista com Raky. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 204.

260 Dados da Entrevista: Entrevistado: Yong / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 20/06/2018.

o caráter fronteiro de suas práticas interventivas na cidade. Nesse caso, ele parece demonstrar uma necessidade de afirmar seu pertencimento ao grupo de grafiteiros, apesar de sua cor de pele e estrato social, que provavelmente proporcionam uma experiência diferenciada em sua atuação nas ruas.

Desse modo, verifica-se que o reconhecimento de uma situação de privilégio, seja racial, econômico ou social, também se torna importante no traçado de estratégias e formas de atuação nas ruas. Gurulino é morador do Plano Piloto, formado em Artes Plásticas, é bastante conhecido por seus grafites e por ser autor de tirinhas de quadrinhos num dos jornais mais populares de Brasília. Suas intervenções urbanas, autorizadas ou não, não lhe suscitam a necessidade de permanecer anônimo e, por conta disso, tornou-se praticamente uma celebridade no cenário das artes na Capital Federal. Muito consciente de sua condição, Gurulino afirma que:

O privilégio que é fazer algo na rua e ter condições de peitar e justificar o que eu tô falando com critério. E ter algo que sustenta, que é uma família com minimamente condições econômicas e intelectuais para sustentar aquilo que eu tô falando. Então, eu nunca vou saber como é que é pintar na rua numa situação de vulnerabilidade máxima, correndo o risco de chegar um policial e falar assim: “o que você está fazendo?”, e você não ter como argumentar com poder. Botar peças de poder ali para falar “eu estou prevenido” ou “eu tenho aonde segurar”. Isso foi muito importante para mim, sabe? (Gurulino).²⁶¹

A formação em Artes e a situação econômica de Gurulino já o inserem em um outro patamar, que o afasta de grafiteiros que são da periferia e que, por conta de todo o estigma que isso carrega, acabam sendo alvo de abordagens policiais mais sistemáticas, além de não alcançarem as mesmas oportunidades e reconhecimento. Nesse sentido, mais uma vez, os estereótipos acabam por definir a diferenciação entre grafite e pichação, sendo o primeiro mais relacionado a pessoas com melhores condições econômicas e o segundo aos jovens de periferias. O pichador Bonos reconhece o talento e a qualidade do trabalho artístico desenvolvido por Yong e Gurulino, mas afirma que o *status* alcançado por eles se deve bastante “a ajuda de escolas, de técnicas, de material bom, de professores de arte”²⁶², reflexo de suas condições financeiras. Ele denuncia que na periferia também existem excelentes grafiteiros, com muitos anos de atuação, mas que não recebem a mesma visibilidade ou o rótulo de “artista de rua”, que os resguardam de ações mais violentas da polícia.

261 Dados da Entrevista: Entrevistado: Gurulino. / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 09/02/2018.

262 Entrevista com Bonos. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 94.

Aqueles considerados por agentes de polícia como “artistas de rua”, geralmente atuam no Plano Piloto e não correspondem ao estereótipo relacionado ao jovem de periferia que faz intervenções urbanas. Essa lógica às vezes surpreende até quem está pintando as ruas despretensiosamente, como atesta a grafiteira Fê8, uma das mulheres consideradas pioneiras do grafite de Brasília. Ela conta uma situação em que estava grafitando com uma amiga no Plano Piloto e foram abordadas por policiais:

Aí eles chegaram, conversaram com a gente e a gente superassustadas. Mas eles foram de boa e eles falaram: “Algum morador daqui denunciou vocês, falaram que vocês estavam vandalizando um lugar. Mas a gente chegou aqui e viu que vocês são artistas da rua”. Ele usou essas palavras “artistas da rua”, naquela época, e eu disse: “Nossa, que bonito, que legal! Ganhei o título de artista da rua!”. (Fê8).²⁶³

Os rótulos impostos aos interventores, por eles mesmos ou por terceiros, como no caso descrito por Fê8, são mais um elemento de distinção que atua na subjetividade do julgamento dos policiais e dos cidadãos. A lógica mais comum de rotulação das intervenções urbanas é: pichador vandaliza e depreda o espaço público, ao passo que um grafiteiro com trabalho “de qualidade” (aqui há outro elemento subjetivo) faz arte e embeleza este espaço, mesmo que sem autorização. No entanto, essa lógica pode ser relativizada de acordo com os territórios de atuação, cor da pele, classe social do interventor e a própria formação dos policiais.

No jogo das intervenções urbanas verifica-se que o território encontra-se associado ao exercício do poder e suas práticas oscilam entre relações de dominação e de apropriação, sejam de natureza concreta e funcional, sejam de natureza simbólica e cultural. Concluo que a coibição das intervenções por parte de agentes do estado na figura dos policiais revela uma dinâmica cidadina que dialoga tanto com essa esfera funcional (com a aplicação de medidas coercitivas em nome de leis e normativas), como com a esfera simbólica (associada à subjetividade e ao exercício da identidade, da alteridade e dos valores culturais).

263 Dados da Entrevista: Entrevistada: Fê8 / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 24/07/2018.

CAPÍTULO 3

A cidade: imposições do grafite no Plano Piloto de Brasília

O grafite em Brasília se confunde com a história da cidade. Ao mesmo tempo em que a Brasília foi crescendo e conformando-se enquanto Capital Federal, o grafite foi, aos poucos, ocupando seus espaços e buscando diálogos com essa cidade de arquitetura tão singular, centro do poder político e administrativo do país e patrimônio cultural da humanidade.

Todas essas características aqui vinculadas à Brasília causam um impacto quando se fala da imposição dos grafites nos espaços públicos da cidade. A arquitetura e urbanismo modernista presentes no Plano Piloto privilegiam os grandes espaços vazios, a configuração das construções não são lineares no sentido de formar ruas ou esquinas, os prédios das superquadras têm seu térreo vazado por pilotis. Enfim, uma série de aspectos físicos da cidade faz com que os grafites encontrem desafios para a sua execução, conforme será apresentado ao longo desse capítulo.

Por ser o centro político e administrativo do país, o grafite de cunho social e político poderia se fazer extremamente presente nas áreas mais centrais da cidade, onde estão fisicamente localizados os órgãos da administração pública federal. No entanto, essas são áreas com bastante vigilância e os poucos que conseguem inserir suas marcas próximas a esses locais são logo apagados. No subtópico sobre a Zona Central do Plano Piloto, discutirei as dinâmicas dos grafites em relação ao centro político situado na Esplanada dos Ministérios e nas áreas adjacentes à plataforma rodoviária, representativas da escala gregária idealizada por Lucio Costa.

A outra questão é relativa à referência da cidade como patrimônio cultural da humanidade e também ao tombamento do Plano Piloto. Tais fatores não causam implicações ou dificuldades efetivas à prática do grafite, mas atuam como um agravante ao caráter subversivo dos grafiteiros e seu enquadramento na legislação. Como já observado, a Lei 12.408 de 25 de maio de 2011, traz em seu artigo 65, parágrafo 2º um aumento da pena de multa e detenção para aqueles que picharem em “monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico”.

Diante do exposto, aponto que a proposta nesse capítulo é analisar como o fenômeno contemporâneo do grafite se expressa em Brasília no que diz respeito aos seus espaços públicos, levando em consideração as características da cidade. Em uma comparação com outras capitais brasileiras, a exemplo do Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Belo Horizonte, verifica-se que a cidade modernista planejada por Lucio Costa apresenta uma outra lógica espacial e outros códigos de locomoção urbana. As relações entre os espaços públicos e privados sofrem uma transformação nessa organização urbana e as formas de transitar nessas esferas também são ressignificadas.

Para tanto, entendo ser necessário promover essa análise face a uma discussão sobre a concepção urbanística de Brasília, que apresenta singularidades refletidas diretamente na forma de atuação dos grafiteiros no sentido da escolha de lugares para a sua prática. Assim, como fontes de pesquisa a serem interpeladas, lanço mão de uma bibliografia específica da cidade que remonta desde o período de sua construção até as produções mais recentes, que apresentam reflexões sobre a cidade e suas dinâmicas urbanas. O objetivo não é discutir uma historiografia de Brasília, revisitar seus mitos fundadores ou apresentar uma história da cidade, tampouco sobrepor narrativas para tentar chegar a uma apropriação de seu presente a partir de seu passado. Assumo, assim, o papel do historiador, que no poético entendimento de Albuquerque Júnior²⁶⁴, tem a tarefa de “abrir as palavras que nos chegam do passado para os novos sentidos, para as novas convivências com o presente”, interpelando visões de mundo e a multiplicidade de possibilidades que se estabelecem entre elas.

Para dialogar com a bibliografia produzida sobre Brasília, sigo explorando os depoimentos orais dos grafiteiros realizados por meio das entrevistas presenciais, bem como as imagens de grafites capturadas por meio de fotografias. Nesse capítulo, as imagens serão utilizadas de modo a embasar a discussão sobre os lugares do grafite na cidade, mostrando a inserção de desenhos e escrituras em locais específicos do Plano Piloto, como passagens subterrâneas, a Via W3, paradas de ônibus, viadutos, tesourinhas, caixas de luz e áreas centrais da cidade, como a rodoviária e o Setor Comercial Sul. De forma complementar, crio também uma síntese visual da imposição de grafites no Plano Piloto, apontando em uma planta baixa da cidade os principais locais onde eles se fazem presentes na capital, que pode ser conferida no anexo 3.

A escolha por focar a análise deste capítulo apenas no espaço urbano compreendido como Plano Piloto se justifica por alguns motivos: um deles está na proposta de discutir a prática do

264 JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. **História**: a arte de reinventar o passado. Bauri, São Paulo: Edusc, 2007, p. 92.

grafite na geometria singular de Brasília, marcada por vazios urbanos e ausência de suportes tradicionais para o grafite, como muros e paredes. Ademais, abre-se a possibilidade de discutir como essas manifestações urbanas se inserem nesse centro político, administrativo, simbólico e monumental, carregado de valores icônicos. A dimensão social também merece destaque, pois o Plano Piloto é marcado por tradições e contradições em suas relações com as Regiões Administrativas que o circundam, sendo o grafite uma forma de evidenciar as diferenças e dinâmicas sociais que se revelam nesse diálogo. Outro motivo se apoia no fato de que grafiteiros do entorno também se expressam nos espaços públicos do Plano Piloto, pois essa região é responsável por abrigar o centro administrativo de Brasília, sendo ponto de convergência de pessoas durante a semana.

3.1. O Plano Piloto: grafites numa cidade sem ruas

Falar sobre ruas, esquinas e muros em Brasília geralmente envolve uma significativa carga simbólica e desperta para uma questão que está arraigada no imaginário de grande parte de sua população. No Plano Piloto, não há ruas com nomes de pessoas importantes e, com exceção da Via W3, quase não há casas cuja soleira da porta divida, de forma tão ínfima, as relações estabelecidas entre o público e o privado. O fato é que a cidade modernista de Lucio Costa apresenta uma configuração física um tanto peculiar se comparada a demais cidades brasileiras.

A Capital Federal que se inaugura em 1960 é a concretização de um pensamento arquitetônico e urbanístico calcado nos ideais modernistas, que tiveram em Le Corbusier um de seus principais entusiastas. Inspirada na Carta de Atenas²⁶⁵ e em proposições dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), a concepção racionalista do Plano Piloto de Brasília apresentada por Lucio Costa é uma expressão de um conjunto de ideias que permeava o pensamento de urbanistas na primeira metade do século XX. Nesse sentido, Brasília incorpora dimensões que remontam ao período anterior ao seu planejamento e construção, que constitui anseios sociais e políticos num sentido de inovação e rompimento com laços tradicionais que prendiam o Brasil ao seu passado colonial.

265 A Carta de Atenas, elaborada em 1933 durante a Assembleia do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, está disponível para leitura no Portal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no link: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf>>, acesso em: 01/10/2020.

A capital foi pensada a partir da criação de uma setorização de acordo com atividades a serem desenvolvidas nos determinados espaços. Assim, locais específicos da cidade são destinados a agregar o comércio, o trabalho e a circulação de pessoas em torno dessas atividades. Tal movimentação concentra-se na Zona Central do Plano Piloto, que tem a rodoviária da cidade como o seu epicentro e os Setores Comerciais Sul e Norte, Setor de Diversões Sul, Setores Hoteleiros, Setores de Autarquias e a própria Esplanada dos Ministérios como espaços de ampla circulação durante o dia, tanto por habitantes de Brasília como das cidades do entorno. À noite, findas as atividades laborais, tais espaços normalmente se esvaziam e se desertificam. As pessoas voltam para as suas casas nas áreas residenciais do Plano ou nas cidades que o circundam, que muitas vezes exercem apenas a função de dormitório.

A área residencial no Plano Piloto é composta pelas superquadras que margeiam o Eixo Rodoviário de norte a sul, pelas casas germinadas nas quadras 700, casas em lotes maiores no Lago Sul e Norte, além de “bairros” como o Cruzeiro, Sudoeste e Noroeste. Mesmo tendo um comércio local próximo às áreas residenciais, esses espaços são marcados por uma baixa circulação de pessoas e muitos espaços vazios preenchidos por gramados e árvores que revelam a escala bucólica proposta à cidade por seu urbanista.

Assim, essa distinção do espaço equacionado para atividades específicas dá a Brasília uma dinâmica peculiar de ocupação da cidade. Os entrecruzamentos do público e do privado, entre a casa e a rua, são reconfigurados por esta ordem espacial e grande parte da população residente do Plano Piloto mostra-se resistente a um dinamismo urbano que proponha a utilização e ocupação de espaços públicos nas áreas residenciais. Um exemplo dessa resistência é posto nos debates acerca da Lei Distrital 4.092 de 2008, conhecida como Lei do Silêncio, que regula a vida noturna nos comércios locais das entrequadras.

A crítica sobre a ordem urbana de Brasília adentrou o espaço acadêmico ao longo da história da cidade. Um dos estudos mais contundentes sobre a configuração urbanística da nova capital foi apresentado ainda na década de 1980, com a tese de doutoramento do antropólogo estadunidense James Holston. Em sua obra, “A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia”²⁶⁶, o autor discute o projeto de Brasília, desde seus aspectos políticos, econômicos e discursivos até os aspectos estruturais da configuração da cidade. Em um polêmico capítulo de sua tese, Holston reconhece a “morte da rua” e conseqüentemente das esquinas, locais de encontros, intercâmbios e socialização. Para o autor:

266 HOLSTON, James. **A cidade modernista**: uma crítica a Brasília e sua utopia. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

A descoberta de que Brasília é uma cidade sem esquinas leva a uma profunda desorientação (...). A ausência do rito de passagem das esquinas só vem indicar aqui um dos traços mais distintivos e radicais da modernidade de Brasília: a ausência das ruas. Brasília substitui as ruas por vias expressas e becos residenciais; o pedestre pelo automóvel; e o sistema de espaços públicos que as ruas tradicionalmente estabelecem é substituído por uma visão de urbanismo moderno e messiânico.²⁶⁷

Essas substituições apontadas por Holston propõem um argumento em que a ausência de sociabilidade em Brasília está intrinsecamente atrelada à sua configuração urbanística. Assim, segundo o autor, a primazia dada por Lucio Costa às vias expressas, aos automóveis e ao zoneamento funcional dá ensejo a uma cidade sem pessoas nas ruas, onde não há espaço para o pedestre e nem “lugares normais de encontro”²⁶⁸, associando Brasília a um local frio e sem o calor humano pretensamente existente em outras cidades.

Holston não foi o primeiro a apontar a frieza de Brasília como consequência de seu traçado arquitetônico e urbanístico. Diversos discursos ao longo da história da cidade foram produzidos no sentido de apontar os vazios humanos que permeiam os “sólidos dos edifícios que emergem como figuras esculturais”²⁶⁹ e o simbolismo monumental da capital. Em sua visita a Brasília no ano de 1970, a escritora Clarice Lispector produziu um texto um tanto visceral para relatar a sua experiência na cidade:

Quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo. Havia um táxi parado. Sem chofer. (...) em Brasília não há onde se esbarrar (...) foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília.²⁷⁰

A Brasília de Clarice não tem ratos, metáfora que autora encontrou para se referir à sujeira das ruas deixadas pela atividade humana em sua interação com a cidade. Para ela não há pessoas, não há ruas, não há sujeira, não há, portanto, ratos. Trata-se, assim, da imagem de uma cidade

267 Idem, p. 109.

268 Idem, p. 113.

269 Idem, p. 139.

270 LISPECTOR, Clarice. Nos primeiros começos de Brasília. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1970. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

asséptica, sem cheiro de gente, onde até os carros não preveem a presença humana. Mas esse não é somente um entendimento da cidade lá nos seus primórdios, onde se poderia corroborar a tese de que Brasília ainda estava em formação e, dessa forma, um tanto desabitada. Depois de 60 anos desde sua construção, essa ideia ainda prevalece como parte de um imaginário engessado sobre a cidade, mesmo que a vivência cidadina aponte uma dinâmica contrária, conforme será apresentado ao longo desse capítulo.

Aliado ao pensamento de Holston, Lauro Cavalcanti, antropólogo e arquiteto com muitas publicações sobre a arquitetura modernista no Brasil, tece algumas considerações sobre a estrutura urbana da cidade e a eliminação dos pedestres em seus espaços de circulação:

A rua, o elemento urbano que consubstancia o caos do presente, foi eliminada em Brasília. A rua-corredor, aquela que mescla moradias, comércio, serviços, a rua do flâneur, a rua das multidões anônimas, a rua dos cruzamentos de trânsito, todas foram abolidas. Nos desenhos e nas páginas do plano ela foi substituída por pistas, vias, passeios, eixos etc. Junto com a rua, desaparece da cidade a figura do pedestre. O automóvel é central em Brasília: não nos esqueçamos de que o desenvolvimento da indústria automobilística era outra prioridade absoluta do governo de JK.²⁷¹

Neste trecho, Cavalcanti tem o foco de sua análise em um único elemento urbano: a rua. Ao concordar com o exposto aqui pela tese de Holston, ele afirma a eliminação da rua em Brasília e, junto a ela, toda uma dinâmica social cidadina de circulação e pessoas nos espaços públicos. O arquiteto aponta como justificativa o plano de governo de Juscelino Kubitschek em fortalecer a indústria automobilística em crescimento da década de 1950 e, portanto, a “substituição” dos pedestres pelos automóveis em Brasília viria referendar as suas proposições políticas.

As reflexões apontadas por intelectuais de diversas áreas, a exemplo de Clarice Lispector, James Holston e Lauro Cavalcanti apontam questões e argumentos críticos em relação aos espaços de Brasília e seus reflexos na vida cotidiana dos habitantes da cidade. Mesmo que as críticas propostas em suas reflexões já tenham sido revistas e superadas por muitos autores e estudiosos da cidade, a exemplo de Philippe Panerai²⁷² e de Frederico de Holanda²⁷³, observa-se que a ideia de Brasília ser uma cidade sem ruas e sem pedestres parece ainda ecoar no imaginário brasiliense.

271 CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro**: A história de uma nova linguagem (1930-60). Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 210.

272 PANERAI, Philippe. **Análise Urbana**. Brasília: Editora UnB, 2006.

A polêmica reflete-se em discussões acerca da urbanidade de Brasília, da sociabilidade de seus espaços, da circulação de seus habitantes, evidenciando que a referência à ausência das tradicionais ruas acabou tornando-se lugar-comum, sendo reverberada tanto pelos moradores, quanto pelos visitantes da cidade e, até mesmo, pelos grafiteiros que deixam suas marcas nos locais públicos da urbe, conforme já discutido por meio de exemplos nos capítulos 1 e 2.

Recorro à entrevista com o grafiteiro WOW, que expressa em seu depoimento a relação com essa “cidade sem muros” e, portanto, sem muitos espaços para grafitar. Ele descreve em poucas palavras a ausência dos tradicionais suportes para os grafites existentes outras cidades e aponta alguns locais alternativos onde é possível fazer tais intervenções em Brasília. No entendimento dele, grafitar no Plano Piloto configura-se um verdadeiro desafio, que necessita de muita criatividade para se efetivar:

Na verdade, em Brasília não tem muro, não tem parede, não tem esquina, não tem nada. É difícil você arrumar um lugar para pintar. Têm esses viadutos, passagens subterrâneas, tem que quebrar um pouco a cabeça para conseguir sair disso aí. Até os próprios prédios foram criados para não serem construídos até o chão, todos eles são vazados em baixo. Tudo é feito para não ter muros. (WOW).²⁷⁴

Apesar de apresentar essa queixa em relação a lugares para grafitar, WOW insere suas marcas em lugares onde poucos grafiteiros se arriscam, como o viaduto que leva ao aeroporto e o “buraco do tatu” na rodoviária do Plano Piloto, como já comentado no capítulo 2. O discurso dele em reafirmar o espaço urbano sem ruas e muros, reverberando essa imagem associada à cidade, é contraposto pela sua própria prática de intervenções urbanas, visto que ele é um dos grafiteiros com maior profusão de marcações em Brasília nos últimos anos.

O grafiteiro Onio, que sempre afirma a preferência em pintar no Plano Piloto, mostra que há uma limitação de espaços que servem de suportes para o grafite. Assim como WOW, ele cita alguns espaços típicos dessas intervenções na Asa Sul, mas destaca que, pela grande atuação dos grafiteiros hoje em dia, quase não sobra mais lugar para pintar. Isso porque geralmente há um respeito entre os

273 HOLANDA, Frederico de. Além do maniqueísmo. In: KATINSKY, Júlio; XAVIER, Alberto. (Orgs.). **Brasília: antologia crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

274 Entrevista com WOW. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro. (Orgs.). **Entrevozes Urbanas**. Brasília: FAC Livros / UnB, 2020, p. 238.

grafiteiros em não “atropelar” os trabalhos uns dos outros, aspecto discutido de forma mais aprofundada no capítulo anterior. Desse modo, a cidade foi sendo ocupada pelos grafites e, hoje, lugares como a W3 Sul acabaram tornando-se uma referência para conhecer os grafites da cidade por conta dos diferentes estilos e linguagens de intervenções que se sucedem em toda a sua extensão, como mostrarei mais adiante. No depoimento de Onio, ele afirma:

Ah, eu gosto muito da Asa Sul. W3 Sul, gosto muito de caixinha de luz, passagens subterrâneas, essas coisas, Setor Comercial, gosto dessas áreas ali. Mas é foda porque hoje em dia é tudo pintado já. É difícil achar um muro novo. Porque é um pouco limitado, e aí, como tem muita gente pintando hoje em dia, o pessoal foi ocupando esses muros, cada vez mais. E aí fica cada vez mais escasso para você encontrar espaço. (Onio).²⁷⁵

A partir desse relato de Onio é possível depreender que a escassez de espaços livres para grafitar não se dá somente por conta da configuração arquitetônica e urbanística da cidade, que foi o argumento usado por WOW. O fato de Onio dizer que “tem muita gente pintando hoje em dia” pode revelar não apenas a ocupação da cidade de forma mais intensa pelos interventores urbanos, como também a ausência de uma prática de apagamento dos grafites nos espaços públicos. Assim, ao contrário desse imaginário consolidado de que Brasília não tem ruas e nem pessoas nelas, o grafite descortina uma dinâmica de ocupação dos espaços da cidade por diversos grupos.

Nesse sentido, é possível destacar a sobreposição de dois paradigmas socioespaciais amplamente discutidos por Frederico de Holanda: a formalidade e a urbanidade. De acordo com o professor de Arquitetura da Universidade de Brasília, a configuração formal (relativa à forma) implica na evidência de “grandes espaços abertos; poucas e indiretas transições entre os espaços internos dos edifícios e espaços externos públicos; espaços urbanos ‘cegos’, isto é, lugares para os quais nenhuma porta se abre etc.”²⁷⁶. Na tendência oposta à formalidade, apresenta-se a urbanidade que relaciona as dimensões adequadas à presença de pessoas circulando nos espaços públicos, às trocas rotineiras e a partilha de lugares da cidade.

Reconhecendo essas duas tendências socioespaciais em princípio opostas, Holanda faz uma análise de sobreposição delas em relação a Brasília e conclui que:

275 Dados da Entrevista: Entrevistado: Onio / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 08/01/2018.

276 HOLANDA, Frederico de, 2012. Op. Cit., p. 390.

Brasília é formal por excelência, sede do poder federal, especializada na superestrutura político ideológica do Estado. Contudo, aqui a urbanidade se reinventa. Entre os mais frequentes lugares-comuns sobre Brasília está a alegada desertificação dos espaços públicos. Todavia, ao afirmar que “em Brasília, o público urbano dos espaços abertos em outras cidades brasileiras simplesmente desapareceu” (em referência a Holston) é tão retumbante quanto falso. Decerto o zoneamento rigoroso de uso implica em pouca e não diversificada presença nos espaços abertos centrais. Entretanto, a população apropria-se dos espaços públicos de maneiras imprevistas.²⁷⁷

Portanto, ao longo de seus 60 anos de vida, Brasília foi constantemente se reinventando, mostrando as dinâmicas cidadinas de seus moradores e a ocupação de seus espaços. Panerai dialoga com Frederico Holanda ao falar dos usos dados pelos habitantes aos diferentes locais da cidade e, contradizendo a crítica de Holston, aponta que existem sim ruas em Brasília, sendo a W3 o maior exemplo disso. Também o autor aponta a existência de uma grande liberdade de se percorrer a cidade a pé, favorecendo “o encontro dos habitantes e sua participação nas atividades coletivas.”²⁷⁸

O espaço se articula, portanto, com a própria ordem social de modo que, se não compreendermos a cidade com suas redes de relações sociais e valores, não se pode interpretar como esse espaço urbano é concebido e apropriado pelos seus habitantes e, neste caso, seus grafiteiros. As marcações territoriais realizadas por esses interventores revelam “práticas do espaço que tecem com efeito as condições determinantes da vida social”²⁷⁹, e que se configuram em experiências espaciais distintas na forma desses sujeitos históricos agirem no mundo. Nas palavras desse historiador francês:

Eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (“maneiras de fazer”), a “uma outra espacialidade” (uma experiência antropológica”, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. Uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível.²⁸⁰

277 Idem, p. 390-391.

278 PANERAI, Philippe. Op. Cit., 2006, p. 166.

279 DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 163.

280 Idem, p. 159.

Os grafiteiros, responsáveis por inserir suas práticas e intervenções nos espaços “geométricos ou geográficos” a que se refere De Certeau, distanciam-se dos *flâneurs* de Walter Benjamin²⁸¹ e do movimento situacionista internacional, liderado por Guy Debord²⁸² e sua teoria da deriva. Nesse caso, a ação vai muito além do caminhar, do observar, do traçar mapas e percursos por meio da imaginação. A prática do grafite envolve ação, intervenção e a marcação de símbolos, letras, desenhos e imagens no território percorrido.

A ampla e diversificada presença de grafites nos espaços públicos de Brasília revela essas formas de apropriação do espaço, a ocupação humana em lugares pretensamente destinados a carros e a intensa atuação dos habitantes nos percursos da cidade. Convido o leitor a se imbuir do espírito de *flâneur* para percorrer as próximas páginas, entendendo que essa atividade de caminhar e observar a cidade pode levar a muitas descobertas e novas significações dadas aos espaços percorridos.

Como discutido até aqui, certamente as cidades permitem muitas leituras, muitos caminhos e muitas interpretações. Optei por fazer um recorte de alguns lugares do Plano Piloto onde a evidência dos grafites propicia uma experiência visual e estética que dialoga e/ou confronta a arquitetura da cidade e seus espaços de poder. Assim, nosso percurso passa pelas zonas centrais de Brasília, como a rodoviária e o Setor Comercial Sul, segue por baixo dos viadutos, das tesourinhas e das passagens subterrâneas, percorre a Avenida W3 e adentra nas entrequadradas residenciais. Ao visitar esses locais por meios dos grafites mostrados nas imagens, pode-se entender como essas manifestações visuais dialogam com as escalas monumental, bucólica, residencial e gregária que referenciam a cidade.

281 BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

282 DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.

3.2. De rolê pelo Plano Piloto

3.2.1. As passagens subterrâneas



Figura 30: Entrada de passagem subterrânea na Asa Norte. Foto de Renata Almendra, 2018

As passagens subterrâneas foram pensadas por Lucio Costa exclusivamente para garantir o tráfego de pedestres em separado do tráfego de automóveis no deslocamento pelo Plano Piloto. Foram concebidas na ideia original do urbanista 14 passagens ao longo do eixo rodoviário norte-sul, dispostas a cada 2 superquadras. A ideia foi propiciar a conexão entre os lados leste e o oeste do Eixo Rodoviário, ou seja, tais passagens dão ao pedestre a possibilidade de tentar cruzar das superquadras ímpares (100, 300, 700, 900, localizadas acima do eixo rodoviário) para as superquadras pares (200, 400, 600, localizadas abaixo do eixo). A proposta de Costa para o trânsito de pedestre está descrita em seu Relatório do Plano Piloto de Brasília:

Fixada assim a rede geral do tráfego do automóvel, estabeleceram-se, tanto nos setores centrais, como nos residenciais, tramas autônomas para o trânsito local dos pedestres a fim de garantir-lhes o uso livre do chão, sem contudo levar tal separação a extremos sistemáticos e anti-naturais pois não se deve esquecer que o automóvel, hoje em dia, deixou de ser inimigo inconciliável do homem, domesticou-se, já faz, por assim dizer, parte da família. Ele só se “dehumaniza”, readquirindo vis-à-vis do pedestre feição ameaçadora e hostil quando incorporado à massa anônima do tráfego. Há então que separá-los, mas sem perder de vista que em determinadas condições e para comodidade recíproca, a coexistência se impõe.²⁸³

Observa-se que a idealização do Plano Piloto se deu em um momento em que as preocupações com a estrutura urbana preconizavam a hierarquização do trânsito motorizado e sua distinção do tráfego de pedestres, assim como o zoneamento funcional e o isolamento das construções. Dessa forma, a maior parte dos percursos para pedestres em Brasília localiza-se em espaços autônomos e separados das vias para o trânsito de veículos.

De certo, a dinâmica da cidade foi criando novos percursos e caminhos pelos/para os pedestres. Caminhos se fazem e se refazem na cidade a partir da vivência cidadina e a constante (re)criação de necessidades urbanas que surgem a partir da experiência de cada cidadão. Assim, ao longo do tempo, as superquadras ganharam passeios que as contornam e as ciclovias passaram a fazer parte do cenário urbano de Brasília, surgindo em vias de grande movimento de automóveis, como o Eixo Monumental e em alguns trechos da Avenida das Nações, ou Via L4. Outros atalhos que antes cortavam gramados e espaços vazios viraram calçadas e, aos poucos, o pedestre brasiliense foi tomando seu espaço e fazendo seus percursos. No entanto, uma travessia ainda segue sendo um tanto problemática aos que transitam pelo Plano Piloto: as passagens subterrâneas.

A imagem a seguir apresenta um desenho urbanístico do Plano Piloto de Brasília e as passagens subterrâneas se encontram marcadas em vermelho, cruzando os eixos que compõem as asas sul e norte:

283 COSTA, Lucio. **Brasília, cidade que inventei**: relatório do Plano Piloto de Brasília. ArPDF, Codeplan, DePHA. Brasília, GDF, 1991, p. 24.

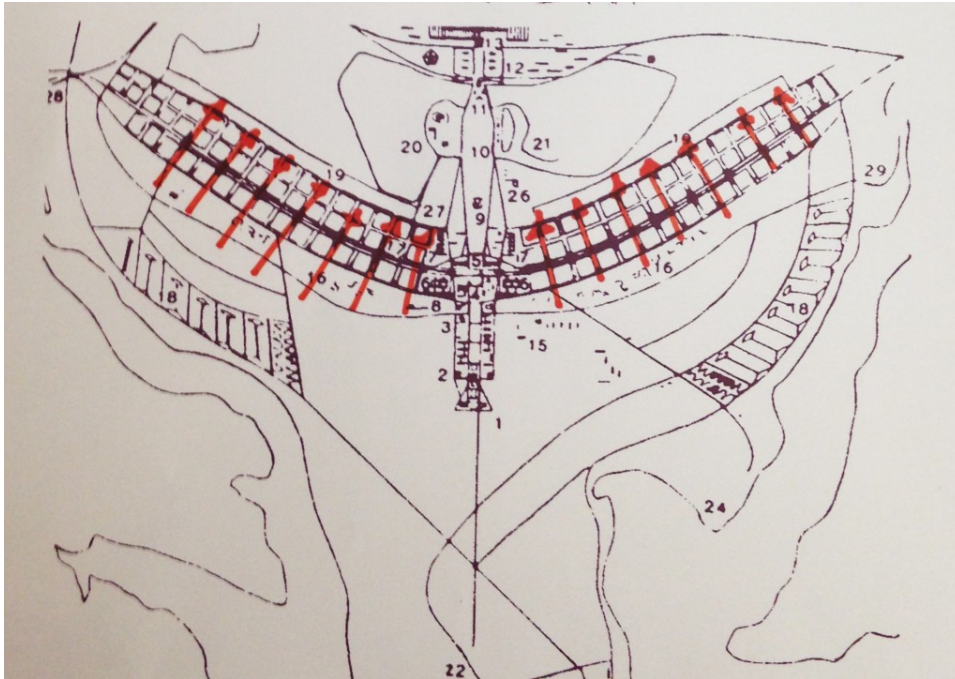


Figura 31: Localização das passagens subterrâneas (marcadas em vermelho) no desenho urbanístico de Brasília. Imagem disponível no portal <<http://brasiliaconcreta.com.br/>>, acesso em: 03/09/2018

A tentativa de Lucio Costa de separar pedestres dos automóveis se revela nitidamente ao longo do Eixo Rodoviário-Residencial. Este Eixo é uma via de alta velocidade (com a máxima permitida de 80Km/h) que liga os extremos Sul e Norte do Plano Piloto. É composto por três faixas de rolamento para cada sentido, dividido no meio por uma “Faixa Presidencial”. Em suas adjacências estão localizados os “eixinhos” (Eixo Leste e Oeste), compostos por pistas duplas e duas faixas de rolamento para cada sentido, com a velocidade máxima permitida de 60Km/h. Atravessá-los torna-se, portanto, uma tarefa difícil e perigosa para os pedestres. Logo, a alternativa pensada por Lucio Costa para a realização dessa travessia leste-oeste foi a criação de passagens subterrâneas.

Todavia, tais passagens sob os Eixinhos e o Eixão são consideradas perigosas e temidas pelos pedestres, sobretudo no período noturno. Muitos dos motivos que causam temor aos transeuntes se originam provavelmente de sua estrutura física, descrita abaixo pelo engenheiro Paulo César Marques da Silva:

Chegando a esses pontos de travessia, as pessoas precisam descer cerca de 3 metros por escada ou rampa, ao fim das quais deparam-se com uma esquina cega: não fazem ideia de quem ou o que encontrarão ao dobrá-la. Ao longo dos 160 metros de percurso retilíneo, não visualizam a saída, pois ao completarem a travessia encontram outra esquina cega que precisam dobrar para acessar outra escada ou rampa que as levará de volta à superfície.²⁸⁴

Muitas escadas de acesso não possuem corrimãos e as rampas são tão íngremes que descê-las ou subi-las se torna tarefa árdua para um cadeirante ou para quem empurra uma bicicleta ou carrinho de bebê (ver figura 30). Ademais, a falta de visibilidade do trajeto a ser percorrido de uma ponta à outra das passagens, fez com que elas se tornassem locais de assaltos, de estupros e outras ações de malfeitores, principalmente no período da noite. As condições de higiene e o mau cheiro existente em algumas dessas travessias também indicam que alguns transeuntes aproveitam esses espaços subterrâneos para fazer as suas necessidades fisiológicas. A figura 32 aponta um grafite encontrado em uma passagem da Asa Norte, que satiriza o uso indevido desses locais por seus usuários.



Figura 32: Passagem subterrânea na Asa Sul. Foto de Juliana Torres, 2017

284 SILVA, Paulo César Marques da. Mobilidade, acessibilidade e velocidade no Eixo Rodoviário. In: RIBEIRO, Sandra Bernardes; PERPÉTUO, Thiago. (Orgs.). **Patrimônio em transformação**: atualidades e permanências na preservação de bens culturais em Brasília. Brasília: IPHAN, 2016, p. 107.

Esta figura mostra a curva na saída de uma passagem subterrânea. Além da sujeira e do chão molhado, retrato do estado de abandono em que esses lugares muitas vezes se encontram, verificam-se várias pichações e a presença do personagem que dá sua mensagem aos transeuntes por meio de um balão de fala comum nas histórias em quadrinhos.

O entendimento dessas passagens subterrâneas como locais sujos e abandonados, cujo objetivo original era apenas servir de travessia de um lado ao outro do Eixo Rodoviário, as aproxima do que Roberto DaMatta²⁸⁵ chama de espaços transitórios ou locais limiaries. Tratam-se de espaços problemáticos, que podem fazer parte da cidade, mas são ignorados por muitos de seus habitantes, sendo pouco usados ou mesmo escondidos por tapumes.

Em Brasília as passagens são ignoradas por aqueles que percorrem a cidade de carro e, mesmo os que andam a pé, preferem fazer a travessia do Eixo pelas estações do metrô existentes ao longo da Asa Sul, ou mesmo se arriscar nas seis faixas de trânsito intenso que compõem o “Eixão”. Essas passarelas subterrâneas estão longe da vista de muitos que circulam pela cidade e também de muitos moradores do Plano Piloto, acostumados a transitar de carro.

Aqui volto para as discussões de Michel De Certeau, de Milton Santos e de Yi-Fu-Tuan²⁸⁶ já abordadas sobre as relações entre espaço e lugar. As passarelas subterrâneas encontram-se num limbo relacional com a população do Plano Piloto, que não as identifica como lugares identitários ou históricos, mesmo que façam parte da concepção original de Brasília e que tenham uma proposta de uso bem definida. Por se tratarem de espaços ignorados, abandonados ou, às vezes, até temidos, tais passagens subterrâneas vão se relacionar com o que o antropólogo francês Marc Augé denominou de “não lugar”.²⁸⁷

Tendo os hotéis e aeroportos como maiores exemplos para o seu conceito de “não lugar”, Augé explica que nesses espaços não é possível reconhecer pontos de referência espaciais, sociais e históricos. São espaços nos quais os sujeitos se movimentam sem se relacionar, sem estabelecer

285 DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

286 DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.; SANTOS, Milton. O retorno do território. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia; SILVEIRA, Maria Laura. **Território**: globalização e fragmentação. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.; TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

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

qualquer sentido ou simbologia. Para o autor, o “não lugar nunca se realiza totalmente”, pois são lugares de passagem, de travessia, onde não há um “sentir-se parte”²⁸⁸.

Ao mesmo tempo em que as passagens subterrâneas podem ser um “não lugar” para muitos que habitam e transitam no Plano Piloto, por não estabelecerem qualquer relação de pertencimento ou mesmo de funcionalidade, tais espaços podem ter um sentido inverso para os grafiteiros. Estes subvertem essa lógica ao fazerem as suas marcações nesses espaços, demarcando microterritorialidades e evidenciando sua presença nessas passagens. Se é comum associar os grafites, sobretudo os caracterizados como pichações, aos lugares abandonados e esquecidos pelos cidadãos e pelo Poder Público, poder-se-iam ter como um grande exemplo desse fato as passagens subterrâneas do Plano Piloto.

No entanto, entendo que a imposição de grafites nesses locais propicia uma discussão dos limites e contradições dessa visão. O que se percebe é que atualmente essas temidas travessias tornaram-se um espaço marcado pela prática de grafites, chamando atenção dos pedestres que por ali circulam e até da mídia e de jornais locais, que expõem o fato tanto de forma positiva, valorizando as intervenções ali existentes, como de forma negativa, mostrando essas intervenções como sinal de degradação e abandono. O fato é que, de norte a sul do Plano Piloto, todas as 14 passagens existentes estão repletas de grafites.

As imagens a seguir evidenciam como todos os muros que delimitam as passagens subterrâneas estão cobertos por diversos tipos de grafite. Desde a rampa e a escada de entrada, o corredor que liga uma ponta à outra e até no chão e no teto das passagens, a presença de centenas de pichos, desenhos, stencils, lambe-lambes marcam os caminhos de quem atravessa por baixo do Eixo Rodoviário. Esses grafites dialogam com o estado precário desses “não-lugares”, que têm os pisos deteriorados, luzes queimadas, latinhas usadas para o consumo de crack e um cheiro fétido.

288 Idem, p. 74.

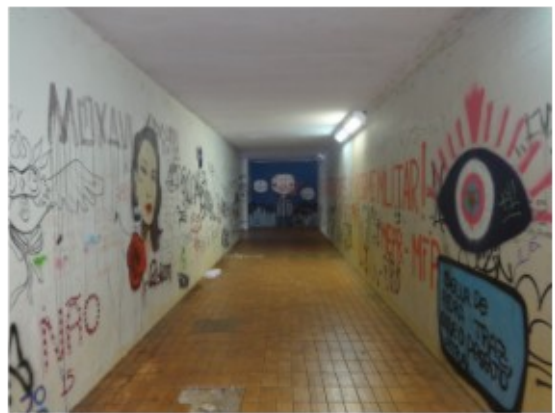


Figura 33: Passagens subterrâneas na Asa Norte. Fotos de Renata Almendra, 2018

As mensagens expressas por esses grafites são variadas: palavras de ordem contra o governo, poesias, manifestações sobre temas sociais como aborto, estupro, racismo, gênero, declarações de amor, convivem lado a lado com a pichação de *tags* e vulgos, com as *bombs*, com os personagens grafitados e cartazes.

Os grafiteiros apontam as passagens como um dos locais mais representativos do grafite na cidade. Além de conterem mais de 160m de muros em cada lado da travessia, são lugares geralmente vazios, sem policiamento e sem trânsito de pedestres em alguns horários do dia e da

noite. Em depoimento, Mello fala da sua atuação nesses espaços no início dos anos 2000 e diz que os melhores lugares para grafitar na cidade eram:

(...) as passagens subterrâneas. Nessa época, a gente falou assim: “ah, vamos pintar todas as passarelas”. A gente saiu lá da norte e a gente pintou em todas. Tinha que fazer dois tramos em cada passarela, não era um tramo só não. Em cada passarela tinha que fazer um na entrada e outro lá, na saída. E aí a gente tirava, sei lá, um mês e fazia isso. A gente desenvolvia umas metas e saía fazendo (...) Eu pinteí todas as passarelas lá da asa norte. Eu fiz todas, vindo da 16 norte de bicicleta. E eu vinha de dia mesmo, sozinho, pintando.” (Mello).²⁸⁹

Ao ter como meta a marcação ostensiva de todas as passagens subterrâneas, de norte a sul, Mello impunha sua presença a esses locais sempre com um mesmo desenho – cabeças flutuando, em uma referência direta às obras produzidas pelo artista californiano Barry McGee, como se verá no capítulo 4. Para ele, era como um carimbo. E, justamente por ser como um carimbo, as pessoas acabavam reconhecendo e identificando o seu trabalho. Nessa ação é possível identificar um desafio pessoal do grafiteiro, além de uma determinação em dominar esse território a partir da presença de seus traços. Verifica-se que esse tipo de prática adotada por Mello no início dos anos 2000, da marcação sistemática em todas as passarelas, continua sendo muito explorada pelos grafiteiros atualmente. É possível observar a repetição de *tags* em muitas dessas passagens, insistindo na marcação da presença de seus executores naqueles espaços.

Nas passarelas, uma regra muito comum no universo do grafite parece não ter validade. Conforme discutido no capítulo 2, geralmente há um respeito ao “trampo” dos outros, evitando a colocação de novos grafites em cima de um já existente. Nas passagens subterrâneas essa lógica das “rasuras” e do “atropelamento” é transgredida e há uma sobreposição de escrituras, desenhos, pixos, como se pode observar nas imagens a seguir.

289 Entrevista com Mello. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro. Op. Cit., 2020, p. 72.



Figura 34: Passagem subterrânea na Asa Norte. Foto de Renata Almendra, 2018



Figura 35: Passagem subterrânea na Asa Norte. Foto de Renata Almendra, 2018

As imagens revelam os grafites constantes em duas passagens subterrâneas diferentes localizadas na Asa Norte. Verifica-se em ambas uma sobreposição de intervenções variadas, com desenhos, pichações, *tags*, cartazes, em uma profusão de linguagens que, ao mesmo tempo em que disputam entre si, também se complementam. Nesses lugares é possível perceber os grafites como camadas de tintas que vão se sobrepondo para gerar novas imagens, como num palimpsesto.

O grafiteiro WOW conta de uma vez que estava pintando com alguns amigos em uma passagem subterrânea e, na ocasião, todos que lá estavam foram pegos por agentes da polícia e levados a uma delegacia. A penalidade recebida ao terem sido pegos em flagrante era voltar ao local e apagar os grafites lá encontrados.

(...) a começar por apagar o que a gente tinha feito. Aí no que a gente foi apagar, era tipo numa dessas passagens subterrâneas do Eixão, é um lugar deteriorado, super abandonado, super já pintado, super já pintado. Nessa que a gente pintou, já tinha um monte de coisa assim: “minha buceta”, “meu pau”, coisas extremamente ofensivas para uma criança ver, sacou? (WOW).²⁹⁰

O discurso de WOW parece revelar indignação com a penalidade que lhe foi imposta, pois, segundo ele, a passagem subterrânea já estava preenchida de grafites. Provavelmente apagar o que tinha pintado não alteraria a situação do local, que ele julgou deteriorado e abandonado. Neste sentido, a penalidade atribuída a WOW não pretendia atuar na regeneração da travessia, mas na do próprio grafiteiro. Ele segue seu depoimento contando que jornais locais foram acompanhar o processo de apagamento, condenando-o como pichador e responsável pela danificação das paredes da passagem.

Interessante também observar que o grafiteiro apresenta inclusive um juízo de valor em relação a outras intervenções presentes no local – pichações com dizeres que ele julgou ofensivos. Ao apontar a presença desse outro tipo de intervenção – com conteúdos sexuais ou palavras de baixo calão – ele busca fazer uma diferenciação na intencionalidade e apelo comunicacional em relação ao seu próprio grafite, o que revelaria também uma suposta arbitrariedade na aplicação da pena.

290 Entrevista com WOW. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro. Op. Cit., 2020, pp. 235-236.

Algumas ações empreendidas pelo Poder Público em relação ao estado de abandono das passagens subterrâneas revelam as contradições e as formas discricionárias com que a questão dos grafites é abordada. Em fevereiro de 2017, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap), reconhecendo a condição de sujeira e mau cheiro presente nas passarelas, iniciou uma atividade de revitalização por meio da limpeza com jatos de água fria e apagamento das pichações com a utilização de soluções a base de ácidos. No entanto, “grafites em bom estado de conservação serão preservados”, conforme foi noticiado pela Agência Brasília, portal oficial de notícias do Governo do Distrito Federal²⁹¹.

Essa ação da Novacap traz novamente uma questão já apresentada no capítulo 1, quando dos julgamentos feitos em relação à pichação e ao grafite, ao que merece ou não ser apagado e quem é que deve tomar essas decisões. Usei como exemplo as ações empreendidas pelo governador João Dória em São Paulo, que são replicadas quando os funcionários da Novacap decidem quais grafites que podem ser mantidos nas passagens subterrâneas após esse processo de limpeza do local.

Observa-se também que o mesmo Poder Público que apaga e relaciona os grafites à sujeira, também promove ações de grafitação nas passagens subterrâneas. Em novembro de 2012 foi realizada uma ação da Secretaria de Estado da Mulher do Distrito Federal²⁹², que reuniu sob uma passagem subterrânea da Asa Norte artistas e ativistas brasilienses e cariocas que se expressaram sobre a igualdade de gênero por meios de grafites e mensagens escritas abordando a questão, como mostrado na figura 36.

A ação fez parte de uma mobilização mundial que ocorre anualmente chamada de “16 dias de ativismo pelo fim da violência contra as mulheres” e, em Brasília, o evento teve a participação das grafiteiras da Rede Nami, um coletivo de feministas cariocas que utilizam a linguagem do grafite para atuar na discussão dos direitos das mulheres. Junto a grafiteiras locais, foi feita uma intervenção artística em uma passagem escolhida por ter um histórico de violência, de acordo com a reportagem referenciada em nota.

291 Disponível em: <www.agenciabrasilia.gov.br/2017/02/21>. Acesso em: 12/06/2018.

292 Ação divulgada na mídia e em jornais locais de Brasília, a exemplo da reportagem do Jornal de Brasília, disponível em: <<http://www.jornaldebrasilia.com.br/cidades/grafitagem-pelo-fim-da-violencia-domestica-reune-artistas-e-lideres-mundiais-em-brasilia/>>,. acesso em: 19/06/2018.



Figura 36: Passagem subterrânea na 102/202 Norte. Foto de divulgação do evento “16 dias de ativismo”, 2012

É importante destacar que as duas ações citadas – a de apagamento dos grafites pela Novacap e o evento promovido pela Secretaria de Estado da Mulher do Distrito Federal – foram realizadas com cinco anos de diferença uma para a outra. Isso revela as abordagens dadas ao grafite pelo governo distrital em diferentes gestões. Fica claro que, apesar das legislações referentes ao grafite já citadas anteriormente, cabe ao governo vigente dar continuidade ou não às políticas públicas engendradas em gestões anteriores. Ressalta-se que o olhar do poder público para os grafites pode ser empreendido não apenas no âmbito da cultura, mas também de segurança pública, por exemplo.

Os grafites, como já afirmado, recebem um olhar dúbio e contraditório em relação à sua prática e isso fica bastante evidente em relação às passagens subterrâneas. Ora os grafites são colocados como reflexo do abandono e deterioração dessas travessias, ora são vistos como potencial ferramenta de revitalização. De qualquer forma, o que se percebe é que nos últimos anos têm sido empreendidos alguns projetos e atividades com o intuito de ressignificar as passagens urbanas, dando-lhes novos sentidos de ocupação e entendendo-as não somente como passagens, mas como espaços de cultura e lazer.

Destaco, a título de exemplo, um projeto denominado “Forró de Vitrola Pé de Passagem”. Idealizado por um violeiro, DJ e produtor cultural da cidade, o projeto teve sua primeira edição em 2012 na passagem subterrânea que liga a 111 à 211 Norte. O mesmo local abrigou outras edições da festa em 2014, 2015 e 2016. De acordo com o *site* do projeto, a proposta do Forró de Vitrola é “levar bailes de forró pé de serra com um rico acervo de discos de vinil a diversas localidades, em locais abertos, públicos”, além de promover a ocupação de espaços considerados marginalizados, como as passagens subterrâneas, “a fim de propor uma reflexão sobre a relação construída com esses lugares e a possibilidade de uma nova experiência sociocultural.”²⁹³

A imagem a seguir (figura 37) apresenta um panfleto de divulgação da referida festa em uma edição realizada em 2014. Observa-se, na parte inferior do panfleto, uma régua com as logomarcas dos apoiadores do projeto. Dentre elas figura a logomarca da então gestão do Governo do Distrito Federal, que apoiou o projeto por meio da Administração Regional de Brasília, responsável por dar autorização para realização de eventos em espaços públicos do Plano Piloto, além de se incumbir de providenciar o policiamento e segurança desses eventos.

293 Trechos retirados do site oficial do projeto Forró de Vitrola, disponível em: <<https://www.forrodevitrola.com/>>, acesso em 14/01/2019.



Figura 37: Panfleto de divulgação do evento Forró de Vitrola Pé de Passagem, realizado dia 14 de setembro de 2014. Disponível no site: <www.acervoorigens.com/2014>, acesso em: 14/10/2019

Nessa mesma imagem pode-se perceber a convivência das paredes grafitadas com a dança e a música em uma possível transformação deste “não lugar” em um lugar de festa, de paquera e diversão. Nesse sentido, mais do que cenário para uma festa, os grafites podem ser entendidos como um componente que também atua na ocupação das passarelas subterrâneas, transformando seu uso para além de uma simples travessia e propondo novos diálogos e apropriações do espaço urbano pelos habitantes da cidade.

3.2.2. A Via W3



Figura 38: Via W3, quadra 503 sul. Foto de Renata Almendra, 2020

Para além das passagens subterrâneas, a Via W3, de seu extremo sul ao seu extremo norte, também é um dos lugares mais explorados pelos artistas do grafite em Brasília. Tanto nas quadras 500 quanto nas 700, que margeiam a avenida, é possível perceber uma grande quantidade de intervenções marcando as fachadas e laterais das casas geminadas, assim como as paredes dos blocos comerciais e das lojas que existem ao longo de toda sua extensão.

Contrariando as críticas apresentadas no início deste capítulo sobre Brasília ser uma cidade onde as ruas foram abolidas, o arquiteto e urbanista francês Philippe Panerai dedica um capítulo de seu livro “Análise Urbana” para apresentar um olhar próprio sobre Brasília. O autor afirma que, ao contrário de outras cidades modernistas (como a *Ville Radieuse*, de Le Corbusier, ou *Grosstadt*, de Hilberseimer), Lucio Costa manteve em Brasília algumas lógicas urbanas tradicionais. Assim, Panerai

aponta a Via W3 como um exemplo de rua, “ou melhor, bulevar comercial que contorna os bairros e conecta territórios diferentes: a leste, por trás dos comércios, as superquadras; do outro lado, pequenas casas.”²⁹⁴.

Para o autor, a W3 ocupa uma posição particular no desenho de Brasília. Ele justifica essa opinião ao falar da continuidade da via cruzando de norte a sul do Plano Piloto, dos canteiros centrais arborizados, das largas calçadas e dos pedestres que circulam pelo comércio. Essas características traduziriam um espírito de rua, que os críticos da proposta urbanística afirmam não reconhecer em Brasília. Atualmente, somam-se a esses aspectos urbanísticos descritos por Panerai, a profusão de grafites que se fazem presentes ao longo de toda esta via, marcando os estabelecimentos comerciais, as casas e as paradas de ônibus, como nas ruas de muitas outras cidades. A continuidade da W3 faz com que os grafites sejam melhor percebidos por quem passa, seja a pé ou utilizando meios de transporte motorizados, por exemplo, pois as intervenções acompanham-na em toda a sua rota, conforme observado na figura 38, que abre este tópico.

A Via W3 é um dos Eixos estruturantes do Plano Piloto e corre paralelamente ao Eixo Rodoviário em uma área mais a oeste das superquadras residenciais. Tem cerca de 12Km de extensão e possui um perfil duplicado, com estacionamentos e retornos no canteiro central que a divide. Possui três faixas de rolamento em cada sentido e é amplamente cortada por semáforos. Em seu lado leste, estão as quadras 500, destinadas originalmente à instalação de oficinas, garagens e depósitos, mas que logo receberam outros usos e destinações comerciais. Margeando a avenida pelo lado oeste estão as quadras 700, compostas de blocos de casas geminadas.

Em sua porção norte, a W3 sofre algumas alterações em relação ao ordenamento estabelecido na Asa Sul e as quadras 700 também comportam blocos comerciais que margeiam a via, separando-a das casas geminadas que se localizam atrás das lojas. Assim, apesar de ser uma única e contínua avenida, tais diferenças na disposição das casas e comércios dão um aspecto um pouco distinto à W3 em sua extensão, o que vai refletir também na imposição dos grafites, como se verá a seguir.

294 PANERAI, Philippe. Op. Cit., 2006, p. 166.

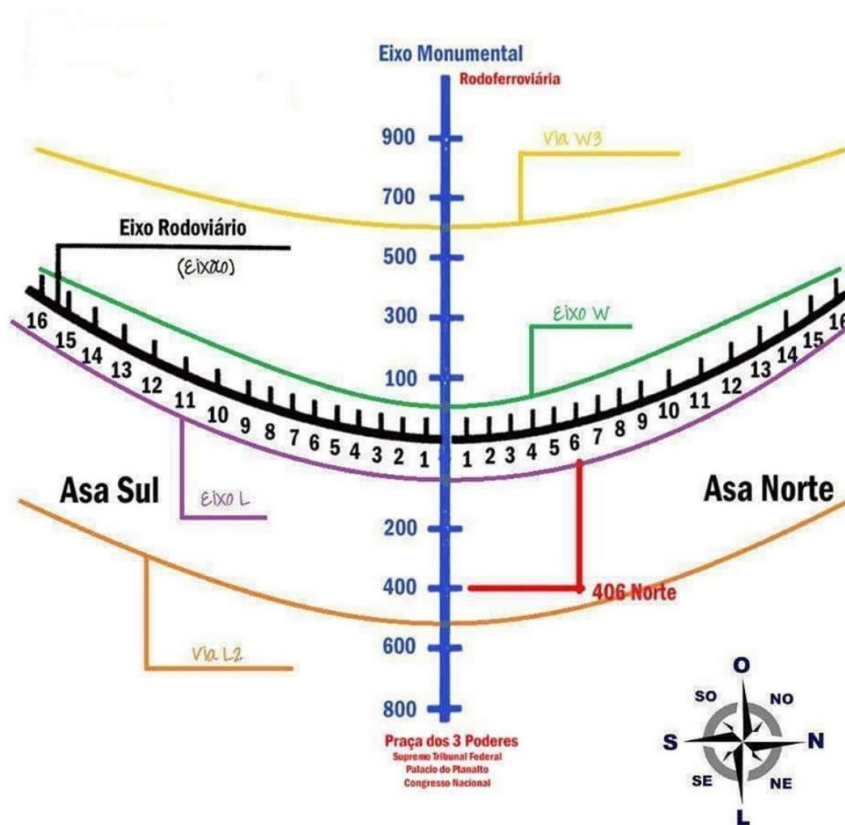


Figura 39: Planta baixa do Plano Piloto com a localização das quadras. Destaque para a Via W3 sinalizada em amarelo. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/332351647475874676/>>, acesso em: 10/11/2018

A imagem acima (figura 39) apresenta uma planta baixa do Plano Piloto, onde é possível reconhecer a disposição das quadras descritas e o posicionamento da Via W3, marcada em amarelo, no ordenamento urbano. Observa-se que a W3 situa-se, portanto, entre as quadras 500 e 700, cortando o Eixo Monumental e correndo paralela ao Eixo Rodoviário e à Via L2.

Esta Via foi pensada inicialmente por Lucio Costa como uma avenida que deveria ter comércio em seu lado leste, e chácaras, pomares e floriculturas na sua porção oeste. Porém, ainda antes da inauguração da cidade em 1960, a ideia de se ter hortas e pomares foi substituída pela construção de casas que deveriam abrigar os primeiros técnicos transferidos para Brasília, revelando um dinamismo no planejamento do urbanista para adaptar a cidade em construção às suas reais necessidades. Assim, de acordo com Frederico Holanda:

Nos alvares da cidade surgia uma avenida anômala – casas de um lado, comércio e serviços de outros – uma contradição entre usos do solo e alta acessibilidade viária só compreensível em função da ortodoxia moderna que planeja a cidade por “setores”, não por eixos urbanos cujos usos lindeiros, em ambos os lados, são coerentes com o papel que tais ruas ou avenidas têm na cidade.²⁹⁵

O autor acrescenta ainda que esta via afirmou-se na década de 1970 como um centro comercial de prestígio e local de encontros e passeios dos moradores do Plano Piloto. O trecho da W3 Sul localizado na altura das quadras 305 a 308 tornou-se uma referência cultural e comercial da capital durante muitos anos. A década de 1980, entretanto, foi marcada pelo fechamento de inúmeros estabelecimentos comerciais e da migração de lojas para outros centros de consumo, como os *shoppings* que surgiram nesse período. Hoje, a Via W3 passa por um nítido processo de ressignificação de seus espaços, lojas e moradias adjacentes.

O estudo do arquiteto e urbanista Luis Filipe Castelo²⁹⁶ visa contribuir na análise desse processo ao identificar os novos usos que se estabelecem nas casas localizadas nas quadras 700, como abertura de pousadas, salões de beleza e estética, escritórios de advocacias e consultórios espirituais. Na outra margem da Via W3, no lado que compreende as quadras 500, é possível encontrar restaurantes, lotéricas, supermercados, cursos preparatórios, oficinas mecânicas, alfaiates, laboratórios médicos e todo tipo de estabelecimentos comerciais. É também possível encontrar muitos lotes de comércio fechados e sobrelojas servindo de moradias a um custo mais baixo do que o geralmente praticado no Plano Piloto. É principalmente entre os blocos de lojas, nos muros cegos que estão em suas laterais, que se verifica uma quantidade enorme de grafite, a exemplo da figura 45, a seguir.

Na imagem visualiza-se a lateral de um bloco de lojas comerciais localizado na 507 Sul. Grafites cobrem parte da parede – até onde é possível alcançar sem o uso de escadas. Ao lado, uma subestação de energia apresenta grafites em diálogo com pedaços de cartazes, pixações e stencils com poesias.

295 HOLANDA, Frederico de. Via W-3, Brasília: nossa futura Broadway? In: RIBEIRO, Sandra Bernardes; PERPÉTUO, Thiago. (Orgs.). **Patrimônio em transformação**: atualidades e permanências na preservação de bens culturais em Brasília. Brasília: IPHAN, 2016, p. 79.

296 CASTELO, Luís Filipe Montenegro. **Fissuras urbanas**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília, 2008.



Figura 40: Lateral de bloco comercial na 507 sul. Foto de Juliana Torres, 2017

Conforme já discutido, os grafites são, no geral, relacionados a lugares abandonados e decadentes e tais adjetivos são também comumente associados à W3 nas últimas décadas, a exemplo do que é apresentado na dissertação de mestrado de Luis Filipe Castelo, acima mencionado. No entanto, vale destacar que, desde a década de 1970, quando a Via W3 era considerada um “verdadeiro core cultural e comercial”²⁹⁷ de Brasília, os grafites já tomavam esta avenida, figurando nas paradas de ônibus, nos muros das casas e nos blocos de lojas.

O poeta Nicolas Behr, conhecido na cidade por suas frases e trocadilhos tendo Brasília como foco, afirma que, já na década de 1970, havia muitas pichações na W3. Em entrevista a Carlo Marcelo Carvalho, ele afirma que muitas dessas pichações tinham um caráter coletivo, ou seja, “alguém completava uma frase que já estava lá, ou botava uma frase antes, ou só colocava uma vírgula.”²⁹⁸ O poeta relembra que era comum, naquela época, encontrar nas paradas de ônibus dessa via a seguinte inscrição: “senta que vai demorar”, referindo-se ao longo período de espera para se tomar um transporte público.

297 HOLANDA, Frederico de, 2016. Op. Cit., p. 79.

298 CARVALHO, Carlos Marcelo de. **Nicolas Behr – eu engoli Brasília**. Brasília: Edição do autor, 2004, p. 56.

Uma reportagem publicada no Jornal O Correio Braziliense, no dia 20 de dezembro de 1979,²⁹⁹ corrobora as memórias de Nicolas Behr. Assinado pelo jornalista Luis Joca, o texto da reportagem mostra-se bastante amigável ao contexto das pichações, destacando o efeito comunicacional dessas intervenções, apontando as principais frases encontradas e mostrando as particularidades que adquirem em Brasília pela sua configuração urbana. Em um trecho da reportagem, o autor afirma perceber a existência de, pelo menos, dois grupos que praticam a pichação – “um que coloca a frase e outro que responde”, como também observou o poeta.

A reportagem em tela, publicada no período marcado pelo regime ditatorial no Brasil, analisa as pichações encontradas nos espaços públicos de Brasília e as divide em dois grupos bem definidos. No grupo chamado “pichações convencionais”, o repórter insere as palavras de ordem e principais lemas políticos que se reproduziam em várias outras cidades do país, tais como: “povo unido contra a ditadura”, “morte aos comunistas”, “abaixo o fascismo”, “querem roubar a Amazônia”, “fora Jari”, dentre outras. Já no grupo das “pichações não convencionais” estão alocadas frases representativas do contexto brasiliense, mostrando um diálogo e uma relação dos pichadores com a dinâmica da cidade: “Capital da Esperança, cadê você?”, “Aborto Elétrico” – em referência ao nome de uma banda de rock da cidade; e outras frases poéticas ou de significado indecifrável para o autor, como: “a poesia passou por aqui”, “que barato é tremer de desejo”, “queremos bukumatula” e “abraxás é vida”.

Ao descrever o teor das pichações e identificar algumas como “convencionais”, Luis Joca busca inserir Brasília em um diálogo com o contexto de pichações de outras cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo, apontando referências temáticas que extrapolam os limites dessas capitais. Ademais, o autor procura destacar que, diferentemente dessas cidades, em Brasília as pichações ganham maior destaque, pois não concorrem com “o congestionamento visual provocado pelos outdoors publicitários”, além de romperem com as “cores homogêneas e obrigatórias para alguns setores da cidade”. O texto destaca o caráter irreverente das mensagens marcadas nas paredes e celebra essa manifestação como uma comunicação direta e inevitável em um momento político onde a liberdade de expressão estava sendo cerceada.

A reportagem traz como o principal local de aposição de pichações a Asa Sul e afirma que essa “febre do spray” fez com que as intervenções se expandissem também para o “resto do Plano e

299 JOCA, Luís. Pichação, uma febre na cidade. Reportagem publicada no jornal **O Correio Braziliense** em 20 de dezembro de 1979.

“cidades-satélites”, configurando-se como um “novo elemento do urbanismo, independentemente de alguém se colocar a favor ou contra”.

A Via W3, sobretudo em seu trecho sul, é tida como um dos locais mais marcados pelos grafites no Plano Piloto ao longo da história da cidade. Para além das menções apresentadas sobre as pichações nessa avenida na década de 1970, encontram-se nos depoimentos dos grafiteiros entrevistados o destaque à W3 como um lugar “tradicional” (expressão usada pela grafiteira Fê8) do grafite em Brasília.

Destaca-se que, para além de uma configuração urbanística que permite que os grafites fiquem mais evidentes, a W3 abriga um espaço cultural que tem como prática dar visibilidade a esse tipo de expressão por meio de sua fachada. Localizado na 508 Sul, o Espaço Cultural Renato Russo, equipamento cultural administrado pela Secretaria de Cultura do Distrito Federal, tem um histórico de valorização dos grafites e dos grafiteiros. Inaugurado em 1993, desde a década de 1970 já abrigava atividades culturais como parte da antiga Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF). Nesse Espaço, desde 1973, são realizadas exposições, oficinas artísticas, além de ser palco para a apresentação de inúmeros grupos cênicos e teatrais (Teatro Galpão). Em fins da década de 1990 o referido Espaço já era frequentado por artistas grafiteiros da cidade, que recebiam convites e permissão para colorir as fachadas desse estabelecimento cultural.

O grafiteiro Mello conta que, quando veio de São Paulo morar em Brasília com sua família em 1999, logo procurou saber sobre o cenário de grafite na cidade. Ele conta no depoimento a seguir que recebeu a indicação de conhecer o Espaço Cultural como um local para ver grafites e encontrar grafiteiros:

E aí, perguntando para a galera da quadra, eu comecei a estudar no Setor Leste e o pessoal falou: “ah, vai lá no Espaço Cultural na 508”. E aí, na época, tinha um puta trampo gigante dos 3 S+T. Os 3 S+T eu acho que era umas das primeiras *crews* de grafiteiros em Brasília, que era o Sowtto, o Supla e o Satão mais T, que era o Turco. (...) Mas era uma puta aerografia gigante. Era a mesma galera. Era DF Zulu e eles eram meio que os grafiteiros da DF Zulu, sempre foram, na verdade. Mas, nessa época, era uma *crew* que andava junto. (Mello).³⁰⁰

300 Entrevista com Mello. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro. Op. Cit., 2020, p. 66.

Segundo Mello, o Espaço Cultural localizado na W3 Sul era uma referência para o grafite no final da década de 1990. Ademais, ele aponta nomes de alguns grafiteiros que tinham feito um “trampo gigante” na fachada e reconhece-os como um dos grupos pioneiros do grafite na capital. Atualmente, os grafiteiros apontados por ele, à exceção de Supla, continuam fazendo suas intervenções urbanas e são reconhecidos pelos trabalhos realizados pelo coletivo de *hip hop* DF Zulu.

Este cenário não sofreu alterações nas últimas décadas e o Espaço Cultural Renato Russo continua sendo uma grande referência dos grafites em Brasília. Uma das ações realizadas por esta instituição ao longo de sua história é a troca frequente dos grafites em suas fachadas, no sentido de renovar a área externa do espaço e promover a visibilidade dos grafiteiros. As figuras 41 e 42 apresentadas a seguir mostram a fachada frontal do local em dois diferentes momentos (2011 e 2018), evidenciando a renovação dos grafites e a sucessão de grafiteiros contemplados para expor suas intervenções.



Figura 41: Fachada do Espaço Cultural Renato Russo, Via W3 – Quadra 508 Sul. Autor desconhecido. Publicada em 2011 no portal do Grupo Oficina de Teatro Popular Casa XV, disponível em: <<http://casaxv.blogspot.com/2011/12/espaco-cultural-renato-russo-508-sul.html>>, acesso em: 16/09/2020



Figura 42: Fachada do Espaço Cultural Renato Russo, Via W3 – Quadra 508 Sul. Autor desconhecido. Publicada em 2019 no portal Visite Brasília, disponível em: <<https://visitebrasil.com.br/espaco-cultural-renato-russo-508-sul/>>, acesso em: 16/09/2020

A imagem a seguir (figura 43) apresenta uma sobreposição de intervenções na fachada frontal do Espaço Cultural. Em dezembro de 2013 o local foi interditado pelo Corpo de Bombeiros e precisou passar por reformas estruturais até ser reaberto em 2018. Durante o período em que se manteve fechado, os grafites que até então compunham suas fachadas foram “atropelados” e sobrepostos. No entanto, é interessante observar que, ao receber novas intervenções por cima das já existentes, o Espaço foi marcado com uma denominação dada por um grafiteiro anônimo, MAR – Museu Arte Rua.

Esta denominação espontânea escrita na frente do local demonstra um reconhecimento conquistado pelo Espaço por conta desta interlocução estabelecida com grupos de grafiteiros do Distrito Federal. As três palavras soltas – museu, arte e rua – fazem referência ao Espaço ao entendê-lo como um local de arte, que dialoga com a rua e que, apesar de não ter um acervo, realiza exposições em seus espaços internos, mas também na área externa, por meio dos grafites em suas fachadas.



Figura 43: Fachada frontal do Espaço Cultural Renato Russo. Autor desconhecido, 2015. Foto publicada na página @streetart_brasolia, no Instagram. Acesso em: 04/12/2019

Por certo o Espaço Cultural Renato Russo contribui para que a W3 Sul seja apontada por alguns grafiteiros como lugar “tradicional” do grafite na cidade pelo apoio que sempre existiu para a visibilidade dessa expressão. No entanto, deve-se destacar que as intervenções urbanas feitas ao longo de toda essa via concede à W3 uma fisionomia diferenciada em relação a outros espaços da cidade, além de revelar uma dinâmica na imposição dos grafites que evidencia os conflitos e relações estabelecidas entre os grafiteiros e os proprietários das lojas e das casas ali localizadas.

Como a prática da pichação se faz muito presente na W3, cobrindo tanto a fachada das lojas como os portões e muros das casas, uma alternativa encontrada pelos moradores e lojistas tem sido contratar grafiteiros para fazer o que consideram arte urbana – ou seja, painéis com desenhos e imagens mais elaborados – em suas propriedades como uma forma de evitar pichações.

Como apresentado no capítulo 2, uma das regras mais compartilhadas pelos grafiteiros é o respeito ao “trampo” uns dos outros, evitando “atropelar” ou “rasurar” as intervenções já existentes.

É provável que a maioria dos proprietários de estabelecimentos comerciais e casas não detenham esse código inerente aos grupos que praticam as intervenções urbanas. No entanto, parece haver uma percepção de que, uma vez coberta com um painel grafitado com desenhos e cores, a parede geralmente deixa de receber pichações e outras marcações entendidas como vandalismo ou sujeira.

Sendo assim, torna-se prática comum na W3 a contratação de grafiteiros para pintar em portões de garagem, fachadas, muros, paredes, portas e portões de lojas no intuito de evitar as sucessivas pichações em suas propriedades. Tal dinâmica revela uma condescendência, mesmo que algumas vezes forçada, dos moradores e lojistas com um tipo específico de grafite – aquele identificado como arte urbana. Este movimento dos proprietários contribui para uma comercialização do grafite e os grafiteiros passaram a ser contratados mediante remuneração para pintar a fachada de casas e lojas a partir de um valor previamente acertado entre as partes. Os conflitos entre os grafiteiros e proprietários, as dinâmicas de coibição ou autorização das intervenções urbanas e as práticas de comercialização do grafite tendo como cenário a W3 é tema constante de reportagens em jornais locais, que geralmente abordam a questão pelo viés dos moradores cansados de ter seus muros constantemente pichados³⁰¹.

No entanto, é importante destacar que não se pretende, aqui, abordar os grafiteiros como grupo claramente circunscrito ou separado de outros grupos aqui mencionados, como os moradores de Brasília. Em vez disso, a intenção é salientar as identidades fluidas e variadas apresentadas pelos grafiteiros em suas múltiplas relações – envolvendo conflitos, mas também acordos e concordâncias, com outros grafiteiros e com grupos e indivíduos que convivem na capital.

A figura 44 mostra como essas dinâmicas se revelam na fachada de duas casas que têm a sua entrada principal voltada para a Via W3. Ao passo que um morador teve a parede de sua casa marcada por pichadores pertencentes a uma gangue, o outro optou por autorizar a realização de um grafite no portão de sua garagem, provavelmente contratando o grafiteiro para fazer a pintura.

301 Insiro aqui alguns exemplos de reportagens na mídia impressa (e online) com essa abordagem: Jornal O Correio Braziliense 25/07/2009: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/07/25/interna_cidadesdf.129589/aos-poucos-trabalho-de-grafiteiros-mudam-as-fachadas-de-lojas-e-casas-da-w3.shtml>; Jornal O Correio Braziliense 24/05/2015: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/05/24/interna_cidadesdf.484259/muros-da-w3-sul-transformaram-se-em-paineis-para-a-arte-brasiliense.shtml>; Jornal Metrôpoles 12/02/2017: <<https://www.metropoles.com/pelas-cidades/plano-piloto/casas-na-w3-sul-se-enfeitam-com-grafite-para-evitar-pichacoes?amp>>.



Figura 44: Casas geminadas na W3, quadra 706 Sul. Foto de Renata Almendra, 2020

De modo distinto do que ocorre com as passagens subterrâneas e com as áreas centrais da cidade – Esplanada dos Ministérios, Setor Comercial, Setor Bancário e plataforma da rodoviária do Plano Piloto –, a imposição dos grafites na W3 revela um conflito que expõe as fronteiras e relações entre as esferas do público e do privado. Enquanto as passagens subterrâneas, muros da Esplanada, praças e paradas de ônibus são espaços públicos, as casas e lojas da W3 estão sob o domínio de particulares, que julgam ter suas propriedades invadidas pelos traços dos grafites e se sentem lesados financeiramente quando pretendem manter a fachada de suas residências e estabelecimentos comerciais livres das intervenções.

A heterogeneidade que marca os grafiteiros enquanto grupo mostra que há uma diversidade de opiniões e posturas em relação à realização de intervenções em propriedades privadas. Ao passo que alguns afirmam compreender a postura de particulares que não querem sua casa coberta de grafites, outros entendem que a “essência” do grafite é justamente burlar esses limites. Yong apresenta seu ponto de vista quanto a essa questão, mas o faz sob o entendimento do grafite enquanto arte urbana, que serviria para colorir e embelezar a cidade:

Às vezes a pessoa quer a casa dela verde, cara! Por mais que seu trampo seja o Banksy, O Gêmeos, o que quer que for. Foda-se! A pessoa quer a casa dela cinza, velho! E ela gosta do seu trampo, ela compra uma tela sua, bota lá dentro, mas lá fora ela quer cinza. E aí? E aí a galera do grafite não consegue compreender isso, sacou? (...) Às vezes eu tô com os meninos e a gente sai para pintar e a gente vê uma fachada laranjinha: “Caralho, véi, massa!”. “Cara, tá massa assim. Assim tá massa! Por quê que tem que ter um grafite nosso para ser massa? Tá tão massa assim, sacou? Não, véi, eu não vou fazer nada ali porque tá massa, laranjinha, bonitinha”. Nêgo acha que tudo é background, sacou? “Já tá pronto o fundo!”. Sei lá. (Yong).³⁰²

Apesar de afirmar uma postura contrária à imposição de grafites em muros de casas sem que haja a autorização do proprietário, Yong diz que a W3 Sul é o lugar onde mais se encontram suas intervenções. Ele diz que escolhe os becos entre os blocos comerciais e a parte de trás das lojas, mas que sempre recebe convite de moradores para grafitar também nas casas. Talvez Yong não tenha se dado conta que as lojas e as paredes laterais dos blocos também pertencem a particulares que podem preferir seus estabelecimentos comerciais isentos de grafites. WOW, por sua vez, rebate essa questão com uma opinião bem singular em seu depoimento:

Até porque as pessoas dizem assim “eu não quero seu grafite no meu muro” e eu falo “eu não quero seu muro no meu mundo”. Sacou? E aí? Quem danificou mais o ambiente? Qual é o verdadeiro crime ambiental? Saca? Porque a galera não se lembra que aqui era tudo natureza, animais, não sei o quê. Aí constroem um bocado de coisas, a gente vem aqui e faz um desenho e, “não, é crime ambiental!” (WOW).³⁰³

WOW apresenta um argumento retórico para justificar seus grafites em muros e paredes de casas sem a devida autorização. O grafiteiro se vale do enquadramento comum da prática da pichação como crime ambiental pela Lei 9.605 de 1998 para tentar justificar que a sua intervenção em um muro é o menor dos problemas quando se considera que a construção de uma casa pode ter causado danos ainda maiores à natureza e ao meio ambiente, e se mostra indignado com a aplicação das leis de forma desigual. Vale mencionar que, assim como discutido por Yong e WOW, nas entrevistas realizadas encontram-se diversas opiniões e justificativas para essas questões que deixam ainda mais evidentes as complexidades que envolvem a prática do grafite e suas relações fronteiriças entre a legalidade e ilegalidade.

302 Dados da Entrevista: Entrevistado: Yong / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 20/06/2018.

303 Entrevista com WOW. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro. Op. Cit., 2020, p. 238.

Nesse sentido, a Via W3 se revela como um dos únicos lugares do Plano Piloto onde essas intersecções do público e do privado acontecem de forma tão nítida. Talvez essa seja mais uma característica que dê à W3 o “status” de rua, pois o fato de as casas e lojas estarem margeando toda a via tornam esses limites mais tênues, como ocorre em outras cidades que apresentam um ordenamento urbano tradicional. Assim, as residências localizadas nas quadras 700 da Asa Sul, que têm sua entrada principal voltada para a W3, são as mais afetadas pelo movimento de carros, transportes públicos e pedestres, além de terem suas fachadas constantemente marcadas pelos grafites. Nas mesmas quadras, as casas que não estão no limite da rua, ou seja, que estão voltadas para uma área interna da quadra, ficam menos suscetíveis a este contato intenso com os “espaços arruados”³⁰⁴. Nesse sentido, volto às reflexões do sociólogo Roberto Da Matta sobre a casa e a rua. O autor destaca que estas não são categorias opostas, e sim complementares, mas que cada uma delas detém códigos e formas de conduta específicas. Assim, “não se pode misturar o espaço da rua com o da casa sem criar alguma forma grave de confusão ou até conflito.”³⁰⁵

Quando grafites são feitos na fachada de uma casa sem autorização do proprietário, adentra-se nesse conflito a que se refere DaMatta, pois é como se a rua estivesse invadindo o espaço da casa e a, partir dela, propondo um tipo de comunicação visual no qual nem sempre o morador coaduna. Assim, no ordenamento urbano do Plano Piloto, a Via W3 é o local que mais permite essa dinâmica de intersecções entre o espaço da casa e o da rua.

Observa-se que outros espaços residenciais existentes no Plano Piloto possuem essa interação das esferas pública e privada mais dificultada. Nas superquadras, por exemplo, os blocos residenciais são suspensos por colunas denominadas pilotis, e o acesso aos apartamentos exige a permissão prévia do morador ou do porteiro. As casas do Lago Sul e Norte, quando não estão inseridas em condomínios fechados, oferecem uma distância da rua por meio de grades e cercas vivas, muitas vezes vigiadas por câmeras e alarmes de emergência. Mesmo assim, ainda é possível encontrar alguns muros de casas grafitadas, assim como pilotis de blocos residenciais, sobretudo nas quadras 400, que margeiam a Via L2. No entanto, a incidência dessas ações de intervenções de grafites nesses lugares é muito menor do que a identificada na Via W3.

De qualquer forma, é importante destacar que o efeito visual dessa dinâmica estabelecida entre grafiteiros, lojistas e moradores da W3 evidencia uma pluralidade de intervenções urbanas que

304 DAMATTA, Roberto, Op. Cit., 2000, p.40.

305 Idem, p. 35.

se intercalam ao longo de toda a extensão da via. O que se vê é uma sucessão de estilos e marcações, que vão dos pixos inteligíveis até elaborados painéis, concorrendo com os letreiros das lojas, cartazes, *banners* e faixas publicitárias.

As imagens a seguir apresentam esse efeito que resulta da diversidade de intervenções realizadas na W3 Sul, tanto em sua porção comercial (quadras 500) quanto no lado residencial (quadras 700). A figura 45 mostra a lateral de um bloco de lojas comerciais localizado na 504 Sul, onde grafites em diferentes estilos acompanham a extensão da parede. Na figura 46 observam-se portões de lojas com *tags* e assinaturas. As figuras 47 e 48 mostram o diálogo dos desenhos grafitados com as pichações em portão e cercas de casas voltadas para a W3.



Figura 45: Lateral de bloco comercial na 504 sul. Foto de Juliana Torres, 2017



Figura 46: Lojas comerciais na 703 sul. Foto de Renata Almendra, 2020



Figura 47: Fachada de casas na 705 sul. Foto de Juliana Torres, 2017



Figura 48: Casa na 713 sul. Foto de Renata Almendra, 2020

O pichador Domo vê a W3 como uma espécie de galeria do grafite no Distrito Federal, pois reconhece que, ao longo dessa via, é possível observar diferentes formas de intervenção urbana que

figuram lado a lado. Em seu depoimento, Domo parece querer explicar ao seu interlocutor sobre as diferenças nos grafites feitos nos espaços públicos e aponta a W3 como um lugar onde se pode distinguir os estilos e verificar essa variação:

Na W3 é um bom lugar para você ver o que é grafite e o que é *street* arte. A W3 tem muito grafite feito com autorização. Mas tem muito pixo, grafite ilegal também. A W3 é até conhecida fora de Brasília como um pico. (Domo).³⁰⁶

“Pico”, gíria muito utilizada por jovens de Brasília, significa lugar. Portanto, segundo Domo, a W3 tornou-se um lugar de aposição de grafites reconhecido até mesmo fora da cidade. Esta ideia de ter a W3 como uma “galeria de grafites a céu aberto” é compartilhada por outros grupos de grafiteiros que usaram variações dessa expressão em seus depoimentos. Yong, por exemplo, fala na W3 como uma vitrine para o grafite na cidade.

W3 Sul é a vitrine pra mim. Pra mim, falou de grafite, falou da W3 Sul. Nada, nada, nada, nenhum lugar em Brasília, nem na Ceilândia, nem em Taguatinga e nem o Dulcina, nada tem mais grafite do que a W3 Sul. Pra mim a W3 Sul é o lugar do grafite em Brasília. Primeiro porque, assim, tudo no comércio é bom, sacou? Segundo, porque a porcentagem de produção ali é mínima, é tudo *bomb* ali, *bomb*, *bomb*, *bomb*, *bomb*. Algumas coisas, sim, mais produzidas, mas tudo ilegal. A parte das casas é a parte das produções. Então, você passa ali, e você olha para um lado e são várias produções, você olha para o outro e tem uns *throw up*, uns pixos e tal. (Yong).³⁰⁷

Yong procura mostrar em seu depoimento uma diferenciação que ele vê em relação aos grafites feitos no lado das lojas e os que estão nas quadras residenciais. Ele aponta que, no comércio, a maioria das intervenções são ilegais e estão no estilo *bomb*, *throw up* (ver glossário) e pixações. As “produções”, ou seja, grafites de maiores proporções em desenhos mais elaborados, são mais numerosos nas casas que margeiam a W3. O grafiteiro destaca a porção sul desta via como o lugar tradicional do grafite na capital e diz que nem algumas cidades satélites podem ser comparadas a este local em relação à profusão de grafites. É interessante a referência feita às Regiões Administrativas de Taguatinga e Ceilândia, pois estas têm um ordenamento urbano que

306 Entrevista com Domo. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro. Op. Cit., 2020, p. 21.

307 Dados da Entrevista: Entrevistado: Yong / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 20/06/2018.

permite a configuração de ruas residenciais e comerciais e, portanto, a formação de muros e paredes que servem de suporte ao grafite. No entanto, muitas vezes os corredores de casas formam ruas com pouca circulação, diferentemente do caráter contínuo da W3, que se estende por muitos quilômetros.

Este grafiteiro vê a W3 como espaço de resistência para o que ele considera o “verdadeiro grafite”, pois acredita que quase nada do que está ali foi autorizado e isso revela o esforço dos grafiteiros em se fazer presentes na cidade e “mostrar a sua cara”. Diante dessas considerações, ele se coloca de forma competitiva com os outros grafiteiros e diz que acha ter o maior número de intervenções feitas ao longo da W3 – “Eu acho que sou o que mais tem. Eu fico contando. Dos dois lados. Se eu não sou o rei ali, eu vou ser”.³⁰⁸

Enquanto Yong pretende inserir grafites na W3 inteira de forma a disputar espaço e competir com outros grafiteiros, usando também a via como uma vitrine para seus “tramos” (a figura 52 apresenta um grafite de Yong em uma casa na W3 Sul), outras propostas de intervenção também ganham espaço e visibilidade ao usar esta via como lócus. Como exemplo, o projeto desenvolvido em 2019 pelos integrantes do grupo Coletivo Transverso, que recebeu um olhar positivo da mídia em relação às intervenções urbanas na W3. Com o objetivo de incentivar a inserção de “produções” em casas que margeiam a W3 Sul, o grupo criou uma plataforma para conectar grafiteiros e moradores. Nessa plataforma, os proprietários inseriam fotos das fachadas das casas e os grafiteiros se cadastravam como interessados em cobrir tais suportes com suas pinturas.

De início, esta proposta foi implementada apenas nas quadras da 706 a 709 sul por conta da proximidade com o Espaço Cultural Renato Russo. De acordo com as entrevistas e reportagens na mídia sobre o projeto, o grupo mostrou que a sua intenção era “transformar a W3 num corredor artístico preenchido por desenhos de grafiteiros da cidade”³⁰⁹, trazendo uma espécie de institucionalização do que já acontece há muitos anos na via. Fazia parte do projeto a realização de visitas guiadas a pé conduzidas pelos membros do grupo Coletivo Transverso e dos grafiteiros contemplados, explorando a característica das intervenções enquanto obras artísticas em diálogo com a cidade. A figura 54 mostra a fachada frontal de uma casa localizada na 707 sul, resultado da conexão entre moradores e grafiteiros promovida pela plataforma do projeto.

308 Idem.

309 Conforme reportagem de Nahima Maciel para o jornal O Correio Braziliense em 19/05/2019, disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/05/19/interna_diversao_arte.755605/projeto-obra-a-frente-une-grafiteiros-e-moradores-da-w3.shtml>, acesso em: 22/09/2020.



Figura 49: Grafite realizado pelo projeto “Obra à Vista”. Foto de Luíza Garonce no Portal G1 em 16/04/2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2019/04/16/projeto-conecta-moradores-do-df-e-artistas-para-transformar-w3-em-galeria-urbana.ghtml>>, acesso em: 22/09/2020

O caráter intersticial dos grafites se revela de forma significativa na Via W3. Seu aspecto da ilegalidade e vandalismo se apresenta ao lado de suas formas institucionalizadas e autorizadas, mostrando suas imposições nesse local onde as intersecções entre o público e o privado ficam tão evidentes. As dinâmicas imprimidas pelos proprietários de casas e estabelecimentos comerciais localizados ao longo de toda extensão da via também são reveladoras dos modos de conviver com estas intervenções. Ora são consideradas consequência de um estado de abandono e decadência que alguns julgam assolar a W3, ora são entendidas como uma forma de linguagem visual capaz de revitalizar e dar um novo significado para seus espaços públicos em diálogo com a esfera privada.

3.2.3. Zona Central



Figura 50: Viaduto na Zona Central do Plano Piloto / Plataforma da Rodoviária. Foto de Juliana Torres, 2017

As áreas centrais das cidades geralmente são locais que registram diferentes níveis de concentração de pessoas, de serviços e atividades. De acordo com a geógrafa Maria Encarnação Sposito, nem sempre o centro urbano está necessariamente no centro geográfico ou localiza-se em um marco histórico de origem da cidade, mas, de forma geral, o centro da cidade é associado a um

(...) ponto de convergência/divergência, é o nó do sistema de circulação, é o local para onde todos se deslocam para interação de atividades aí localizadas com as outras que se realizam no interior da cidade ou fora dela.³¹⁰

A autora destaca ainda que a expressão da centralidade urbana reforça uma noção de concentração que é, sobretudo, simbólica e que pode se exprimir em um entendimento de estruturas urbanas multinucleares, de acordo com a percepção e vivência dos habitantes da cidade.

310 SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão. Centro e as formas de expressão da centralidade urbana. **Revista de Geografia**. Universidade Estadual Paulista UNESP, São Paulo, vol. 10, 1991, p. 3.

Em Brasília, o centro do Plano Piloto foi pensado pelo urbanista Lucio Costa como um local onde a monumentalidade da cidade – representada por grandes expoentes da arquitetura modernista localizados no Eixo Monumental – converge com o movimento da rodoviária e dos setores adjacentes voltados para o comércio, bancos, hotelaria e outros serviços.

Assim, o território compreendido como Zona Central do Plano Piloto situa-se na intersecção do Eixo Residencial com o Eixo Monumental, tendo como epicentro a Plataforma da Rodoviária de Brasília. Esta região, marcada na figura 51 com a cor rosa, é identificada no plano urbanístico de Brasília em sua escala gregária, ou seja, aquela que presume uma maior convergência de pessoas. Trata-se do centro do Plano Piloto, onde estão dispostos edifícios maiores e mais altos e o espaço urbano é configurado de forma a permitir uma circulação mais intensa de pedestres.



Figura 51: Detalhe do desenho do Plano Piloto com destaque para a Zona Central. Disponível em: <<http://urbanistasporbrasil.com>>, acesso em: 23/09/2020

Apesar de sua disposição urbana diferenciada em relação ao resto do Plano Piloto, com seus prédios mais altos e serviços que atraem maior concentração de pessoas durante a semana, vale destacar que a noção de centro da cidade em Brasília não necessariamente se aplica por seus habitantes a este espaço definido como Zona Central.

Em sua tese de doutorado intitulada “Brasília, a cidade do silêncio”, a socióloga Inaê Elias Magno da Silva³¹¹ buscou analisar a representação da capital como uma cidade fria por conta de sua configuração arquitetônica e urbanística, e discute os imaginários constituídos sobre Brasília ser uma cidade sem ruas e segregada social e espacialmente. Um dos aspectos abordados nas entrevistas semiestruturadas que embasaram sua pesquisa diz respeito à constituição de uma ideia de centro da cidade pelos moradores de Brasília. Ao indagar seus entrevistados sobre qual região eles entendiam como centro da cidade, Silva obteve as mais distintas respostas, que indicavam desde locais situados na Zona Central, como Rodoviária do Plano Piloto, o Conic ou o Setor Comercial Sul, até outras localidades como a 305/105 sul ou o Plano Piloto como um todo. A partir daí, a autora conclui que:

A forma como as pessoas pensam e delimitam a centralidade de Brasília indica que se o centro não existe, de fato, como realidade material presente ou pretérita, ele não há de existir, igualmente, como referência simbólica ou imaginária coletiva coerente. Em Brasília, as pessoas simulam um centro – a exemplo do que fazem com relação aos bairros –, quando a isso são solicitadas, e o fazem a partir das distintas referências que possuem a respeito do que possa ser um centro. Algumas pessoas, vindas de outras experiências urbanas, trazem consigo certas reminiscências da centralidade em outros contextos. Outras, nem isso.³¹²

Interessa destacar que as respostas que indicam o Plano Piloto como o centro de Brasília sugerem a importância social, econômica, cultural e espacial dessa região em relação às demais cidades do Distrito Federal, apontando o caráter periférico desempenhado por outras Regiões Administrativas, conhecidas como cidades satélites. Ademais, Silva destaca que a setorização de Brasília influencia nesse imaginário de que não há um centro da cidade na Capital Federal, havendo, portanto, outros núcleos que atuam simbolicamente como centro, a depender da experiência cidadina do habitante.

Na proposta de Lucio Costa apresentada em seu Relatório do Plano Piloto, a centralidade da Capital Federal se daria na convergência entre os dois eixos na plataforma rodoviária, em cujas adjacências “situou-se o centro de diversões da cidade (mistura em termos adequados de Piccadilly

311 SILVA, Inaê Elias Magno da. **Brasília, a cidade do silêncio**. Tese de doutorado em Sociologia. Universidade de Brasília, 2003.

312 SILVA, Inaê Elias Magno da. Utopia e silêncio: vida pedestre, imagem e emoção em Brasília. **Cronos**. Natal-RN, v. 9, n. 1, p. 35-64, jan./jun. 2008, p. 47.

Circus, Times Square e Champs Elysées)”, onde se concentrariam cafés, teatros, cinemas, salas de espetáculos. Lateralmente ao que chamou de setor central de diversões, o urbanista projetou outros “dois grandes núcleos destinados exclusivamente ao comércio — lojas e ‘magazins’”, e dois setores distintos, o bancário-comercial, e o dos escritórios para profissões liberais”.³¹³

Costa fez referência a espaços urbanos consagrados quando vislumbrou a área central do Plano Piloto. No entanto, atualmente, há poucos elementos nessa intersecção que lembrem a proposta idealizada pelo urbanista. O Teatro Nacional foi inaugurado em 1981 no denominado Setor Cultural Norte, e somente em 2006, passou a conviver com o Museu da República e a Biblioteca Nacional, que vieram compor a porção sul deste setor cultural. Já o Setor de Diversões é representado pelo Conjunto Nacional na parte norte e pelo Conic na parte sul.

O Conjunto Nacional é o primeiro *shopping* de Brasília e, desde a inauguração, apresenta uma referência a Times Square idealizada por Lucio Costa, pois sua fachada é coberta com painéis luminosos com os nomes das lojas e marcas que se lá se encontram. O Conic é um centro comercial composto por 13 prédios colados uns nos outros num retângulo de 240 m x 90 m, todos com as fachadas para o lado de fora. No meio, ainda se encontram cinco outros prédios espalhados. Entre os anos 1960 e 1980, o Conic cumpriu o papel de ser um importante centro cultural ao abrigar dezenas de livrarias, algumas salas de cinema, boates, bares, restaurantes e um teatro. Com a abertura dos *shopping centers* e grandes redes de livrarias, seus cinemas e lojas foram sendo fechados um a um, dando lugar a igrejas evangélicas e outros tipos de comércio.

No entanto, o Conic se firmou como um lugar importante para a juventude brasiliense, pois sedia festas nas dependências da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, recebe encontros de *hip hop* e batalhas de *B-Boys*, feiras de trocas de vinis, além de possuir inúmeras lojas de Histórias em Quadrinhos e de camisetas com estampas de bandas e conjuntos musicais. O arquiteto Rogério Rezende, em sua dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo, discutiu o projeto idealizado para o Setor de Diversões Sul e a reconfiguração que sofreu ao longo dos anos. Como foco exclusivo no Conic, o autor destaca as diversas tribos urbanas que frequentam atualmente o espaço, a exemplo dos jogadores de RPG (*Role-Playing Game*), skatistas, dançarinos de *break* e grafiteiros. De acordo com o autor, é no Largo do Teatro do Dulcina que se encontram a maior profusão de grafites no Conic:

313 COSTA, Lucio, 1991. Op. Cit., p. 26.

Os espaços mais utilizados para o grafite são as empenas cegas dos edifícios, espaços com poucas ou sem aberturas. Essas superfícies, no geral, foram cedidas para este tipo de pintura mural, como o Edifício Darcy Ribeiro e a Faculdade Dulcina de Moraes. Os pichadores “à margem da legalidade” atuam em horários de menor movimento e buscam superfícies excêntricas para a sua implantação. A mais utilizada das formas de pintura é encontrada em praticamente todos os edifícios.³¹⁴

Observa-se que a presença e atuação das tribos urbanas citadas por Rezende ocorrem muito por conta de alguns estabelecimentos comerciais que promovem atividades para reunir esses grupos, a exemplo de lojas específicas de Histórias de Quadrinhos e RPG e outras de vestuário de *streetwear*, procuradas por skatistas e dançarinos de *break*. No entanto, a configuração arquitetônica de algumas áreas do Conic também atrai grupos específicos. A figura 52 retrata uma área contígua ao Edifício Darcy Ribeiro, que apresenta um jardim a mais de um metro abaixo do nível da Praça do Chapéu. As escadas, rampas e bancos de concreto não apenas servem de suporte para os grafites, como também para as manobras e saltos dos skatistas que usam este local para a prática do esporte.

A Faculdade de Artes Dulcina de Moraes é uma das principais incentivadoras de inserção de grafites como expressões artísticas no Conic e todo espaço do subsolo do teatro é coberto de grafites que figuram sobre um fundo preto e causam efeitos ao receberem a incidência de luz néon nas festas que ocorrem frequentemente no local. Apesar de estarem limitados aos frequentadores do Teatro Dulcina, sejam os alunos da instituição ou aqueles que participam de festas no local, os grafites inseridos no subsolo mostram a valorização deste tipo de prática por esta faculdade de artes (figura 53).

314 REZENDE, Rogério. **Centro de Brasília**: projeto e reconfiguração: o caso do Setor de Diversões Sul – Conic. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília, 2014, p. 102-104.



Figura 52: Pátio interno do Conic. Foto de Giovanna Bembom / Metrôpoles, 2019. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/conceicao-freitas/conic-um-labirinto-de-cultura-jovem-no-centro-urbano-de-brasilia>>, acesso em: 03/10/2020



Figura 53: Subsolo do Teatro Dulcina de Moraes – Conic. Foto de Luíza Garonce / Globo G1 DF, 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/subsolo-do-teatro-dulcina-de-moraes-vira-expositor-de-arte-urbana-em-brasilia.ghtml>>, acesso em: 03/10/2020

É importante destacar que o Conic é um dos poucos lugares situados na Zona Central do Plano Piloto que apresenta uma vida noturna, sobretudo aos finais de semana. A Faculdade Dulcina de Moraes é responsável por este movimento, junto a alguns bares e outros espaços, como boates e saunas, frequentadas principalmente por um público LGBT. Ademais, o Conic também se

estabeleceu como um dos pontos de prostituição da cidade e a procura por serviços sexuais também traz movimentação ao local ao cair da noite.

A Zona Central pensada por Lucio Costa também foi configurada em setores urbanos que, além do Setor Cultural (visível da plataforma rodoviária, sentido Esplanada dos Ministérios) e do Setor de Diversões, compreende, em suas esferas sul e norte, o Setor Comercial, Setor Hoteleiro, Setor Bancário, Setor de Rádio e TV, Setor de Autarquias e Setor Médico Hospitalar, representados na figura 51 por suas respectivas siglas (SCS e SCN, SHS e SHN, SBS e SBN, SRTVS e SRTVN, SDS, SDN, SAuS SAuN, SMHS e SMHN). Assim, toda essa região se destaca na paisagem do Plano Piloto pela verticalização de suas edificações com alturas variadas, rompendo com a horizontalidade dominante no conjunto urbanístico.

Todo esse espaço, considerado como referência da escala gregária idealizada por Lucio Costa, recebeu algumas regulamentações relativas à preservação de sua concepção urbanística por meio do Decreto nº 10.829 de 14 de outubro de 1987. Além de estabelecer que a Plataforma Rodoviária deva ser preservada em sua integridade estrutural e arquitetônica original, o referido decreto preconiza que a altura máxima dos edifícios dos setores análogos não pode ultrapassar 65m de altura.

Assim, independentemente de ser considerado ou não pelos habitantes de Brasília como o centro da cidade, o território em questão apresenta algumas particularidades que, de acordo com a análise a seguir, fazem que os grafites lá inseridos também apresentem algumas especificidades dignas de nota.

Diferente do que acontece com a Via W3, onde as dinâmicas estabelecidas entre os moradores e os grafiteiros esbarram em questões que evidenciam fortes conflitos em relação às esferas do espaço público e privado, a Zona Central é identificada sobretudo com o espaço público. Nesse sentido, recorro mais uma vez ao texto seminal de Roberto DaMatta sobre a casa e a rua, no intuito de refletir sobre as práticas sociais comumente evidenciadas nesses locais. Para o sociólogo, nos espaços públicos...

(...) passamos sempre por indivíduos anônimos e desgarrados, somos quase sempre maltratados pelas chamadas “autoridades” e não temos nem paz, nem voz. Somos rigorosamente “subcidadãos” e não será exagerado observar que, por causa disso, nosso comportamento na rua (e nas coisas públicas que ela necessariamente encerra) é igualmente negativo. Jogamos o lixo para fora de

nossa calçada, portas e janelas; não obedecemos às regras de trânsito, somos até mesmo capazes de depredar a coisa comum, utilizando aquele célebre e não analisado argumento segundo o qual tudo que fica fora de nossa casa é um “problema do governo”! Na rua a vergonha da desordem não é mais nossa, mas do Estado.³¹⁵

DaMatta acentua a impessoalidade do espaço público e o anonimato que nos torna invisíveis quando passamos por ele. Por ser público, tal espaço parece não pertencer a ninguém e, talvez por isso, seja frequentemente malcuidado ou depredado. Os grafites muitas vezes são entendidos a partir desse sentido de depredação ou vandalismo dos espaços públicos. No entanto, como já discutido, quando são inseridos em locais com ampla circulação de pessoas podem atingir um nível comunicacional mais amplo e passam a ter um alcance maior. Isso fica bastante evidente nas frequentes pichações que aparecem em monumentos e edificações localizadas na Esplanada dos Ministérios.

A Zona Central do Plano Piloto localiza-se nas proximidades análogas ao centro do poder político do País, tendo a sua representação mais simbólica identificada na Esplanada dos Ministérios, com todos os órgãos do poder público que ela abriga. Apesar de ser uma área com intensa vigilância por conta não apenas da sua importância política, mas também patrimonial, observa-se que nessa região é possível encontrar a maior parte dos grafites com dizeres políticos e ataques ao governo. Assim, são nas áreas contíguas à Esplanada dos Ministérios que, de forma anônima, pichadores assinalam palavras de ordem e insatisfações com o governo vigente.

Observa-se que a inserção de pichações políticas nessa região é muito mais intensa e frequente do que em outras áreas da cidade, como as passagens subterrâneas ou a Via W3. Parece que a intenção dos interventores que decidem por pichar tais espaços é realmente se fazerem vistos pelas autoridades políticas que ali passam todos os dias para trabalhar.

No capítulo 1 apresento na figura 9 a imagem de uma pichação de 2016 contra a então Presidente da República Dilma Roussef, realizada em uma parede externa da Biblioteca Nacional, localizada no Setor Cultural Sul. Comento sobre a intervenção feita em cima da pichação no intuito de transformar a frase “Fora Dilma” em “Bora Dilma”, o que reflete uma divergência de opinião política dos interventores sendo exposta nesse espaço público.

315 DAMATTA, Roberto, 2000, Op. Cit., p. 19.

As figuras 54 e 55, a seguir, mostram outras pichações com o mesmo caráter político inseridas em locais de grande visibilidade na Zona Central da cidade. A primeira imagem evidencia pichações na fachada do Museu Nacional da República pedindo eleições diretas e a saída de Michel Temer, Presidente que substituiu Dilma Rousseff após seu *impeachment* em 2016. A segunda mostra uma pichação com o mesmo teor contra o atual presidente no batistério da Catedral Metropolitana de Brasília. Além de estarem situados em um local de intensa movimentação de pessoas – no Eixo Monumental, próximo à Esplanada dos Ministérios –, o Museu Nacional da República e a Catedral de Brasília são alguns dos pontos turísticos mais visitados da capital em razão de seu desenho arquitetônico projetado por Oscar Niemeyer. As fotos foram retiradas de jornais de ampla circulação, o que mostra a repercussão que as pichações recebem quando são inseridas em monumentos. Nesses casos, os pichadores geralmente se mantêm anônimos, mas suas intervenções alcançam uma quantidade inimaginável de pessoas, incluindo tanto as que por ali passam quanto as que acessam as notícias pelos jornais. Os próprios presidentes atacados nas pichações estão passíveis de ler pessoalmente as palavras contrárias aos seus governos, o que faz com que a insatisfação comunicada pelo pichador chegue até seus principais receptores.



Figura 54: Pichação no Museu Nacional da República. Foto de Aldair Fernando/Arquivo pessoal, 2017. Publicada no Portal G1 Globo. Disponível em: <<https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/museu-da-republica-do-df-e-pichado-pela-2-vez-contra-governo-temer.ghtml>>, acesso em: 29/09/2020



Figura 55: Pichação na parede externa do batistério da Catedral Metropolitana de Brasília. Foto de Hugo Barreto publicada no Jornal Metrôpoles em 10/09/2019. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/distrito-federal/pichacao-fora-bolsonaro-na-catedral-de-brasilia-viraliza-na-web>>, acesso em: 29/09/2020

Para além de ataques diretos aos governantes, pichações com palavras de ordem e outras frases com apelos políticos e sociais frequentemente aparecem nas edificações situadas ao longo da Esplanada dos Ministérios. Pela intensa vigilância que se faz necessária no centro político de Brasília, observa-se que, geralmente, as pichações são feitas nesse local em duas situações distintas. Uma delas é na madrugada, quando interventores anônimos conseguem burlar o olhar de seguranças, policiais e vigilantes que fazem a ronda junto aos monumentos. A outra situação é a imposição de pichações durante as manifestações e protestos que têm a Esplanada dos Ministérios como locus. É comum que grupos de manifestantes pichem na lateral dos prédios dos ministérios ou nos monumentos com dizeres relativos ao motivo da manifestação.

A figura 61 apresenta um exemplo de pichação feita durante um ato ocorrido em agosto de 2012 contra as políticas de reforma agrária empreendidas pelo então governo federal. As pichações com os dizeres “reforma agrária já” e “agronegócio = veneno e morte” foram feitas na entrada do emblemático Museu Histórico de Brasília, situado na Praça dos Três Poderes. Este caso, especificamente, ganhou muita visibilidade na mídia pela dificuldade encontrada pelos agentes

públicos do Serviço de Limpeza Urbana (SLU) e da Novacap em remover a tinta imposta sobre o mármore sem causar danos à pedra. Nas reportagens sobre o tema³¹⁶, observa-se uma atenção especial dada à tentativa de solucionar rapidamente o problema para que o referido Museu estivesse limpo a tempo das comemorações do dia 07 de setembro, feriado em que a cidade recebe muitos turistas.



Figura 56: Pichações no Museu Histórico de Brasília. Autor desconhecido. Publicada em 06/09/2012 no jornal O Correio Braziliense. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2012/09/06/interna_cidadesdf,321102/pichacoes-no-museu-historico-de-brasilia-sao-retiradas-para-o-7-de-setembro.shtml>, acesso em: 28/09/2020

Interessa aqui destacar que as pichações com teor político são movidas por uma intencionalidade diferente em relação ao que se observa dos grafites coloridos da Via W3 ou das *tags* e siglas de gangues que disputam territórios. Como já discutido no capítulo anterior, os grupos que fazem intervenções na cidade são bastante diversos e as propostas de marcação dos espaços urbanos são variadas, o que mostra não haver homogeneidade na prática do grafite ou dentre seus

316 Como noticiado no Portal da Novacap, da Agência Brasília, do G1, Globo e do Correio Braziliense, respectivamente disponíveis nos links a seguir: <<http://www.novacap.df.gov.br/museu-historico-de-brasilia-sem-pichacoes/>>, <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2012/09/05/museu-fica-livre-de-pichacoes/>> e <<http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2012/08/slu-remove-pichacoes-feitas-no-museu-historico-de-brasilia.html>>, <https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2012/09/06/interna_cidadesdf,321102/pichacoes-no-museu-historico-de-brasilia-sao-retiradas-para-o-7-de-setembro.shtml>, acesso em: 28/09/2020.

executores. No caso das pichações políticas inseridas na Esplanada dos Ministérios, por exemplo, o anonimato parece ser uma questão fundamental, ao contrário daqueles que usam o grafite como uma forma de serem reconhecidos artisticamente tendo as ruas como vitrine. Na visão do grafiteiro Mello, “para fazer determinado tipo de coisa, tem que ser anônimo, a não ser que você queira se fuder.”³¹⁷ Ele conta que conheceu uma pessoa que pichou o Congresso Nacional – “não lembro se ele pichou o Senado ou a Câmara. Ele foi preso por causa disso. A polícia bateu na casa dele”³¹⁸. Para Mello, atitudes como essa requerem uma ousadia maior porque a probabilidade de ser criminalizado pelo ato é grande.

De forma geral, as pichações impostas nos monumentos e, principalmente no centro político de Brasília, são rapidamente apagadas, ao contrário do que acontece em outros lugares da cidade. É provável que isso ocorra não apenas pelo local, mas também pelo teor das mensagens pichadas. Verifica-se que, mesmo em sítios muito próximos ao centro político, também constituintes do território definido como Zona Central do Plano Piloto, a dinâmica de imposição de grafites e seu apagamento é bastante diferente.

Quando se adentra nos setores adjacentes à plataforma rodoviária, encontram-se outros cenários no que diz respeito às intervenções feitas nos espaços públicos. A verticalização dos edifícios, somada à maior concentração de pessoas durante o dia, traz uma diferenciação dessa região em relação ao resto do Plano Piloto. Tais fatores fazem com que a realização de grafites apresente algumas particularidades que merecem ser destacadas.

Uma dessas particularidades é a prática da escalada que, como já apresentado no capítulo 2, é muito comum em cidades como São Paulo, mas no Plano Piloto é dificultada pela horizontalidade dos blocos residenciais. Assim, os prédios mais altos que se localizam nessa zona central ficam mais sujeitos a inserção de grafites em seus topos, como apresentado na figura 10, que mostra algumas assinaturas e siglas de gangues marcadas no alto de um prédio abandonado no Setor Hoteleiro Norte. Marcações desse mesmo tipo podem ser encontradas no Setor Comercial Sul, principalmente nos becos formados pelos fundos dos prédios, como se verá mais adiante.

Outro aspecto é a presença de viadutos na intersecção dos Eixos, que geralmente recebem muitos grafites em suas colunas de sustentação e na parte superior. Os grafites inseridos nos viadutos são muito visíveis e fazem parte do cenário de quem cruza a Zona Central da cidade em

317 Entrevista com Mello. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro. Op. Cit., 2020, p. 76.

318 Idem.

automóveis e transportes públicos. A figura 50, que abre esse tópico, mostra um pequeno grafite feito na técnica de stêncil em meio às placas que sinalizam ao condutor o caminho para se chegar em alguns lugares do Plano Piloto, como a Asa Sul, o aeroporto ou os ministérios. O grafite foi inserido neste local logo após uma obra de revitalização da plataforma rodoviária, em 2014. No entanto, em pouco tempo, outras intervenções foram feitas e passaram a concorrer com as placas sinalizadoras neste viaduto. A figura 57, a seguir, também apresenta outro viaduto localizado na Zona Central, cortando o Eixo Rodoviário por cima para dar acesso ao Setor Comercial Norte e ao Setor Bancário Norte. Nesta imagem é possível identificar diferentes estilos de grafite que se sobrepõem, evidenciando a disputa do espaço por meio dos “atropelamentos”.



Figura 57: Viaduto na Zona Central do Plano Piloto. Foto de Juliana Torres, 2017

Apesar de cada setor ser caracterizado por um uso específico, a falta de diversidade em relação às suas ocupações revela que nos dias de semana, durante o dia, a área é muito frequentada

por conta da concentração de empregos e serviços oferecidos pelos setores. Porém, durante a noite e em fins de semana e feriados, a região sofre com a falta de atrativos e inspiram um aspecto de abandono e insegurança para quem circula por ali. Há uma tentativa de transformar essa questão empreendida por produtores culturais que procuram, por meio da realização de festas, eventos e outras atividades culturais, mudar esse cenário.

Nesse sentido, a inserção de grafites em algumas dessas áreas, passa a ser vista também como um instrumento de revitalização e ressignificação desses espaços. O Setor Comercial Sul (SCS), que talvez seja o setor mais marcado por grafites em toda a Zona Central, tem sido alvo de ações culturais que visam mobilizar artistas e grafiteiros para ocupar suas galerias e becos, contribuindo para a institucionalização dessa prática.

O Setor Comercial Sul abriga uma complexidade social, cultural e econômica que faz com que o local seja uma espécie de microcosmos dentro do Plano Piloto. Ao mesmo tempo em que apresenta forte movimentação de pessoas durante o dia em lojas, consultórios, escritórios, restaurantes, galerias, etc, os seus espaços públicos abertos – passeios e praças – encontram-se degradados pela falta de manutenção, com desníveis e obstáculos que dificultam a circulação de pedestres. A configuração dos edifícios em quadras internas cria algumas galerias onde se instalam vendedores ambulantes e pedintes. Mas esta mesma configuração também cria becos sem saídas formados pelos fundos dos edifícios de onde pingam água dos aparelhos de ar-condicionado. Esses becos costumam abrigar uma grande quantidade de moradores de rua e são locais de consumo de crack e outras drogas.

Tais espaços – praças e becos – pela falta de vigilância e manutenção, são os principais locais de aposição de grafites no Setor Comercial Sul e, como no caso das imagens a seguir, algumas vezes as intervenções procuram até mesmo dialogar com a situação de degradação que o local se encontra. As figuras 58 e 59 trazem um retrato da Praça do Povo, situada no coração do Setor Comercial Sul. Esta praça tem um formato quadrado, com bancos ao seu redor que lembram uma pequena arena. Poderia ser um lugar para pequenas apresentações culturais e ponto de encontro para os trabalhadores e pessoas que passam pelo SCS. No entanto, tanto o piso quanto os assentos estão quebrados e desgastados, tornando o lugar pouco convidativo para o descanso. Destaca-se que toda a praça está coberta de grafites. Além das pichações, assinaturas e desenhos, visualizam-se algumas intervenções que buscam até sugerir a realização de atividades como “Quero yoga no

SCS”. Outra, uma simples inserção de um ponto de interrogação na placa indicativa do local – Praça do Povo – questiona a real utilidade desse espaço.



Figura 58: Praça do Povo no Setor Comercial Sul. Fotos de Renata Almendra, 2020



Figura 59: Praça do Povo no Setor Comercial Sul. Fotos de Renata Almendra, 2020

No entanto, a disposição dos edifícios no Setor Comercial Sul contribui para que o local tenha muitos becos sem saída, como já mencionado. Tais becos tornaram-se os principais locais de aposição de grafites no SCS e, assim como na Via W3 Sul, é possível verificar a convivência e concorrência de diversos estilos grafite. Porém, diferentemente do que acontece na W3, tais espaços são públicos e não há maiores conflitos em ocupar as paredes com as intervenções, pois além da pouca vigilância no local, também há pouca visibilidade. Nesse sentido, os becos do SCS também se diferem das já comentadas passagens subterrâneas que, por mais que sejam carentes de segurança e temidas por muitos moradores, são travessias de pedestres. Os becos, ao contrário, não levam a lugar nenhum. Mas é interessante observar a ocupação de todos os suportes que os becos oferecem aos grafiteiros: janelas, portões de garagem, aparelhos de ventilação e ar-condicionado, degraus de pequenas escadas, além das paredes que são exploradas desde o nível mais baixo até o mais alto com a prática da escalada. As figuras a seguir mostram a ocupação dos becos pelos grafites em diferentes suportes.



Figura 60: Grafites em becos no Setor Comercial Sul. Fotos de Renata Almendra, 2020

Assim como acontece com as passagens subterrâneas, que esporadicamente recebem outras atividades culturais ou ações de revitalização por meio de eventos de grafiteagem, o Setor Comercial Sul conta com algumas organizações não governamentais e grupos de produtores culturais que têm como objetivo a implementação de projetos culturais, sociais e de gestão comunitária para auxiliar as pessoas em situação de rua que ali vivem.

Em 2019 foi realizada uma ação conjunta envolvendo a Secretaria de Cultura do Distrito Federal, a Administração do Plano Piloto e o Coletivo No Setor (instituição que atua com projetos para ocupação e ressignificação de espaços públicos no SCS) para promover um mutirão de grafite em dois becos do Setor Comercial Sul. Por meio de edital, a Secretaria de Cultura do DF selecionou 60 grafiteiros para pintarem no chamado Beco do Cabal e na Galeria Nova Ouvidor, popularmente chamada de Beco do Rato, local também conhecido como a “cracolândia” de Brasília.

Com a finalização do mutirão nos becos, o projeto criou o “Graffiti Tour”, que aconteceu nos meses de novembro e dezembro de 2019 e janeiro de 2020. Inspirado em propostas similares que acontecem em cidades como Bogotá e Medellín, na Colômbia (vide capítulo 1), foram promovidos passeios turísticos de curta duração feitos a pé com foco na arte urbana presente no Setor Comercial Sul. De acordo com o divulgado pelos jornais locais, a intenção dos passeios era não apenas divulgar o trabalho dos artistas urbanos selecionados para compor o mutirão, mas principalmente para ressignificar a área do SCS, que “teve imagem manchada pelos recorrentes casos de violência e criminalidade”³¹⁹. A figura 61, a seguir, apresenta um grafite assinado pelo coletivo DF Zulu na lateral de um prédio que dá acesso à entrada do Beco do Rato.

319 Conforme mencionado na reportagem do Jornal O Correio Braziliense de 03/01/2020, disponível em <http://df.divirtasemais.com.br/app/noticia/programe-se/2020/01/03/noticia_progresa.162145/evento-graffiti-tour.shtml>, acesso em 01/10/2020.



Figura 61: Grafite realizado em projeto de revitalização do Setor Comercial Sul – Beco do Rato. Foto de Luara Baggi, publicada em 15/01/2020 no Portal GPS Lifetime. Disponível em: <<https://gpslifetime.com.br/conteudo/entretenimento/arte/80/a-ceu-aberto-grafites-do-scs-protagonizam-tour-multicolorido>>, acesso em: 01/10/2020

Esta ação gerou algumas polêmicas em grupos de grafiteiros contrários ao mutirão para a revitalização dos referidos becos. Fiz menção a este evento no capítulo 2, ao comentar a opinião do grafiteiro Mello sobre este fato. Para ele, o apagamento das intervenções espontâneas anteriormente realizadas nesses locais para serem cobertas por novos grafites significa o apagamento de uma história da cidade para que ela seja reescrita de uma nova forma. Apesar de entender a necessidade de ocupação e revitalização dos espaços públicos do SCS, o grafiteiro se diz decepcionado com seus colegas que corroboram com esse tipo de atividade. Esta polêmica é mais um exemplo da diversidade que permeia os grupos de grafiteiros. Enquanto alguns querem institucionalizar seus “tramos” recebendo apoio de editais, participando de eventos geridos pelo poder público e recebendo um certo reconhecimento, outros preferem agir de forma espontânea, atuando nos limites da legalidade e da ilegalidade e, muitas vezes, mantendo-se anônimos. Estes geralmente entendem a postura daqueles como “domesticada”, furtando-se do que seria uma pretensa “essência” do grafite ao aliar-se a instituições públicas e privadas para grafitar em eventos e mediante autorização.

Percebe-se que a pluralidade de dinâmicas e de posturas dos grafiteiros em suas práticas se relaciona diretamente com os espaços onde atuam. As territorialidades determinam sociabilidades e formas de se colocar no espaço e os grafites trazem representações dessas formas de estar, experienciar e pertencer à urbe. Ao analisar os principais lugares de presença de grafites no Plano Piloto, observou-se que a prática de intervenção urbana é indissociável das relações que os habitantes estabelecem com os territórios, imprimindo-lhes marcas a partir de suas vivências particulares e coletivas. Algumas vezes é nítido que determinados locais inspiram tipos específicos de intervenção, a exemplo das pichações políticas da Esplanada dos Ministérios. Por que o mesmo tipo de pichação é raramente encontrado na Via W3 Sul, por exemplo? Percebe-se que a intencionalidade dos grafiteiros também é impulsionada pela representatividade e simbolismo que um lugar tem para si ou, de forma mais ampla, até para os outros, escolhidos como receptores da mensagem que se quer passar com as marcações.

CAPÍTULO 4

A imagem: referências visuais e representações de Brasília nos grafites

Entro agora no último capítulo desta tese. Ao longo de toda a análise desenvolvida até aqui, procurei alcançar o objetivo de pesquisa, que é investigar os grafites realizados na cidade de Brasília sob uma perspectiva histórica de construção de narrativas sobre o espaço urbano, revelando dinâmicas de pertencimento e ocupação desse espaço pelos grafiteiros.

No capítulo 1 me propus a apresentar de forma geral o grafite enquanto expressão urbana, dando destaque aos contornos territoriais que este recebe a partir da imposição de grupos e indivíduos que concorrem entre si, tendo as ruas como espaço situacional. Discuti como essa territorialidade se evidencia não apenas no contexto geográfico propriamente dito, mas também na esfera representacional. No capítulo 2 analisei a prática do grafite, as dinâmicas sociais engendradas pelos grafiteiros e suas relações com a cidade, com o poder público e entre si. Na sequência, no capítulo 3, apresentei o grafite no espaço público do Plano Piloto e o diálogo estabelecido entre as intervenções e o urbanismo singular da cidade modernista.

Neste capítulo final da tese me proponho a analisar as representações de Brasília que são evidenciadas nos grafites. Invertendo um pouco a lógica do que foi apresentado no capítulo anterior – o grafite na cidade –, agora analisarei a cidade no grafite e as diversas formas em que ela é representada pelos grafiteiros.

Para tanto, sigo na análise das entrevistas com o objetivo de interpelar a visão que os próprios grafiteiros têm desse cenário em que estão inseridos, entendendo inicialmente quais são suas referências visuais e artísticas para, em seguida, discutir as representações da cidade que se elaboram em suas intervenções. Nesse sentido, a análise das imagens apresenta-se como crucial para a discussão que se segue. É importante destacar de antemão que não se pretende fazer uma análise propriamente visual ou artística das imagens. Apesar de o diálogo interdisciplinar estabelecido com o campo das Artes Visuais, não é de minha alçada adentrar em reflexões inerentes à teoria ou crítica da arte. Meu intuito, portanto, é o de discutir as imagens dentro do seu contexto territorial e representacional, seguindo a abordagem adotada ao longo dessa pesquisa.

Em um primeiro momento analisarei as representações expressas em imagens e depoimentos de grafiteiros, buscando destacar conflitos e tensões nas práticas do grafite em Brasília. Tais representações mostram que o grafite situa-se em fronteiras pendulares entre a legalidade e a ilegalidade, a arte e o vandalismo, o pertencimento aos privilegiados espaços da capital e a vida em suas periferias, aprofundando esse debate já iniciado nos capítulos anteriores. Apresento, nesse primeiro tópico, a latente necessidade de alguns grafiteiros em destacar determinados elementos que seriam identificados como característicos do grafite realizado em Brasília, como uma tentativa de afirmar uma suposta representatividade e originalidade do grafite local. Para tanto, fundamento a discussão nas teorias de Stuart Hall³²⁰ e Kathryn Woodward³²¹ no que tange às relações entre identidade e representação.

No segundo tópico, analiso as influências visuais e as referências apresentadas pelos grafiteiros da cidade em seus depoimentos e em algumas imagens. Tal análise se torna reveladora de algumas questões que marcam os diferentes níveis de acesso à cultura, que reflete nas dinâmicas de pertencimento ou exclusão a grupos e na prática do grafite por diferentes indivíduos. Apoio-me, novamente, nas reflexões de Nestor Garcia Canclini³²² sobre o hibridismo cultural e adentro no debate da cultura pop, da globalização e das apropriações e manifestações locais e territoriais por meio dos grafites. Nesse sentido, é proposto um diálogo com autores com uma produção intelectual nesses temas, como os sociólogos Renato Ortiz³²³ e Pierre Bourdieu³²⁴, além de estudiosos da cultura pop, como Iuri Reblin³²⁵ e Simone Pereira de Sá (et al)³²⁶.

No terceiro tópico deste capítulo foco na análise de representações de Brasília pelos grafiteiros locais, como uma expressão metalinguística em apresentar a cidade para a própria

320 HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005; HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2009.

321 WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

322 CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2013.

323 ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

324 BOURDIEU, Pierre. **Poder simbólico**. Ed. Difel, 1989; BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2008; BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

325 REBLIN, Iuri Andréas. Quadrinhos e cinema: convergências e variações em 10 teses sobre arte sequencial. In: ALMEIDA, Paulo; REBLIN, Iuri; SILVA, Rubem Marcelino. (Orgs.). **Vamos falar sobre cultura pop? Retratos teóricos a partir do Sul**. Leopoldina: Aspás, 2017.

326 SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. Apresentação: o Pop não poupa ninguém? In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. (Orgs.). **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA, 2015.

cidade, (re)interpretando e (res)significando seus monumentos, seus símbolos e alguns “lugares comuns” sobre Brasília, compartilhados por seus moradores. Destaco que, assim como no primeiro e no segundo tópicos, tratarei de apresentar o trabalho de grafiteiros que foram entrevistados para essa pesquisa, mas também de outros que não compuseram o *corpus* documental, anônimos ou não, mas que merecem destaque por contribuir, com suas intervenções realizadas na cidade, com as reflexões que se seguem. Verá-se que a multiplicidade de formas de ver e representar Brasília revelam narrativas em disputa que, por sua vez, evidenciam questões como o pertencimento e o acesso à cidade e seus espaços pelos diferentes grupos de interventores.

4.1. A “cara” de Brasília?

A provocação contida na pergunta que intitula este tópico propõe uma análise dos grafites em seu aspecto representacional, buscando ver nessas intervenções urbanas alguns elementos simbólicos que trazem em si possíveis relações de identificação e pertencimento à Brasília. Trata-se de elementos compartilhados pelos habitantes que estabelecem uma identidade imaginada a partir de uma projeção coletiva capaz de gerar um sentimento de pertencimento a esse território. De forma geral, são traços culturais mobilizados para elaborar ou afirmar identidades.

Stuart Hall explica que “as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela”³²⁷. Assim, é a partir de um olhar para o Outro e a identificação de símbolos sociais e materiais próprios e diferenciados que assumimos nossos lugares como sujeitos sociais de discursos particulares. Ainda nas palavras do autor:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.³²⁸

Observa-se, assim, que a relação entre identidade e representação é indissociável. As disputas simbólicas em torno do pertencimento ou não a cada cultura fazem parte de um processo dinâmico em que expressões artísticas e culturais atuam como catalisadoras de ideias, valores e representações de diferentes grupos.

327 HALL, Stuart, 2009. Op. Cit., p. 110.

328 HALL, Stuart, 2005. Op. Cit., p. 13.

Para aprofundar a análise das representações de Brasília por grafiteiros, apoio-me no pensamento de Kathryn Woodward que, numa perspectiva dos Estudos Culturais, busca relacionar identidade cultural e representação, dois conceitos que fundamentam a análise nessa pesquisa. De acordo com essa teórica norte-americana:

É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentidos à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo que no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar.³²⁹

Ao entender que a identidade é relacional, ou seja, é marcada pela diferença, pode-se identificar traços e símbolos que dão um significado particular ao que é identificado como intrínseco a si. E ao estabelecer o próprio espaço dentro de um sistema simbólico, nos inserimos em um contexto social e cultural compartilhado por um determinado grupo de pessoas.

Brasília é repleta de simbolismos associados ao seu território, à sua história, à sua configuração arquitetônica e urbanística, à sua população. São elementos que mobilizam associações identitárias das pessoas com o território, ou seja, que “estabilizam tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis.”³³⁰ Assim, ao compartilhar alguns sistemas simbólicos, mesmo que não seja de forma igual ou homogênea, os moradores de uma cidade criam relações de identificação e pertencimento aos seus espaços de experiência. Proponho, portanto, a analisar como esses elementos são incorporados nos grafites, trazendo representações da cidade que evidenciam diferentes formas de pertencer a ela.

Neste primeiro momento, discutirei as reflexões de alguns grafiteiros que apresentam, em seus depoimentos, uma necessidade clara em fazer distinções entre estilos e formas de grafitar, baseando-se em uma comparação com os grafites desenvolvidos em outros estados. Apesar de se apoiarem em uma tentativa de justificar e defender uma pretensa originalidade do grafite realizado

329 WOODWARD, Kathryn, 2009. Op. Cit., p.17.

330 HALL, Stuart, 2005. Op. Cit., p. 12.

em Brasília, essas distinções apontadas acabam por informar sobretudo como tais grupos se organizam e concorrem entre si.

O grafiteiro Ekos, em seu depoimento, se preocupa em afirmar que Brasília tem um estilo próprio de pixação, que difere dos pixos paulistano, carioca e baiano – e explica que enquanto um é mais alongado, o outro é mais “embolado”, o outro é “seco”. Os adjetivos que caracterizam as letras de pixação fazem parte dos códigos e simbolismos de quem domina essa prática e essas descrições são significativas e compreensíveis apenas para um número bastante restrito de pessoas. Nas palavras de Ekos:

Pra quem não conhece, aquilo vai ser igual, vai ser tudo sujeira. Mas pra quem conhece, têm lugares que você vai e consegue reconhecer “ah, aquela pixação é de SP, essa é do RJ, a outra ali é da Bahia”. Cada lugar tem as suas características específicas. No Brasil existem caras muito renomados que são só desse mundo da pichação, de certa forma, do vandalismo mesmo, mas que poucas pessoas conhecem, uns caras que você vê na rua e não é ninguém. (Ekos).³³¹

É interessante observar que Ekos, para além de querer apontar possíveis especificidades da pixação em distintas capitais, parece também achar importante valorizar os agentes que praticam a pixação relacionada ao vandalismo, a despeito do desprezo que estes geralmente encontram. Ele discute os vários critérios de reconhecimento e critica a maneira homogênea como são vistos os pichadores. Ekos procura demonstrar que há pixadores de renome, que influenciam outros pixadores e que são conhecidos nacionalmente pela originalidade de suas letras e seus traços. Mas reconhece que essa valorização é restrita para quem está inserido e pertence a esse cenário, partilhando códigos visuais e modos de representação de suas experiências na urbe. Percebe-se, portanto, que os grupos se definem tanto pela identificação com outros membros atuantes na cidade quanto no compartilhamento de alguns códigos por grupos mais fechados.

Raley, que tem sua trajetória de vida marcada pela prática da pixação e participação em gangues, se apresenta com um discurso bastante fundamentado em relação a uma possível história da pixação no Distrito Federal. Com quase 40 anos de idade, Raley se vale de sua experiência e da sua carreira mais longa de intervenção nas ruas como um critério de afirmação de seu valor pessoal como pixador, algo que fica bastante nítido em toda a sua entrevista. Assim, ele relata sua

331 Entrevista com Ekos. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro (Org.). **Entrevozes Urbanas**. Brasília: FAC Livros / UnB, 2020, p. 107.

experiência de mais de duas décadas como pixador para poder contar, à sua maneira, sobre a pixação em Brasília, as influências recebidas de outros estados, os estilos adotados em cada época, etc. Em seu depoimento ele procura dar um longo histórico da pixação desde a década de 1970, explicando como essa prática foi ganhando um estilo próprio em Brasília. Transcrevo abaixo um pequeno trecho em que ele associa a criação de estilos ao desenvolvimento da pixação na cidade:

Início de 80 começou a ganhar corpo a pixação de Brasília, a letra da pixação de Brasília ganhou corpo em 1990 com a sigla LCK, o Andar, que foi considerada como a escolinha da pixação dos GDF [Grafiteiros do Distrito Federal]. (...) A partir de 90, pode falar, na transição entre 80-90, Brasília começou a criar a sua própria cara na pixação, entendeu? Então, a nossa pixação tem aquele estilo arredondado e aquele estilo assinada. Mas o ápice da pixação é a embolada, que começou a partir de 2006. (Raley).³³²

Raley segue sua narrativa explicando como é a letra de pixação “arredondada” e apontando nomes de pixadores renomados entre seus pares, que ganharam fama pela originalidade de suas letras, pelos seus atos de coragem e pela própria trajetória na prática das intervenções urbanas. É interessante observar a forma de Raley narrar a história e organizar a temporalidade de Brasília tomando o grafite como fio condutor, algo que se destaca em sua entrevista.

Na figura a seguir, há uma pixação feita por Bonos, membro da gangue GSL (Grafiteiros Sem Lei) tecendo uma homenagem a dois pixadores reconhecidos pelas gangues brasilienses por criarem diversos alfabetos e letras estilizadas, identificados sob o vulgo de Prynce e Cupido. A pixação, que toma toda a extensão de um prédio baixo e largo na cidade de Valparaíso (município de Goiás, próximo a Brasília), apresenta cada letra ocupando uma porta. Na última porta é possível ler “Referência, respeito e estudo – Prynce e Cupido”, em uma clara homenagem aos pixadores citados. Vale destacar que fazer referência (ou dar um “salve”, na linguagem utilizada pelos pixadores) é uma prática bastante comum no universo da pixação, principalmente para expressar respeito aos pixadores mais antigos por sua originalidade, criatividade e inspiração para o “estudo” de uma tipografia a ser usada nas ruas.

332 Entrevista com Raley. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020, Op. Cit., p. 221.



Figura 62: Pixação de Bonos em Valparaíso. Autor desconhecido. Foto publicada no Instagram de Bonos - @bonos_gsl em março de 2016. Acesso: 03/11/19

Entendo que o “salve”, muito usado tanto na prática da pixação quanto do grafite, mais do que expressar respeito aos seus pares, também pode revelar uma tentativa de criar tradições e definir hierarquias. Ao fazer referências explícitas a outros interventores urbanos, há uma inclusão de si e dos nomes citados em um grupo restrito, definido principalmente por sentimentos de admiração. Logo, um “salve” é revelador de dinâmicas inerentes aos grupos que praticam intervenções e atua também como marcação e definição sobre atuações em territórios específicos, além de ser uma forma de representação da agregação dos grafiteiros em diferentes grupos.

Assim como Ekos e Raley, o grafiteiro Fokker, membro do grupo de *hip hop* DF Zulu, também mostra a sua preocupação em dizer que o grafite de Brasília tem um estilo próprio. Vê-se em seu depoimento uma necessidade de afirmar Brasília como uma cidade com vida urbana significativa, que se expressaria em um movimento de grafite já maduro e consistente.

O grafite em Brasília alcançou um patamar que compete de igual para igual com grandes metrópoles do Brasil. Não perde para ninguém. Eu acho! E falo isso numa boa. Eu falo isso numa boa e sem medo nenhum. São Paulo? São Paulo, dada a proporção, tá no mesmo nível. (...) Eu acho que Brasília tem uma cara. Uma cara que é uma mistura de um monte de coisas com uma identidade de Brasília. (Fokker).³³³

Nessas afirmações de Fokker é possível perceber a tentativa de enaltecer a sua prática como grafiteiro e o grafite realizado em Brasília. Ele traz São Paulo como indicador de comparação, visto que essa cidade é uma referência no que diz respeito às intervenções urbanas, seja pela quantidade de grafites encontrados em suas ruas, seja por ser um expoente de grafiteiros reconhecidos mundialmente, como Os Gêmeos, Nunca, Kobra, dentre outros. Ademais, Fokker sinaliza a existência de uma “cara” de Brasília, ou seja, de elementos que identificam a cidade e que se fazem presentes nos grafites realizados em seus espaços urbanos.

É provável que muitos desses elementos relacionados a um suposto estilo original de pixação ou de grafite “brasiliense” sejam compartilhados apenas por quem está inserido nessa prática de intervenções urbanas e por quem domina os códigos de marcação nos espaços públicos da capital, podendo traçar comparações entre os elementos que os distanciam ou aproximam das práticas interventivas realizadas em outras cidades.

Fokker fala da “mistura de um monte de coisas” não como algo que evidencie uma pluralidade de formas de representação da cidade nos grafites, mas como algo que promove uma certa integração dessas representações para dar uma “cara” para o grafite de Brasília. No entanto, ao longo de toda a análise desenvolvida até aqui, concluí que não existe esse possível “consenso” do qual fala Fokker. Ao contrário dessa ideia, nesse capítulo analiso como diferentes grupos de grafiteiros concorrem pela legitimidade na sua representação da “cara” de Brasília e mobilizam símbolos consagrados para isso, dando-lhes novos significados.

Antes de se discutir mais propriamente essa disputa de representações de Brasília engendradas pelas narrativas sobre a cidade nos grafites, julgo importante fazer uma breve análise dos conteúdos temáticos e visuais apresentados pelos grafites realizados na capital. A proposta é ver como um grande repertório de referências globais muito relacionadas a uma indústria cultural e de entretenimento é apropriado e adaptado para o contexto local, refletindo também as

333 Dados da Entrevista: Entrevistado: Fokker / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 16/01/2018.

relações estabelecidas com a cidade e a concorrência de narrativas entre grupos que emergem a partir dos diferentes níveis de acesso cultural.

4.2. O grafite brasileiro dá um “salve”: referências, identificação e pertencimento

Mesmo diante da tentativa de valorizar a pixação ou o grafite e suas características particulares associadas a uma identidade local, vê-se que os praticantes dessas formas de expressão também estão claramente inseridos em um sistema cultural e visual mais amplo. Em sua obra “Mundialização e cultura”, Renato Ortiz³³⁴ discute a temática cultural num contexto global e como essa cultura mundializada se faz presente em nosso cotidiano. Para este sociólogo e professor da Unicamp, a indústria cultural, que se desenvolveu no século XX, impulsionou, por meio do cinema, da publicidade, da música, da televisão um fluxo comunicativo com um circuito desterritorializado que transcende as particularidades locais ou nacionais. Porém, como se verá ao analisar os grafites em Brasília, “uma cultura mundializada não implica o aniquilamento das outras manifestações culturais, ela coabita e se alimenta delas.”³³⁵

Nesse sentido, aproximo-me novamente de Stuart Hall que, ao refletir sobre a identidade cultural na pós modernidade, aponta a reafirmação das identidades locais como algo que nasce justamente em reação à pressão global. Para o autor, não há uma substituição do local pelo global, mas sim a produção de uma “variedade de possibilidades e novas posições de identificação, tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas.”³³⁶

Retomo também o diálogo com as reflexões de Nestor Garcia Canclini³³⁷, que reconhece nos grafites uma expressão genuinamente híbrida, no sentido de abrigar influências globais e representações de si e das experiências locais, mesmo que seja muito difícil isolar cada um desses componentes.

334 ORTIZ, Renato, 2007. Op. Cit.

335 Idem, p. 27.

336 HALL, Stuart, 2005. Op. Cit., p. 87.

337 CANCLINI, Nestor Garcia, 2013. Op. Cit.

Nas entrevistas realizadas com os grafiteiros e pichadores, uma das questões levantadas foi em relação às influências artísticas e visuais que eles têm como referência. As respostas reportaram uma pluralidade de linguagens, como o bordado, a tatuagem, as histórias em quadrinhos japonesas, desenhos animados, dentre outros. Ademais, foram citados nominalmente alguns artistas visuais estrangeiros (como os norte-americanos Barry McGee e Basquiat, o espanhol Aryz, o búlgaro Good Guy Boris), nacionais (como o pernambucano Romero Britto, os grafiteiros paulistanos Os Gêmeos, e o desenhista Maurício de Souza, criador da revista em quadrinhos Turma da Mônica) e locais (dentre os mais citados estão os grafiteiros Onio e Pomb).

Como já visto na pixação de Bonos (figura 62), é prática comum dentre os diversos grupos de pixadores apontar suas referências em forma de “salve”, ou seja, escrevendo na própria intervenção os vulgos ou siglas de outros pixadores que lhes serviram de inspiração, não apenas na elaboração de tipos diferenciados de letras, mas também por atitudes como coragem, lealdade ao grupo, amizade, etc. Assim, nas entrevistas realizadas com interventores mais relacionados a essa prática, ficam evidentes as referências a pixadores locais, mas também a outros tidos como renomados dentro desse contexto, como o paulistano Cripta Djan, citado no depoimento de Raky: “ele faz essas paradas, bota a arte dele no museu, já foi pra Berlim, né, véi?!”³³⁸

338 Entrevista com Raky. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 208.



Figura 63: Mural do pixador Cripta Djan em Birmingham, Reino Unido. Autor desconhecido, s/d. Disponível em: <<http://kallenbachgallery.com/criptadjan>>, acesso em: 21/07/2020

Cripta Djan é considerado um dos pioneiros da prática da escalada para fazer pixações. Hoje goza de reconhecimento não somente entre pixadores, mas é um nome sempre citado em artigos e trabalhos acadêmicos que discutem os limites e interfaces da pixação e da arte³³⁹, visto que acumula algumas exposições individuais no exterior com foco exclusivo nessa linguagem (ver figura 63). Djan participou como personagem e coprodutor do filme *Pixo*³⁴⁰, já citado no capítulo 1, e se apresenta como ativista da pixação, estendendo sua prática para dentro de universidades nacionais e estrangeiras por meio de palestras.

Ao apresentar a sua admiração por Cripta Djan, Raky procura não apenas destacar o reconhecimento internacional desse pixador, mas tenta se mostrar próximo dele ao dizer que “o Cripta, lá de São Paulo, ia colar aqui quando teve um festival lá no Mané Garrincha, quase que ele

339 Como exemplo cito a tese de doutorado de Gustavo Lassala em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie – Em nome do pixo: a experiência social e estética do pixador e artista Djan Ivson. São Paulo, 2014. Neste trabalho, Lassala analisa a trajetória de Djan como expressão da ambiguidade do caráter atual da pixação que, de acordo com o autor, se situa entre o fenômeno social e o artístico; Destaco também a dissertação de mestrado em Linguística apresentada por Renata Sant’Anna Lamberti na PUC de São Paulo em 2018 – *Pixo, logo existo: vozes de pixadores da cidade de São Paulo*. A autora tem como objetos de pesquisa o filme *Pixo* (2009) e uma entrevista realizada com Cripta Djan.

340 **PIXO**: João Wainer e Roberto Oliveira, Sindicato Paralelo Filmes, 61 min., Brasil, 2010.

colou, ia colar comigo, mas só que cancelaram o voo dele”.³⁴¹ “Colar”, na gíria utilizada por Raky, significa não estar apenas presencialmente no referido festival, mas também estaria junto a ele, pixando por Brasília. Ao tentar inferir uma amizade com um pixador que teria alcançado um patamar de maior visibilidade por conta de suas intervenções urbanas, Raky busca também avultar sua própria atuação e importância no contexto da pixação local. A figura 64, a seguir, apresenta pixações de Raky junto a outros colegas da gangue LUA em um estabelecimento comercial.



Figura 64: Pixação de Raky, Brook, Saymon e Fotak em Brasília. Autor desconhecido, 2018. Disponível em: <<https://www.picuki.com/media/1742984240238648352>>, acesso em: 21/07/2020

Seguindo adiante nas referências apontadas nas entrevistas, destaco que as intervenções do grafiteiro Mello, por sua vez, são confessamente inspiradas no trabalho do artista norte-americano

341 Entrevista com Raley. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 208

Barry McGee, uma figura central no cenário do grafite e da arte de rua na Califórnia. Mello disse que conheceu o artista ao ter acesso a revistas especializadas de grafite, como a *12ozProphet*, publicada nos Estados Unidos desde 1993, também à série de vídeos documentais Videograf, lançados entre 1989 a 2010.

McGee se fundamenta em uma estética pop, com influências da Op Art e da cultura folk americana. O artista ficou conhecido por pintar cabeças de homens soltas, como que voando no ar. É justamente essa proposta visual que foi incorporada por Mello e traduzida por ele nas ruas de Brasília, seja nos grafites, seja nos lambes (ver glossário) colados por toda a cidade. A imagem abaixo (figura 65) apresenta um muro na entrada do Parque da Cidade de Brasília feito por Mello junto a Onio. Mesmo que o grafite já esteja um tanto desgastado, é possível identificar as cabeças flutuantes em destaque, principalmente no lado direito da imagem, em uma inspiração clara aos trabalhos do artista californiano, conforme possível aferir ao observar a figura 66.



Figura 65: Mural de Mello e Onio na entrada do Parque da Cidade, Brasília. Foto de Juliana Torres, 2017



Figura 66: Detalhe do mural “Sem título”, 1999-2012, Institute of Contemporary Art – ICA/ Boston. Foto de Andrea Shea/WBUR. Disponível em: <<https://www.wbur.org/artery/2013/04/05/barry-mcgee-ica>>, acesso em: 21/07/2020

Observa-se que, muitas vezes, as referências se cruzam e os grafiteiros entram em uma espécie de disputa sobre quem pode ter influenciado quem, sobre o pioneirismo em fazer um determinado tipo de traço ou uso de uma linguagem. Mello, por já ter uma trajetória mais longa no cenário do grafite em Brasília, reivindica para si a preeminência e originalidade em fazer as “cabeças soltas” em referência a Barry McGee:

Então, assim, o Barry McGee foi um cara que me influenciou pra caramba porque eu tinha esse tipo de material. Isso me influenciou muito, pra caramba. Então eu desenhava muita cabeça solta. É até engraçado porque, hoje em dia, têm uns desenhos antigos meus que o pessoal fala: “Pô, mas isso parece do Pomb”. Aí eu falo: “Não, o Pomb que parece com coisa minha”. É diferente, entendeu? (Mello).³⁴²

Ao ouvir dizer que seus grafites parecem com os de Pomb (vide figura 28 no capítulo 2) e não o contrário, Mello defende-se daqueles que acham que seu trabalho nas ruas é influenciado por

342 Entrevista com Mello. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 65.

este outro grafiteiro, mais jovem e com uma profusão maior de grafites na cidade nos últimos anos. A afirmação da originalidade, mesmo que pautada em uma outra referência visual, faz parte das disputas inerentes aos grupos de interventores urbanos.

Em algumas entrevistas, ficou claro que a referência artística apontada pelo depoente nem sempre estava relacionada a uma linguagem visual, mas sim a um conjunto de atitudes ou estilo de vida. A grafiteira Milk, estudante de Artes Visuais e integrante do coletivo de meninas grafiteiras Risofloras, destaca o artista Basquiat como sua grande inspiração:

Eu me inspirei muito nele na questão de desapegar a forma, do estilo dele de ser desprezioso, de conversar mais com as pessoas, de ter uma coisa de “não me importar tanto com o grafite em si, mas com o espaço que ele vai tá”. (Milk).³⁴³

Os grafites de Milk – identificados pelo personagem que é uma caixinha de leite – em nada lembram os traços ou a linguagem visual que marca o trabalho do artista de Nova Iorque, mas ela afirma que admira sua postura em fazer “desenhos mais para a rua, mais *underground*”³⁴⁴. Assim, ela tenta se aproximar de Basquiat ao mostrar a sua motivação principal em procurar e escolher um lugar onde seu desenho “encaixe” bem.

No entanto, é importante destacar, mais uma vez, que estou tratando de um grupo bastante heterogêneo, com hierarquias e critérios de distinção, baseados no território onde se inserem, no tipo de intervenção que praticam, na condição social e cultural, dentre outros. Nem todos os grafiteiros tiveram acesso a uma educação formal, ao conhecimento teórico e/ou prático em Artes, ou mesmo uma vivência cultural que trouxesse um amplo e variado leque de influências artísticas e visuais. Por exemplo, ao apontar Barry McGee como uma influência para suas intervenções urbanas, infere-se que Mello possui situação cultural privilegiada, pois pode acompanhar a produção de um artista norte-americano contemporâneo. Essa não é a mesma realidade de quem aponta como referência apenas grafiteiros e pixadores da cidade onde mora, mesmo que esses sejam mais antigos e, talvez, mais experientes na prática de fazer intervenções na cidade.

343 Entrevista com Milk. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 188.

344 Idem.

Observa-se, portanto, que as referências artísticas e visuais apontadas pelos grafiteiros entrevistados podem refletir diferentes níveis de acesso a um arcabouço de elementos e produtos culturais que são apropriados em suas práticas interventivas, o que contribui também para uma divisão subjetiva em grupos específicos de acordo com as experiências culturais que vivenciam. Nesse sentido, vê-se que os grafites também apontam distinções no modo de acessar a cultura, que se descortinam ao serem interpeladas as influências visuais e conhecimentos artísticos que pautam a produção das intervenções na cidade.

O grafiteiro Yong confessa que seus conhecimentos e referências em artes são muito limitados e faz uma crítica ao ensino de Artes nas escolas, que julga enfadonho e muito distante da realidade e dos interesses dos alunos. O grafiteiro destaca como a sua primeira e maior influência visual o artista pernambucano Romero Britto, que lhe foi apresentado por uma tia que viajava muito e sempre lhe trazia de presente algo com a sua arte estampada. Apesar de apontar em detalhes porque gosta tanto dos trabalhos de Romero Britto – que tem “um milhão de cores e as linhazonas pretas grossas” –, Yong parece querer justificar a escolha desse artista como inspiração para seus grafites por uma falta de maior conhecimento da produção de outros artistas, como os renascentistas Michelangelo e Leonardo Da Vinci.

Mas, cara, Romero Britto foi o primeiro porque, assim, eu acho que a gente não estuda muito a arte, véi. A gente não sabe nem o quê que é arte no nosso país, véi. A gente não sabe nem nome de pintores. Claro que a gente sabe que existe Michelangelo, Da Vinci, essas paradas. Mas, véi, a gente não sabe nem quais são as obras deles. Você não sabe nem quem são, quem é Michelangelo, quem é Da Vinci, quem é Picasso. Você não sabe nada! Você não sabe qual é o trampo de cada um. Porque a arte é desvalorizada, véi. A aula de Artes é chata, a galera não quer fazer aula de Artes. Tipo assim, ninguém se imagina artista. A primeira coisa que falam é que arte não dá dinheiro, que artista vive de vender miçanga, essas paradas. (Yong).³⁴⁵

Yong admite que recebe muitas críticas por ter uma influência direta de Romero Britto em seus grafites, o que mostra que, apesar deste ser um artista bastante popular atualmente, talvez haja um estigma em usá-lo como inspiração. Parece-me que a crítica não é feita diretamente ao artista pernambucano, mas à apropriação de seu estilo pelos grafiteiros. Como acrescenta Yong: “Romero Brito é legal. Mas todas as variações de Romero Brito são uma merda, entendeu? Tipo assim, tudo o

345 Dados da Entrevista: Entrevistado: Yong / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 20/06/2018.

que tenta ‘*romero britar*’ fica palha, sacou?”³⁴⁶. No entanto, ao analisar os grafites de Yong pelas ruas da cidade, vê-se que realmente é possível estabelecer uma relação com os trabalhos de Romero Britto, mas o grafiteiro mostra uma criatividade e desenvoltura em adaptar seus traços ao contexto da cidade, ao contrário do artista pernambucano, que parece ter congelado sua produção artística em uma linguagem comercial de sucesso.

Ao colocar artistas renascentistas como contraponto e fazer referência ao ensino de Artes nas escolas, Yong critica o currículo de Artes como chato e desinteressante, voltado apenas para a apresentação de grandes nomes da arte erudita, que nada parecem dialogar com a realidade e as vivências dos alunos. No entanto, o grafiteiro julga que essas mesmas aulas de Artes, se fossem dadas de forma mais interessante e participativa, poderiam ter potencial para ampliar o panorama de referências visuais ao apresentar artistas clássicos de diferentes períodos históricos.

É interessante observar no depoimento acima a crítica a uma imagem bastante pejorativa associada ao “artista”, que seria aquele que vive de artesanato e não tem dinheiro. Yong procura contestar uma visão maniqueísta da arte, em que o erudito (representado pelos artistas renascentistas em seu depoimento) contrapõe-se ao popular (relacionado àquele que vende miçangas). Ao dizer que a Arte é desvalorizada e que ninguém se imagina artista, o grafiteiro aponta em seu discurso uma visão da Arte como algo inatingível, possível apenas para poucas pessoas pelas dificuldades em entrar e viver nesse universo. Em sua realidade, parece que aqueles que tentarem ser artistas estão fadados ao fracasso. A prática do grafite, portanto, parece ser associada a uma cultura popular, ao passo que o grafiteiro se associa a um artesão. Nesse sentido, retomo as palavras de Canclini, que traz algumas reflexões sobre as manifestações culturais populares:

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos.³⁴⁷

Essa é uma questão que baliza muitas discussões acerca do grafite, seja no meio acadêmico, seja entre os próprios grafiteiros. Por ter suas origens e espaço situacional nas ruas, sendo realizado

346 Idem.

347 CANCLINI, Nestor Garcia, 2013. Op. Cit., p. 205.

muitas vezes de forma anônima e ilegal, o grafite, enquanto manifestação cultural, geralmente é excluído desse mercado de bens simbólicos “legítimos” de que nos fala Canclini. Nessa visão, o grafiteiro ficaria relacionado ao que Yong chamou ironicamente de “vendedor de miçangas”, nem sempre encontrando espaço em locais de arte legitimados pela tradição.

A atuação de Yong na prática do grafite parece ser uma resposta que desafia esse discurso que ele critica. Por mais que ele afirme não conhecer muitos nomes e obras de uma arte considerada erudita, seu depoimento busca mostrar que as intervenções nas ruas podem abrir possibilidades de profissionalização no campo artístico. Em sua fala, transparece um orgulho em poder afirmar seu sustento econômico por meio exclusivo do grafite, o que o diferencia de grupos de grafiteiros que veem a prática como meio de denúncia, de diversão ou de vandalismo, por exemplo.

4.2.1. Flerte com a cultura pop

O que se pretende apresentar e analisar neste subtópico é que, independentemente do reconhecimento social adquirido, da formação acadêmica, da formação cultural ou do conhecimento de artistas nacionais ou estrangeiros, são nítidas as referências provenientes de uma cultura mundializada na composição visual e temática dos grafiteiros atuantes em Brasília. Refiro-me a elementos culturais e visuais que atingem ampla circulação em razão da atuação de uma indústria cultural e de entretenimento que põe em circulação produtos culturais em uma escala mais globalizada.

Ao passo que os diferentes níveis de acesso à cultura relatam critérios de distinção e hierarquias entre os grafiteiros, o diálogo que estes estabelecem com essa cultura mundializada faz o caminho inverso, ou seja, promove uma teia que os une a partir do compartilhamento de alguns códigos visuais que parecem ser comuns à grande maioria dos jovens que praticam intervenções urbanas na contemporaneidade.

Acredito que a incorporação de elementos culturais provenientes de fontes internacionais não é uma característica específica dos grafites da Capital Federal, pois o cotidiano dos jovens está intimamente ligado à ampla difusão de informações veiculadas pelas mídias. Como preconiza Renato Ortiz, “a mundialização da cultura se revela através do cotidiano” e elementos culturais globais “invadem nossas vidas, nos constroem, ou nos libertam, e fazem parte da mobília de

nosso dia a dia.”³⁴⁸ Assim, analiso como os grafites se fazem tomando de empréstimo símbolos e produtos diretamente relacionados a uma indústria cultural, propondo diálogos e novas apropriações de acordo com o território em que se inserem, no caso, Brasília. Desse modo, mais do que apontar a influência da cultura mundializada na produção dos grafites, procuro investigar como os grafiteiros elaboram suas representações e expressam pertencimentos e identificações a grupos e a seus territórios de experiência.

Para me referir a essa cultura de apelo midiático e com ampla repercussão mundial, recorro às discussões organizadas por Simone Pereira de Sá, Rodrigo Carreiro e Rogério Ferraraz na publicação “Cultura Pop”, que visam debater questões teóricas sobre o tema e apresentar seus percursos em linguagens culturais específicas, como música, cinema, quadrinhos, desenhos animados, seriados. De acordo com esses autores/organizadores:

O termo “cultura pop” porta uma ambiguidade fundamental. Por um lado, sublinha aspectos tais como volatilidade, transitoriedade e “contaminação” dos produtos culturais pela lógica efêmera do mercado e do consumo massivo e espetacularizado; por outro, traduz a estrutura de sentimentos da modernidade, exercendo profunda influência no(s) modo(s) como as pessoas experimentam o mundo ao seu redor. Nesse sentido, pode-se afirmar que a cultura pop tem óbvias e múltiplas implicações estéticas, sublinhadas por questões de gosto e valor; ao mesmo tempo em que ela também afeta e é afetada por relações de trabalho, capital e poder.³⁴⁹

É importante destacar que o que chamarei de cultura pop ao longo desse capítulo relaciona-se ao que comumente se entende por “popular midiático” ou “popular massivo” pela grande participação das mídias na difusão de seus conteúdos culturais, ampliando globalmente o seu público consumidor. Como afirma Thiago Soares³⁵⁰, professor de Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco, “(...) temos, então, no contexto da língua inglesa, o ‘pop’ como o ‘popular midiático’ em consonância com os ecos das premissas conceituais da ‘pop art’”, movimento artístico surgido no final da década de 1950 no Reino Unido e nos Estados Unidos, que propunha a admissão de uma crise no campo das artes, pautada por obras que refletiam a massificação da cultura.

348 ORTIZ, Renato, 2007. Op. Cit., p. 8.

349 SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério, 2015. Op. Cit., p. 10.

350 SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. (Orgs.), 2015. Op. Cit., p. 20.

O termo “cultura pop”, então, sustenta desejos transnacionais do cosmopolitismo que se expande por todo o planeta, apoiados no papel das mídias em consonância com uma indústria cultural capitalista.

Assim, o que se entende atualmente como *pop*, consiste num leque de processos que permitem um diálogo e uma reciclagem de diversas linguagens e manifestações culturais, além de mútuas apropriações culturais. Destarte um julgamento desqualificador, que muitas vezes acompanha o termo, rotulando seus produtos midiáticos como efêmeros e descartáveis, há que se ressaltar também que a cultura *pop* articula sensibilidades globais em percursos locais, produzindo o que Canclini³⁵¹ chamou de hibridismo cultural.

Ademais, vale destacar que a cultura pop relativiza alguns marcadores culturais até então vistos como opostos, como o popular e erudito, tradição e modernidade, autenticidade e vanguarda, gerando um movimento de expansões e combinações múltiplas e, às vezes, contraditórias, no âmbito social. Dessa forma, como teorizam os professores de Comunicação da Universidade de São Paulo, Eduardo Vicente e Rosana Soares³⁵², as identidades sociais também “se expandem e se retraem, se intercambiam e se recombinaem, inserindo-se de modo crítico na produção midiática a partir de um posicionamento que demarca os lugares de estabelecimento de diferenças”.

Quando analisam-se as imagens dos grafites realizados em Brasília, somadas aos depoimentos de grafiteiros e pichadores, conclui-se que as intervenções urbanas dialogam diretamente com essa cultura pop amplamente consumida pelos jovens, a exemplo das histórias em quadrinhos, desenhos japoneses, *graphic novels*, animações, filmes, músicas, *games*, etc. Esse diálogo revela mais do que um aporte de influências visuais, mas também padrões de consumo, comportamentos e formas de se inserir e pertencer a determinados grupos, que vão refletir nas representações de si e da cidade observadas nos grafites em análise.

Logo, nesse sentido de apropriação de linguagens e referências visuais, apresento a seguir algumas imagens de grafites realizados nos espaços públicos de Brasília e de suas Regiões Administrativas. Apesar de não ser possível identificar a autoria de alguns desses grafites, a proposta aqui é apresentá-los como linguagens artísticas fundamentadas em influências que, muitas vezes, rompem com regionalismos e atravessam barreiras territoriais. Destaco novamente que o foco não é fazer uma análise teórica de elementos visuais e estéticos nas imagens que se seguem,

351 CANCLINI, Nestor Garcia, 2013. Op. Cit.

352 VICENTE, Eduardo; SOARES, Rosana de Lima. O global e o local na construção de identidades étnicas e regionais na música popular brasileira: o movimento *Hip Hop* paulistano. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. (Orgs.), 2015. Op. Cit., p. 230.

mas observar a incorporação de referências visuais em circulação global num contexto local, propondo novos diálogos com a comunidade e o território em que estão inseridos. Ademais, proponho analisar a representação de Brasília nos grafites, como uma metanarrativa que os grafiteiros fazem da cidade e da experiência de viver nela, agregando, portanto, subjetividades e sentimentos pessoais em relação a este território.

A figura 67 retrata um grafite encontrado em uma área residencial em Ceilândia Sul. Esta área recebeu um mutirão de grafite para valorização da fachada e dos muros das casas e apresenta uma diversidade de influências visuais, expressa pelos muitos grafiteiros que participaram do evento. Apesar de não conseguir identificar o grafiteiro que pintou essa parte do muro, vê-se que ele, ou ela, se apropriou de uma série de referências e simbolismos para realizar essa intervenção. O grafite faz alusão ao nordeste e ao sertão brasileiro, representado na imagem pela cor alaranjada da terra seca, das árvores sem folhas e castigadas pelo clima, da vegetação composta por cactos, do sol no horizonte e, ademais, pela vestimenta dos personagens relacionadas ao cangaço. Enquanto um dos personagens é representado com os olhos totalmente brancos e sem pupilas, dando um aspecto de cegueira, o outro retrata uma menina branca e loira, sem boca, mas com um *spray* de grafite na mão. Os traços e elementos que caracterizam os personagens são nitidamente influenciados pelos animes japoneses, revelando uma mistura que une referências orientais com representações paradigmáticas do nordeste brasileiro.



Figura 67: Grafites em área residencial em Ceilândia Sul. Foto de Juliana Torres, 2017

Vale destacar que Ceilândia é uma Região Administrativa que é associada a uma cultura nordestina desde o período de sua fundação, em 1971. A cidade nasceu de um projeto de realocação de mais de 400.000 habitantes de áreas de ocupações irregulares, que foram transferidos para os setores M e N de Taguatinga. Tal projeto, chamado de Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), deu origem ao nome da cidade. Naquele momento, muitos migrantes nordestinos³⁵³ que vieram trabalhar na Capital foram acolhidos em Ceilândia e atualmente muitos espaços culturais da cidade, a exemplo da Casa do Cantador e da Feira Central da Ceilândia, tornaram-se representativas de tradições nordestinas relacionadas à culinária, ao cordel e ao repente.

Passados quase 50 anos desde sua fundação, muitos moradores de Ceilândia seguem sublinhando a cultura nordestina presente na cidade, como uma forma de defender uma imagem particular desta Região Administrativa, que a difere no contexto das representações sobre a Capital e lhe dá outros elementos simbólicos de identificação. Em dezembro de 2019 a cidade ganhou o

353 De acordo com a Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios – PDAD – de 2015, 68,40 dos migrantes instalados nessa região ainda são provenientes de estados do Nordeste, com maior número de piauienses, baianos e maranhenses. Dados disponíveis em: <<http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/PDAD-Ceil%C3%A2ndia-1.pdf>>, acesso em 16/01/2020.

título de Capital da Cultura Nordestina no Distrito Federal, por meio da sanção da Lei 6.474.³⁵⁴, referendando uma narrativa que consolida a presença nordestina na cidade.

Assim, ao trazer elementos considerados característicos do Nordeste para sua intervenção no muro de uma casa, o grafiteiro dialoga com essa imagem associada à cidade, buscando uma identificação visual e cultural, mesclando esses elementos com outras referências da cultura pop visivelmente inspiradas em desenhos japoneses. Nota-se que o grafite em questão não faz mera reprodução de elementos associados à representação do nordestino, mas tem a capacidade de atualizar tais símbolos em combinação com outros, sugerindo o diálogo dessa tradição nordestina relacionada à cidade com elementos de uma cultura globalizada.

Observa-se, portanto, que o grafiteiro escolhe uma determinada narrativa sobre Ceilândia para representá-la a partir da reciclagem e apropriação de referências culturais globais em diálogo com elementos associados a uma suposta identidade local. Mais adiante se verá que essa representação de Ceilândia, enquanto uma cidade “nordestina” evidenciada no grafite em tela, concorre com outras representações que destacam, por exemplo, o movimento *hip hop* como elemento identitário dessa mesma Região Administrativa.

Na mesma região, mas em Ceilândia Sul, na parede lateral de uma loja comercial, encontra-se um outro grafite nitidamente inspirado nos desenhos japoneses (figura 68). Verifica-se no personagem retratado os mesmos olhos brancos e sem pupila que também estão presentes no cangaceiro representado na imagem anterior. Apesar de parecer ter saído de uma revista de mangá (histórias em quadrinhos japonesas), o samurai é representado com uma cor de pele negra, que é um elemento que o aproxima dos habitantes da cidade. Ademais, pode-se notar que o mar de onde sai o personagem faz uma alusão um tanto rude à famosa gravura “A Grande Onda de Kanagawa”, do artista japonês Katsushika Hokusai, conforme se observa na figura 69. O grafiteiro que fez este desenho se arriscou, inclusive, a tentar reproduzir a escrita japonesa, cujos traços figuram ao lado da cabeça do samurai.

354 Conforme noticiado em: <<https://jornaldebrasil.com.br/cidades/ceilandia-ganha-titulo-de-capital-da-cultura-nordestina-no-distrito-federal/>>, acesso em 30/07/2020.



Figura 68: Grafite em Ceilândia Sul. Foto de Juliana Torres, 2017



Figura 69: The Great Wave of Kanagawa, de Katsushika Hokusai. Gravura. 1831. Reading Public Museum, Estados Unidos

É interessante observar que as histórias em quadrinhos, sejam os mangás japoneses, as *comics* norte-americanas ou os gibis brasileiros configuram-se como uma das maiores referências visuais utilizadas pelos grafiteiros de Brasília. Umberto Eco³⁵⁵ e Canclini destacam o papel das histórias em quadrinhos dentro de uma indústria cultural e o grande consumo desse produto em todo o mundo.

As histórias em quadrinhos se tornaram a tal ponto um componente central da cultura contemporânea, com uma bibliografia tão extensa que seria trivial insistir no que todos sabemos de sua aliança inovadora, desde o final do século XIX, entre a cultura icônica e a literária. Participam da arte e do jornalismo, são a literatura mais lida, o ramo da indústria editorial que produz maiores lucros.³⁵⁶

355 ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

356 CANCLINI, Nestor Garcia, 2013. Op. Cit., p. 339.

Os autores apontam o sucesso comercial das histórias em quadrinhos ao destacar sua linguagem que combina a potencialidade visual da escrita, a imposição de um novo tempo narrativo, o uso de um repertório iconográfico original, a estabilização de tipos caracterológicos e inovações na técnica da onomatopeia. A questão da transposição sonora para signos gráficos, amplamente utilizada nos quadrinhos, é algo que chama a atenção de Umberto Eco. Para ele, repertórios sonoros como o “slam” de uma porta batendo, o “poff” de um soco, o “crack” de algo quebrando, o “splash” de alguma coisa sendo molhada ou caindo dentro d’água, configuram-se como uma livre ampliação dos recursos onomatopaicos de uma língua.

Ao analisar os grafites de Brasília, vê-se que diversos desses elementos que compõem essa linguagem dos quadrinhos são muito utilizados pelos grafiteiros – adoção de personagens, sequência de quadros e até o uso dos signos representacionais dos sons. Um exemplo disso fica evidente nesse muro grafitado pela dupla Toys e Omik, na Região Administrativa de Samambaia (figura 70):



Figura 70: Mural dos grafiteiros Toys e Omik em Samambaia. Autor desconhecido, s/d. Foto disponível em: <<https://www.toysomik.com/samambaia>>, acesso em: 16/01/2020

É muito comum encontrar pela cidade murais realizados em conjunto por esses dois grafiteiros. Enquanto um desenha personagens femininos com olhos grandes e expressivos, o outro preenche espaços delimitados com estampas marcadas por traços, bolinhas e ondas, também em

uma clara referência visual ao trabalho do artista pernambucano Romero Britto. Apesar de a imagem acima apresentada não apontar para uma sequência narrativa propriamente dita, é possível observar com nitidez uma apropriação dos *comics* norte-americanos ao ver transposta para o muro a escrita típica desses quadrinhos para descrever as onomatopeias tão utilizadas: “pow”, “splash”, “boom”, como apresentado na imagem acima.

Observa-se que o uso das onomatopeias e dos repertórios sonoros nos murais realizados por Toys e Omik segue a mesma grafia usada nos quadrinhos norte-americanos, não havendo uma nova escrita para a descrição do som conforme a língua portuguesa. Esse fato é algo que chama também a atenção de Umberto Eco quando analisa o potencial cultural das histórias em quadrinhos. Diz ele que:

Em muitos casos, trata-se de verdadeiras onomatopeias, já dotadas de significado em inglês, e que se transferem para outros países com pura função evocativa, perdendo a imediata conexão com o significado – transformando-se, de “signo” linguístico que eram, em equivalentes visivo do ruído, e voltando a funcionar como “signo” no âmbito das convenções semânticas da estória em quadrinhos.³⁵⁷

Ao inserir um vocabulário onomatopaico em seus grafites, Toys e Omik incorporam essas ferramentas linguísticas, sobretudo como uma referência visual. A incorporação *ipsis litteris* do som como imagem gráfica, sem haver qualquer adaptação de sua escrita para a língua portuguesa, mostra essa perda de conexão com o significado, atuando, portanto, principalmente como um signo visual apropriado dos *comics* norte-americanos.

Seguindo na discussão das influências exercidas pelas histórias em quadrinhos no grafite, destaco também o trabalho de Siren, que aponta como a sua maior referência o desenhista brasileiro Maurício de Souza, criador dos gibis “Turma da Mônica”. Ela ressalta que os personagens de Maurício de Souza cresceram junto com o público leitor, que a linguagem dos quadrinhos foi atualizada e hoje abarca outros suportes além dos gibis, como filmes e *graphic novels* (livros, ficcionais ou não, que se utilizam da linguagem e dos conteúdos das histórias em quadrinhos). As mulheres desenhadas por Siren nas ruas de Brasília dialogam visualmente com a Turma da Mônica Jovem que, por sua vez, também fazem referências às histórias em quadrinhos japonesas.

357 ECO, Umberto, 2001. Op. Cit., p. 145.

As primeiras coisas que eu li eram os gibis da Turma da Mônica. E foi dos gibis da Turma da Mônica que eu comecei a ler outros livros, de aventura; já comecei a ler mais biografias, comecei a ver os livros de grafite. Então, tipo assim, foi o que me inseriu na questão da leitura. E o desenho também. Como o desenho tava sempre fazendo parte, eu desenhava, copiava e tal. Eles lançaram as *graphic novels*, ou seja, é um público que é agora, é atual e tal. Então até hoje eles permanecem muito de influência. (Siren).³⁵⁸

Como, além de fazer grafites, Siren gosta de bordar, ela trouxe para seus desenhos uma visualidade relacionada aos bordados e, dessa forma, cruza essas linguagens e influências em suas intervenções. A figura 71 apresenta um muro pintado por Siren na comunidade Sol Nascente, em Ceilândia. De acordo com ela, esse grafite foi feito na fachada da “casa de Dona Maria, que adora plantas e vermelho”. Por este pequeno trecho, é possível inferir que o tema do desenho é uma interpretação dos gostos da moradora e foi feito em diálogo com ela.

Pode-se ver que Siren pintou as flores no muro como se elas tivessem sido bordadas e pedaços de linhas soltas parecem dar um movimento especial e uma textura diferenciada à composição. De pele e cabelos cor-de-rosa, a mulher estampada no desenho reflete a grande influência que a grafiteira recebe da cultura pop, evidente nas histórias em quadrinhos.



Figura 71: Grafite de Siren em casa na comunidade Sol Nascente, Ceilândia. Autor desconhecido, s/d. Disponível no Instagram de Siren: <<https://www.instagram.com/p/Bn1RepaHwoE/>>, acesso em: 16/01/2020

Ainda dentro do contexto de influências de uma cultura pop global nos grafites, destaco a inspiração de muitos interventores urbanos em personagens de desenhos animados e videogames. Assim como as Histórias em Quadrinhos, os desenhos animados se constituem de imagens sequenciadas visando a produção de uma narrativa levada a cabo por personagens que incorporam valores, identidades e simbolismos.

O professor e pesquisador Iuri Reblin destaca que essas linguagens, absorvidas por uma indústria cultural associada aos veículos de comunicação, atingem um elevado grau de penetração nas dinâmicas da vida social e no universo simbólico cultural partilhado por uma sociedade. Assim, HQs, desenhos animados e *games* tornam-se produtos de consumo, criando uma comunidade de pertencimento. De acordo com o autor:

Nessa direção, não há como mensurar adequadamente todo o impacto que essas produções simbólicas, essas narrativas, causam no dia a dia das pessoas. De igual forma, esse impacto nitidamente expressivo é extremamente relevante de ser investigado, visto que age diretamente na construção de identidade, na criação ou definição de hábitos, na orientação de comportamentos e no estabelecimento de percepções de mundo.³⁵⁹

Veiculadas por canais de televisão e, com o desenvolvimento das tecnologias da informação e comunicação, também pela *web*, as animações são voltadas não apenas para o público infantil, mas também para os adultos. O alcance desses produtos culturais é bastante significativo e se desdobra em outros tipos de consumo como bonecos de personagens colecionáveis, fantasias, estampas de roupas e outros objetos.

Ao serem questionados sobre como se envolveram com a prática do grafite, alguns grafiteiros remetem à sua infância e aos *cartoons* que serviram de estímulo para que começassem a desenhar ou a criar seus próprios personagens. Como exemplo, cito um trecho do depoimento de Fokker, detalhando um pouco como seu processo criativo como ilustrador e grafiteiro é balizado por referências oriundas do universo das animações:

Eu, como todo mundo que faz grafite, tenho uma referência. Então, eu assisti muito desenho animado na minha infância. Eu sou dessa geração que assistia o Pica Pau, que acabava o dever para assistir televisão e, isso, com certeza, tem influência nos meus desenhos até hoje, até hoje, até hoje! Hanna Barbera, Chuck Jones, que fazia o Tom e Jerry. Poxa, é infinita a fonte! Lógico, acompanhava quadrinho também, comprava muita coisa DC. Gostava do Super Homem, Batman e comprava essas coisas. (...) Os quadrinhos e os desenhos animados eram referência, mas tinha a minha parte imaginária ali. Isso me dava uma instiga, me dava vontade de desenhar. Eu via um desenho animado diferente e falava “Isso é muito massa! Vou fazer uma coisa assim”. E não necessariamente eu estava fazendo aquele mesmo personagem, mas, às vezes, usava uma pose, um jeito de colorir diferente. E aprendi a pegar a linguagem das coisas. (Fokker).³⁶⁰

Fokker cita alguns desenhos animados que foram muito populares na década de 1980 e que faziam parte de programas infantis de auditório veiculados pelos maiores canais da TV aberta. É interessante observar que, ao remeter à infância para destacar suas influências visuais, o grafiteiro procura demonstrar que tem uma longa trajetória na prática do desenho e no estudo de poses,

359 REBLIN, Iuri Andréas, 2017. Op. Cit., p. 26.

360 Dados da Entrevista: Entrevistado: Fokker / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 16/01/2018.

movimentos e criação de personagens. Fokker, apesar de assumir que suas maiores referências estão nos *cartoons* e histórias em quadrinhos, prefere sublinhar que nem sempre copiava ou reproduzia os personagens como eram apresentados, mas que sua criatividade e imaginação estavam sempre presentes em seus traços.

Quando se analisa a produção de grafites nas ruas de Brasília, vê-se que muitos grafiteiros criaram seus próprios personagens, por meio dos quais são reconhecidos na cidade ou entre seus pares. Em alguns casos, esses personagens se relacionam ao vulgo do grafiteiro e soam como que uma assinatura pessoal. Nesse caso, transcendem a ideia de cópia ou plágio direto de outros desenhos ou personagens. Porém, é muito comum encontrar referências diretas e reproduções de *cartoons* transpostos para muros e paredes, como mostrado nas figuras 72 e 73, a seguir:



Figura 72: Referência de jogo de videogame no grafite. Autor desconhecido, s/d. Foto publicada na página GraffitiBsb, no Facebook, em julho de 2015. Acesso em: 05/06/2020



Figura 73: Grafite coletivo com referências de desenhos animados. Autor desconhecido, s/d. Foto publicada no Instagram de Rivas em Fevereiro de 2020. Acesso em: 05/06/2020

Na primeira imagem (figura 72) vê-se um *bomb* onde, intercalados com as letras da assinatura do grafiteiro, estão os personagens do jogo de videogame Super Mário, da marca Nintendo, muito popular na década de 1990. Tais personagens se tornaram tão conhecidos no universo dos *games* que até os dias de hoje repercutem como um símbolo de jogos eletrônicos e fliperamas.

Na figura seguinte há um painel assinado coletivamente por alguns grafiteiros e, portanto, apresenta referências mais variadas. É possível destacar a reprodução de dois personagens de desenhos animados – Lindinha, uma Menina Superpoderosa, à esquerda da imagem, e Coiote, o animal que figura no canto direito. “Meninas Superpoderosas” é uma série de desenho animado estadunidense que encontrou grande repercussão no início dos anos 2000 e é produzida pelo canal de animações Cartoon Network. Já Coiote, faz parte do desenho “Papa Léguas”, criado em 1949 por Chuck Jones para os estúdios Warner Bros. Ambos personagens, apesar de distantes no tempo, são mundialmente conhecidos e popularizados pelos canais de televisão e programas infantis. Junto a eles, ilustram o painel a imagem de um tênis e o rosto de um homem semicoberto por um boné. Dentro de balões de fala que aludem às histórias em quadrinhos, veem-se os escritos “TMJ” (sigla para a gíria “tamo junto”), “EAE” (forma vulgar de se escrever “e aí”), “salve” (no sentido apresentado no glossário anexo) e “Hip Hop”, numa referência direta ao movimento cultural. São

personagens distintos, mas remetem a um universo compartilhado, de modo que se afirma tanto a individualidade de cada grafiteiro quanto o seu pertencimento ao grupo. Destaca-se também o tênis desenhado em primeiro plano, que é um objeto de consumo muito valorizado pelo movimento *hip hop*, conforme se verá mais adiante.

Observa-se, nessa análise, que a prática do grafite não é apenas uma manifestação espontânea, mas pautada por referências culturais que delineiam o processo criativo. Ao passo que alguns grafiteiros evidenciam suas referências nas histórias em quadrinhos ou nos desenhos animados, outros apontam filmes e videoclipes como portadores de elementos que fundamentam suas criações no grafite.

Os depoimentos de Sowtto e Rivas (fundadores dos grupos de *hip hop* na Ceilândia na década de 1980 – DF Zulu e Reforçus Break, respectivamente) trazem uma narrativa que aponta a forte influência de um filme que parece ter impulsionado substancialmente o movimento *hip hop* em Brasília, a produção estadunidense de 1984, *Breakdance*.

O filme de Joel Silberg conta a história de uma garçonete e dançarina de *jazz* (tipo de dança muito popular na década de 1980) que conhece dois dançarinos de *break*, Ozone e Turbo. A dupla apresenta sua dança nas ruas e em clubes de periferia e busca alcançar o sucesso por meio do *break*. O cenário do filme é composto por ruas de subúrbios cobertas de grafites, apresentando mais um elemento da cultura *hip hop*, junto à música e à dança.

Rivas tinha 14 anos e morava na divisa de Taguatinga com Ceilândia quando viu o filme e decidiu criar com seus amigos um grupo de *break*. Ele conta:

E em [19]84 lançou o filme *Breakdance*, que foi o primeiro filme que chegou para gente a nível de *breaking*. Esse filme passou nos cinemas. Era a febre do *break*. A gente viu no Cine Lara, lá em Taguatinga. Em [19]84 já era uma febre, assim, cabulosa. Então, a gente começou a ver a linguagem do grafite, a gente começou a ver isso. Aparecia muito forte em camisetas e tal. Era o movimento *hip hop* todo ali no filme. Tem o *Break Dance* nº 1 e 2. Aí a gente foi para o cinema, eu acho que o Sowtto tava lá também, então uma galera foi para o cinema para assistir o *Break Dance*. Logo na sequência veio o filme *Beat Street*. Aí esse é uma referência mais forte ainda porque, dentro do filme *Beat Street*, vem, além da história do *breaking*, tinha a história de um grafiteiro que era o Ramon. Então veio meio que separando os Djs, e aí você via toda essa estrutura do *hip hop* como movimento, o *hip hop* dentro desse filme. Aí a gente começou a analisar tudo aquilo ali, aquilo ali já fazia parte. A gente só olhava e falava: “Cara, que coisa louca!”. Naquela época quem assistiu, quem viu, pirou naquilo, na hora, não tinha como! Aquilo ali

identificava muito, principalmente quem morava em periferia, pois a história era na periferia de lá e na periferia daqui a identificação era automática. E aí, nisso, a gente começou, por exemplo, em 1984, a gente tinha um grupo de break que se chamava Reforçus Break. (Rivas).³⁶¹

Como um jovem negro da periferia do Plano Piloto, Rivas mostra em seu depoimento uma identificação imediata com o que era apresentado no filme. Não apenas o contexto de um local periférico lhe dizia respeito, mas também as formas apontadas pela juventude para se divertir e buscar reconhecimento. Há na fala de Rivas uma conexão direta entre o que ele viu representado no filme da década de 1980 com a realidade vivida por ele em Ceilândia no mesmo período. Assim, elementos do movimento *hip hop* vistos na tela do cinema, foram adaptados para o contexto da cidade, contribuindo para a criação de seu grupo Reforçus Break e, posteriormente, para a criação do grupo DF Zulu, em 1989. Rivas afirma em um outro trecho da sua entrevista que sua prática como grafiteiro foi inspirada em “Breakdance” e, de início, ele fazia seus desenhos em calças, jaquetas e camisetas que serviam de uniforme para os dançarinos de *break*.

A mesma narrativa de Rivas quanto à influência de “Breakdance” em seus primeiros grafites também acompanha as memórias de Sowtto. Este grafiteiro conta que morava em Vila do Conde, no Pará, mas que foi convidado por um amigo para ver o filme que estava passando em uma sala de cinema em Belém:

Aí eu fui assistir o “Breaking”. E a cenografia do “Breaking” todinha é grafite, aqueles grafites de Los Angeles. Eu vi e fiquei louco. Eu falei: “Caramba, eu consigo fazer isso”. E já cheguei em casa e já comecei a fazer, a desenhar nos papéis. Eu sou autodidata, né? Aí eu já comecei a desenhar no papel. Aí eu vi umas blusas, os caras que desenhavam numas blusas grafitadas. Peguei uma blusa, comprei uma tinta de tecido. Era tipo um agasalho, assim, e pinteí atrás “*Hip hop don’t stop*”. Escrevi em inglês e tal. Esse, de registro, foi o primeiro grafite que eu fiz em roupa. Enfim, aí continuei. (Sowtto).³⁶²

Como a proposta da entrevista dessa pesquisa era focada no grafite, os depoimentos de representantes do movimento *hip hop*, como Sowtto e Rivas acabam se voltando sobretudo para essa linguagem. Logo, Sowtto também aponta no filme o impulso para que começasse a desenhar e

361 Dados da Entrevista: Entrevistados: Rivas e Jane / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 05/07/2018.

362 Dados da Entrevista: Entrevistado: Sowtto / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 07/07/2018.

aplicar seus desenhos em roupas. É interessante destacar a frase que escreveu para dar início às suas incursões nos grafites – “*hip hop don't stop*”. Assim como discutido ao analisar as apropriações da linguagem das histórias em quadrinhos nos grafites, que reproduzem escritas de sons onomatopaicos na grafia original do inglês, sem qualquer tradução, vê-se que o mesmo acontece com algumas gírias e expressões ligadas ao *hip hop* e suas referências estadunidenses.

A figura 74 apresenta um muro com grafite assinado por Rivas, Elom e Léo na cidade de Ceilândia e faz uma clara referência ao movimento *hip hop* e a uma cultura de rua. Em maior destaque está um *boombox*, aparelho de som portátil com fita cassete muito usado nas apresentações de dança de rua na década de 1980. Esse tipo de aparelho de som ficou muito associado à cultura *hip hop* norte-americana e aparece em diversos filmes e videoclipes das décadas de 1980 e 1990, como os do cantor Michael Jackson. Acima do *boombox* visualiza-se a silhueta de uma pessoa andando de *skate*, sobre uma espécie de estrutura elevada e cercada. Abaixo, em destaque, está um dançarino de *break* em plena execução de movimentos de dança. O personagem usa óculos escuros, camiseta, calça e tênis. No entanto, percebe-se que a marca do tênis – “All Star” – também ganha destaque por estar em primeiro plano e por apresentar claramente a logomarca dessa empresa norte-americana de calçados. Os tênis “All Star” foram popularizados por jogadores de basquete entre os anos 1920 e 1980 e tornou-se objeto de consumo de jovens em todo o mundo.



Figura 74: Grafite de Rivas, Elom e Léo em muro na Ceilândia. Autor desconhecido, 2012. Foto publicada no Facebook de Rivas. Acesso em: 01/06/2020

No grafite em questão, as referências a uma marca específica de tênis e ao aparelho de som fazem alusão a artigos de consumo que giram em torno dessa indústria cultural e se associam a uma linguagem visual do *hip hop* disseminada pelos veículos midiáticos. Sowtto é dançarino de *break*, grafiteiro e trabalha atualmente (no momento da entrevista em 2018) como vigilante. Ele deixa claro que sempre trabalhou para poder comprar tênis e as “coisas” relacionadas ao *hip hop*, procurando, assim, inserir-se dentro de um contexto de consumo que acompanhava a explosão do movimento no Brasil:

Quando eu comecei a me inserir no *break*, tudo o que tinha em relação ao *break*, é igual ao grafite, eu comprava. Eu sempre trabalhei, sempre me virei. (...) Eu tinha as coisas do *hip hop*, tênis da Adidas, cano longo, eu tinha uma coleção de tênis, eu sempre gostei. Aí eu tinha uma bota da Power. Tinha uma marca chamada Power, eu não sei se tu lembra do tênis. E era uma moda muito doida na época. E eu tinha essa que eu comprei. (Sowtto).³⁶³

363 Idem.

Destaca-se, tanto pelo grafite ora comentado como pelo depoimento de Sowtto, a existência de um mercado de consumo impulsionado pela indústria cultural, que adentra as periferias das grandes cidades sob a linguagem e a estética difundida pelo movimento *hip hop* estadunidense. O sociólogo Breitner Tavares, em sua tese de doutorado sobre a juventude de periferia e o movimento *hip hop* em Brasília, pontua que na Capital Federal o *hip hop* “sempre esteve inserido num mercado de bens simbólicos e materiais, como discos, roupas e acessórios veiculados pelos meios de comunicação de massa.”³⁶⁴ Trata-se de um pertencimento por meio do consumo e da identificação com um movimento de periferias urbanas internacionais.

Ao assumir de modo ativo a apropriação da linguagem do *hip hop*, Rivas, Sowtto e outros grafiteiros lhe imprimem características próprias e transformam identidades locais em práticas coletivas. Assim, além de ser associada a uma tradição cultural nordestina, Ceilândia também abriga uma identificação com o movimento do *hip hop*, mostrando que as cidades são suportes para diversas representações que convivem, combinam ou concorrem entre si. Tais representações se fazem a partir das relações estabelecidas com os territórios geográficos, com os territórios simbólicos e com os grupos que criam nesses espaços relações de pertencimento e de prática social.

Ao analisar os grafites como práticas que têm sua visualidade influenciada por elementos de uma cultura pop, identificados nas Histórias em Quadrinhos, *graphic novels*, desenhos animados, jogos de videogame, filmes, músicas e outras performances artísticas e culturais que ganharam a indústria cultural, pode-se entender suas territorialidades como rastros dessa indústria e dos circuitos de produção e consumo.

Ademais, ao se apropriarem de símbolos e produtos difundidos e veiculados pelas diferentes mídias, os grafites revelam signos que compõem as referências visuais de jovens na contemporaneidade, que trazem esses elementos para criar seus próprios temas. Em sua obra sobre a arte e a estética popular, o filósofo Richard Shusterman sustenta que:

Nesse quadro pós-moderno não há originais intocáveis, definitivos, mas apenas apropriações e simulacros de simulacros, a energia criativa pode então ser liberada para jogar com criações familiares sem medo de ver sua própria criatividade desmentida sob pretexto de que ela não produz uma obra totalmente original.³⁶⁵

364 TAVARES, Breitner. **Na quebrada, a parceria é mais forte** – Juventude *hip hop*: relacionamento e estratégias contra a discriminação na periferia do Distrito Federal. Tese de Doutorado em Sociologia. Universidade de Brasília, 2009, p. 85.

As reflexões de Shusterman levam a repensar o conceito de originalidade que muitas vezes impõe uma noção contraditória entre criação original e produtos derivados de sua influência. Assim, no contexto pós-moderno essa contradição se desfaz e as diversas linguagens artísticas acabam “empregando e adotando de forma criativa sua apropriação como temática, no intuito de mostrar que empréstimo e criação não são incompatíveis.”³⁶⁶

O autor faz referência ao movimento *hip hop* para exemplificar como a sobreposição de referências pré-existentes contribuem para gerar algo novo, seja um grafite ou uma música de *rap*. Referindo-se à técnica musical conhecida como *sampling* (seleção e montagem de trechos de músicas pré-gravadas) muito usada por DJs e na composição do *rap*, o autor afirma que:

Opondo-se a estética do culto devocional à obra fixa, intocável, o hip-hop oferece os prazeres da arte desconstrutiva – a beleza vibrante de desmembrar obras antigas para criar outras novas, transformando o pré-fabricado e o familiar em algo diferente e estimulante.³⁶⁷

O exemplo dado pelo *sampling* na música sintetiza bem o que é apresentado ao longo desse capítulo em relação aos grafites. Esse artifício de apropriação, colagem, adequação e reconstrução nos grafites opõe-se ao sentido de uma obra de arte fixa e torna-se uma de suas principais características. O interessante de observar é justamente os contornos territoriais que essas “referências culturais mundializadas”³⁶⁸ recebem ao serem ressignificadas em diferentes tradições locais e regionais. No próximo tópico essa análise seguirá em relação ao contexto de Brasília e suas Regiões Administrativas, porém com um enfoque em uma metanarrativa que se faz da cidade, ao inserir seus símbolos, seus monumentos e sua história nos grafites realizados em seus espaços públicos.

365 SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 150.

366 Idem, p. 150.

367 Idem, p. 151.

368 ORTIZ, Renato, 2007. Op. Cit.

4.3. Representações de Brasília nos grafites

Ao teorizar sobre a cidade e as experiências pessoais em relação aos seus espaços e territórios, a historiadora Sandra Pesavento destaca a concepção de um imaginário social, que compreende um conjunto de sentidos que agrega a todos, de forma simbólica, aos lugares que compõem a urbe. Nas palavras da autora:

Uma cidade é formada de espaços que, dotados de significado, fazem, de cada cidade, um território urbano qualificado, a integrar esta comunidade simbólica de sentidos, a que se dá o nome de imaginário. Mais do que espaços, ou seja, extensão de superfície, eles são territórios, porque apropriados pelo social.³⁶⁹

A acepção de território apresentada por Pesavento no trecho acima vai ao encontro ao que o geógrafo Milton Santos³⁷⁰ chamou de “território usado”, ou seja, espaço humano marcado por ações e relações entre os sujeitos, conforme discutido no início do capítulo 2. Assim, a proposta de analisar os grafites em/sobre Brasília na perspectiva da história cultural leva a interpelar elementos que fazem parte de um imaginário urbano e social que qualifica esse território compreendido como Brasília, que agrega diversos símbolos e sentidos que, ora são compartilhados, ora são disputados por seus habitantes.

Ainda me apoiando nas reflexões de Pesavento, sublinho que esse imaginário urbano é composto por um sistema de ideias e imagens de representação que “falam da cidade”, ou seja, que remetem a seus espaços, seus símbolos, seus monumentos, sua população, sua história. Dessa forma, há uma aproximação da noção de imaginário urbano preconizado pela autora ao se debruçar sobre os discursos, imagens e modos de representação da cidade nos grafites. Interessa analisar o que os grafites dão a ler sobre as diversas formas de experienciar a cidade, refletindo as relações e dinâmicas de pertencimento ou não aos seus espaços pelos grafiteiros.

Para tanto, as representações de Brasília nos grafites serão analisadas a partir das imagens e também apoiadas em alguns depoimentos dos grafiteiros entrevistados. Ressalta-se novamente que

369 PESAVENTO, Sandra. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. In: **Revista Brasileira de História**. Vol. 27, nº 53, São Paulo, Jan/Jun 2007, p. 1.

370 SANTOS, Milton. O retorno do território. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia; SILVEIRA, Maria Laura. **Território: globalização e fragmentação**. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

nem todos os grafites apresentados neste capítulo acompanham uma entrevista com o seu realizador. Em alguns momentos, interessa apenas a análise da imagem por conta de seu discurso representacional que, muitas das vezes, fala por si só. Em outras vezes, há uma entrevista que auxilia a compor a análise a partir de inferências e explicações diretas a grafites específicos, dando mais elementos de compreensão da proposta intencionada pelo grafiteiro ao fazer determinada intervenção.

Início a análise de imagens apontando grafites que trazem representações de alguns monumentos de Brasília. É interessante observar a escolha de prédios e monumentos bastante representativos da arquitetura modernista da Capital e que figuram como imagens que identificam a cidade no país e no exterior, como o Congresso Nacional, a Catedral Metropolitana de Brasília, a escultura “Dois Candangos” e a Ponte Juscelino Kubitschek, construída somente em 2002. Pelo lugar onde os grafites estão inseridos e, em alguns casos, a partir do depoimento do grafiteiro sobre determinadas intervenções, é possível ver o caráter institucional que determina a criação de alguns temas relacionados propriamente aos elementos que identificam a cidade.

Este é o caso do enorme painel pintado pelo grafiteiro Gurulino em um *shopping* localizado bem no centro do Plano Piloto, na intersecção das Asas Sul e Norte. Na figura 75, apresentada a seguir, vê-se a lateral do *shopping* colorida com a temática dos principais monumentos de Brasília, onde se pode identificar, da esquerda para direita, o Museu Nacional, a Catedral de Brasília, o monumento “Dois Candangos” e o Memorial JK. Entre os monumentos, visualizam-se outros elementos agregados a um imaginário compartilhado relativo à cidade, como o céu avermelhado no período da seca e um ipê – árvore que foi considerada símbolo de Brasília e tombada como patrimônio ecológico do Distrito Federal pelo Decreto nº 38.849 de 2018.



Figura 75: Painel de grafite na lateral de shopping localizado na área central de Brasília. Foto de Robledo Braga, 2017. Disponível em: <<https://www.instagram.com/gurulino/>>, acesso em: 20/01/2020

Em seu depoimento, Gurulino conta um pouco sobre o processo de criação deste painel, que foi realizado a partir de um *briefing* dado pela equipe de publicidade do *shopping*. Ele conta que, apesar de ter sido direcionado em relação ao que deveria figurar na imagem, ou seja, os principais monumentos de Brasília, ele teve a liberdade de adaptar seu personagem e seus desenhos a essa proposta pré-definida.

Foi um golpe muito bem dado! Eu fiquei feliz com esse golpe. Eu tive que lutar ali contra uma visão muito romântica e colonizadora da cidade, da visão de um colonizador, de um estrangeiro. Uma visão estrangeira de Brasília, que foi a equipe do Rio de Janeiro que selecionou o desenho, que selecionou não, que me brifou. A equipe do shopping me convidou pelo personagem. Por quê? Porque o personagem é a cara de Brasília. Já achei ótimo. Me pediram para fazer algo que tivesse relação com a cidade. Fiz. (...) Eles me pediram os monumentos e aí eu coleí o personagem ali, mandei e esperei. Aí, depois, eu fiz aquilo sem autorização, aquela assinatura preto e branco na cabeça dele lá em cima, sem autorização. Depois eles ficaram putos comigo: “Como é que você fez aquilo sem falar com a gente?”. “Aaaahhh, esqueci!”. Joguei o maior caô. Porque era o lugar, já que eu não fiz o que eu queria, vou fazer isso aqui. Enfim, é uma forma de burlar algumas coisas, mas é um risco. Por exemplo, a chance deles me chamarem de novo é zero. (Gurulino).³⁷¹

371 Dados da Entrevista: Entrevistado: Gurulino. / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 09/02/2018.

Algumas questões sobressaem no relato de Gurulino. Uma delas é o personagem criado por ele ser considerado pela equipe do *shopping* “a cara de Brasília”. O personagem, feito em traços simples, nem sempre é representado de corpo inteiro. A sua marca principal é um terceiro olho incrustado na testa e balõezinhos de fala (como das histórias em quadrinhos) com mensagens de autoconhecimento e convites para reflexões. A pergunta que se faz é: o que faz esse personagem ter “a cara de Brasília”? Seria essa uma opinião apenas da equipe do *shopping* ou é algo que abrange uma parte considerável da população moradora de Brasília? Será que há uma identificação dos brasilienses com as falas do personagem? Será que os grafites de Gurulino ocupam lugares de grande visibilidade nos espaços públicos? Ou será porque seu criador prefere não se manter anônimo e ser constantemente convidado para falar sobre o grafite de Brasília nas mídias, alcançando um reconhecimento mais amplo, principalmente no Plano Piloto?

Gurulino sugere que se apropriou do *status* dado ao seu personagem pela equipe do *shopping* para inseri-lo dentro da proposta de painel encomendada. Assim, ao lado da representação dos principais monumentos da cidade, está também uma releitura da escultura de Bruno Giorgi “Os Candangos”. Essa escultura monumental localizada na Praça dos Três Poderes em Brasília é uma homenagem aos candangos que construíram a cidade. Na representação feita por Gurulino, os candangos ganharam a cara de seu personagem, com um olhar complacente e um terceiro olho cravado na testa. De acordo com o seu relato, essa parece ter sido a forma que o grafiteiro encontrou de deixar a sua marca e se fazer criativamente presente no painel.

A narrativa de Gurulino sobre Brasília e seus monumentos foi feita sob encomenda a partir de uma proposta que ele julgou “romântica e colonizadora”, pois foi pensada por uma equipe do *shopping*, que está no Rio de Janeiro e não necessariamente conhece Brasília. Segundo o grafiteiro, esse olhar “estrangeiro” que deu as orientações sobre o tema do painel proporcionou uma ideia romântica da cidade, que talvez não seja compartilhada por ele. Essa representação da cidade encontra um contraponto em outro painel feito pelos grafiteiros do coletivo DF Zulu junto a Snupi na Região Administrativa de Ceilândia, conforme apresentado na figura 76, a seguir:



Figura 76: Painel do DF Zulu e Snupi em Ceilândia. Foto de Vespa PDF Crew, 2015. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/vespa01/24267062929/in/photostream/>>, acesso em: 10/07/2020

O elemento comum nos dois painéis é a escultura “Os Candangos”. Enquanto na lateral do *shopping* a escultura ganha o rosto do personagem do grafiteiro, recebendo um terceiro olho além do par de olhos tranquilos, o painel que está em Ceilândia apresenta uma representação mais sombria do mesmo monumento. Na leitura da figura 76 vê-se uma mulher dormindo em um colchão no chão. Apesar da feição serena e de estar acolhida nos abraços de um homem que a beija em seus cabelos avermelhados (seria uma alusão aos príncipes encantados que salvam as moças indefesas nos contos de fadas?), a mulher parece ter sido representada como uma moradora de rua. Sobre ela, a assinatura no formato *wild style* remete a andaimes, vigas e escadas, como o peso de uma cidade em cima de si. A escultura de Di Giorgi é representada de modo um tanto sombrio no canto esquerdo do painel, como uma alegoria à imagem da morte que está à espreita.

É interessante destacar que “Os Candangos”, por si só, podem ser dados a diferentes interpretações. Originalmente nomeado “Os Guerreiros”, o monumento recebeu o novo nome ao ser colocado na Praça dos Três Poderes em Brasília, ainda antes da inauguração da cidade. De acordo com a arquiteta Luíza Videsott o nome recebido passava a fazer referência direta aos migrantes que vieram trabalhar na construção de Brasília e “evocava os valores da coragem, da ousadia, da

perseverança, da fé, da dedicação ao trabalho”³⁷², resumindo os aspectos positivos relacionados a uma visão romântica desses pioneiros. No entanto, ao passo que é dado esse destaque às qualidades desse trabalhador, a própria escultura remete a uma ideia de fragilidade, como sugere Videsott:

As figuras de Bruno Giorgi, com suas varas, sua esqualidez e equilíbrio instável, trazem à memória a conhecida tela de Portinari *Retirantes* de 1944: em ambas nos deparamos com a mesma composição frontal, a mesma fragilidade dos corpos, o mesmo olhar vazio e, por fim, com a presença determinante das varas. Também os pés de “Os Candangos” parecem remeter às aberrações físicas (àquelas lágrimas de pedras...) que caracterizam a obra de Portinari: são pés disformes, animais, fixados em uma posição contrária às leis da anatomia. Junto com a vara, os pés fornecem os poucos e frágeis pontos de apoio para as figuras permanecerem eretas.³⁷³

Apesar da evidente instabilidade dos corpos esculpidos por Bruno Giorgi, o monumento representado no grafite em tela, mesmo colocado no canto da imagem e fazendo contraponto ao colorido do painel, tem uma força opressora que paira sobre a mulher que dorme. Seria ela a imagem de uma trabalhadora que sucumbiu à falta de oportunidades e à miséria, em oposição ao trabalhador candango que, mesmo frágil, carrega a narrativa de ter construído uma cidade? Não é possível conhecer a intencionalidade do grafiteiro ao fazer essa representação de Brasília em seu painel, mas esta imagem apresenta nitidamente uma crítica sobre a cidade e as dificuldades encontradas por alguns habitantes de se viver nela.

O mural dos grafiteiros vinculados ao movimento *hip hop* pelo grupo DF Zulu apresenta uma visão de Brasília bem diferente da que foi colocada na lateral do *shopping*. Tendo como destaque a representação de um mesmo monumento da cidade, os dois painéis mostram olhares distintos sobre a relação estabelecida com a cidade. Inserido na Região Administrativa de Ceilândia, cidade periférica ao Plano Piloto cuja situação econômica e social de grande parte dos moradores é muito mais vulnerável e instável se comparada a moradores do Plano Piloto, o grafite de Snupi com DF Zulu aponta para uma realidade mais difícil. Apesar do uso de cores vibrantes, a imagem da mulher dormindo na rua traz um tom de denúncia social. A utopia de uma cidade que valoriza seus trabalhadores parece ser questionada pela presença tão forte e opressiva da escultura que se tornou o símbolo do trabalho perseverante e corajoso dos que ergueram Brasília.

372 VIDESOTT, Luisa. Os Candangos. In: **Risco: Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo**. S.1, n.7, jan/2008, p. 22.

373 Idem, pp. 26-27.

É interessante observar que as leituras apresentadas da cidade nas duas imagens mostram também uma experiência distinta dos grafiteiros em relação ao pertencimento aos seus espaços. E, nesse sentido, Gurulino também busca se diferenciar dos grafiteiros inseridos no contexto do *hip hop*, pois reconhece não fazer parte desse grupo que, segundo ele, tem o grafite como forma de resistência, como uma necessidade social. Ele vê o grafite do DF Zulu como parte de uma cultura de rua e de um movimento cultural a que ele afirma não pertencer. Em um momento de sua entrevista, Gurulino afirma nem se considerar grafiteiro, pois para ele o verdadeiro grafite relaciona-se com o que ele chamou de necessidade social e, para tanto, o grafiteiro precisa vivenciar uma realidade diferente da sua, que tem uma situação econômica e social que considera privilegiada.

Pensando o grafite como arte, qualquer um pode fazer. Aí até eu me incluo como grafiteiro. No momento em que eu aprendo a fazer grafite, que eu aprendo a fazer uma letra com um grafiteiro, que ele me ensina a usar um spray, uma lata, um cap e tal, cara, eu posso considerar que grafite eu estou fazendo como arte, como estética. Agora, a cultura do grafite é muito maior do que o grafite como arte, como estética, como ferramenta. A cultura do grafite é uma necessidade social. (...) Basta estar na periferia. Basta morar lá. Eu não moro lá, por exemplo. Eu tenho dificuldade até de visitar lá porque é longe, porque eu não encontro tempo. Não porque eu não quero ir, mas porque eu não encontro tempo de ir. Toda a oportunidade que eu tenho eu acho ótimo ir. Mas não é fácil não. Você chega lá e tem uma coisa meio “quem é você que tá pintando aí?”. Aí eu chego lá, tô pintando, várias vezes eu tô pintando e passa alguém e fala assim: “Tá pintando aí, irmão? Quem é você?”. E pergunta “quem é você”, né? Tipo, “tá pintando por que aí, como assim?”. Ele dá a entender o quê com isso? Antes de pintar existe outra coisa que não é pintar. Aí você fala: “Opa, então, eu tô num lugar que não é só estético”. (Gurulino).³⁷⁴

Em seu discurso, Gurulino afirma reconhecer que pratica um grafite com intenções sobretudo plásticas – ou estéticas, como denominado por ele –, deixando claro que não tem como proposta de intervenção um grafite voltado para denúncias sociais. Justifica isso colocando-se como contraponto a um grafiteiro morador de periferia que vive cotidianamente situações adversas sobre as quais sente a necessidade de se manifestar em suas intervenções na urbe.

No entanto, vê-se que essa diferenciação baseada em condições econômicas e sociais não é a única e também existem outros circuitos de pertencimento a grupos a partir de estilos, técnicas e até

374 Dados da Entrevista: Entrevistado: Gurulino. / Entrevistadora: Renata Silva Almendra / Data da entrevista: 09/02/2018.

mesmo habilidades e tempo de experiência, que podem configurar em grafites mais ou menos elaborados, conforme se verá na comparação do painel de Gurulino com a imagem apresentada a seguir.

A figura 77 traz a fotografia de um grafite que também tem como temática uma representação da capital a partir de seus monumentos e de seu fundador, Juscelino Kubitschek. Realizado na fachada lateral de uma residência localizada na Avenida W3 Sul – local de grande concentração de intervenções urbanas, conforme visto no capítulo 3 –, o grafite apresenta um retrato caricatural de JK. Ao lado de sua enorme cabeça e corpo diminuto figuram dois monumentos de Brasília, o Congresso Nacional, com as duas cúpulas representando a Câmara dos Deputados e o Senado Federal, e a Ponte JK. Também compõem a cena algumas aves tropicais, tucanos e araras. No canto direito da imagem, o grafiteiro assina seu nome e coloca o seu telefone, mostrando a sua disponibilidade para fazer trabalhos sob encomenda e mediante remuneração.



Figura 77: Lateral de residência na Avenida W3 Sul. Foto de Renata Almendra, 2017

É interessante observar a tentativa do grafiteiro em representar a concretude dos monumentos em diálogo com elementos da fauna, talvez buscando expressar que Brasília não se

encerra em seus símbolos arquitetônicos reconhecidos mundialmente, mas que a natureza também pode ser identificada como representativa da capital. No entanto, ainda que trazendo praticamente os mesmos elementos para compor a temática do grafite, verifica-se uma representação da cidade de forma diferenciada nas figuras 75 e 77. Enquanto o primeiro colore e ilumina os monumentos de Brasília em composição com as cores do céu ao fundo, proporcionando uma leveza aos seus desenhos arquitetônicos, o segundo representa-os de forma menos aprimorada, com cores chapadas e sem contrastes, o que confere um peso quase monolítico ao prédio do Congresso Nacional.

Isso reflete os diferentes níveis no apuro de técnicas de grafite visíveis entre as duas imagens, o que acaba por revelar também a inserção dos grafiteiros em grupos distintos. A experiência alcançada pelo desenvolvimento técnico na elaboração de grandes murais na urbe, somada à popularidade de um personagem inserido nos espaços públicos e a presença constante do grafiteiro nos meios artísticos e midiáticos, confere a Gurulino um reconhecimento que lhe permite sua contratação por um grande *shopping* da cidade, o que o coloca em uma situação diferenciada da do grafiteiro que insere seu telefone ao lado da assinatura ao pintar na fachada lateral de uma casa.

Outro contraponto na representação do Congresso Nacional a partir de um aprimoramento na técnica do desenho e da criatividade também pode ser posto na análise desse grafite encontrado na parede de fundos de uma banca de jornal localizada na Asa Sul (figura 78). Nessa imagem vê-se um desenho estilizado do Congresso Nacional, onde as duas torres do prédio, representadas por dois retângulos em perspectiva, se ligam pela geometria dos traços de Niemeyer presentes nas colunas do Palácio da Alvorada.



Figura 78: Grafite de Brixx em banca de jornal na Asa Sul. Autor desconhecido, 2017. Foto publicada no facebook de Brixx em 20 de agosto de 2017, disponível em: <<https://www.facebook.com/bx.furtado/photos/>>. Acesso em: 12/08/2020

Compõe a imagem um pequeno espelho d'água com duas árvores também estilizadas e uma onda alaranjada ao fundo, talvez representando a cor do pôr do sol que marca o cenário da Esplanada nos Ministérios nos períodos de clima seco que assola a cidade entre os meses de junho e setembro. Apesar do uso de traços simples e cores chapadas, esse grafite, que recebe a assinatura de Brixx, traz elementos geométricos que dialogam com o próprio suporte, uma parede quadrada, com três pequenas janelas retangulares na parte superior esquerda e uma saída de ar quadrada no canto inferior direito. A grafiteira parece querer brincar com essa simetria em sua versão do Congresso Nacional, em um compromisso com a identidade visual que busca para suas intervenções:

A arquitetura é muito presente no que eu faço por conta das formas, gosto muito de formas geométricas e gosto muito da união entre formas da cidade e o meu

trabalho. E, com o tempo, foi essa relação que eu desenvolvi com a cidade que determinou meu estilo e deu a personalidade para o meu trabalho. (Brixx).³⁷⁵

De novo, vale a pena destacar que as diferentes representações da cidade revelam diferentes formas de pertencimentos e identificação com seus espaços, pautados não apenas pelas experiências de vida na urbe, mas também fundamentadas na diversidade social e cultural dos grafiteiros. Nesse sentido, é possível perceber que as vivências de Gurulino e Brixx encontram pontos em comum quando analisados seus grafites e depoimentos, ao passo que são um contraponto a outras propostas de intervenção, como as relacionadas ao movimento *hip hop* ou a grafiteiros comprometidos com uma visão da periferia sobre a cidade.

A seguir (figura 79), apresento um grafite assinado por uma *crew* de grafiteiros integrantes do grupo de *hip hop* Reforçus Break. Os grafiteiros, denominados coletivamente de Força Tarefa, fizeram esta intervenção em 2009 para compor a fachada do Espaço Cultural Renato Russo, localizado na W3 Sul. Como visto no capítulo 3, esse espaço tornou-se uma vitrine do grafite em Brasília, por convidar grafiteiros de todas as Regiões Administrativas para colorir todas as paredes externas do prédio.

375 Entrevista com Brixx. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 34.



Figura 79: Grafite na fachada do Espaço Cultural Renato Russo, 508 Sul. Foto de Juliana Torres, 2017

A imagem em tela mostra uma questão desafiadora e uma narrativa que revela pontos de tensão entre a capital e a periferia. O olhar de raiva no menino retratado no grafite é muito expressivo, assim como o fato de o rosto não aparecer por inteiro, mantendo o anonimato dele e se concentrando no que é mais forte: o olhar. Ele nos encara desafiadoramente e de modo agressivo, como se dissesse: “veja, estou aqui”. Seria um autorretrato? E ao lado dele vê-se, em segundo plano, o Lago Paranoá com sua monumental Ponte JK ao fundo. Um dos ícones do cartão-postal de Brasília está ali, mas em primeiro plano estão imagens mais perturbadoras, como pedaços de armas e engrenagens que ganham relevo na composição.

De forma diametralmente oposta, observa-se a mesma Ponte JK representada em uma parada de ônibus localizada na região da Área Octogonal Sul, próxima a Estrada Parque Indústria e Abastecimento (EPIA). Nessa intervenção, a imagem traz uma carga bucólica e romântica ao mostrar a beira do Lago Paranoá no pôr do sol como um reduto de paz e tranquilidade. Compõem o cenário uma bicicleta com flores na cestinha dianteira e balões em formato de coração atados à garupa, além da assinatura da interventora, que optou por deixar seu nome e sobrenome, em vez de um vulgo. Ao passo que na figura 79 a ponte aparece como um pano de fundo para um cenário conflituoso e belicoso, na figura 80 a mesma ponte figura em um cenário apaziguado pela

representação de águas calmas, um por do sol ameno e a ausência total de pessoas. São duas formas distintas de visualizar, experienciar e representar a cidade tendo por base um mesmo elemento – a monumental Ponte JK.



Figura 80: Parada de ônibus na Estrada Parque Indústria e Abastecimento. Foto de Mariana Galiza, 2019

Apesar de não ter sido realizada uma entrevista com Vivi Dourado, que assina o grafite na parada de ônibus, as informações buscadas sobre ela em reportagens e redes sociais³⁷⁶ indicam que se trata de uma *designer* e artesã (como ela se apresenta) com procedência e propostas muito distintas do coletivo de grafiteiros do Força Tarefa. Moradora do Cruzeiro, ela também quer ser artista reconhecida, mas parece querer se colocar com doçura, evitando mostrar qualquer tipo de conflito ou denúncia social em seu trabalho. Talvez ela nem se identifique como grafiteira, pois teve a autorização da Administração Regional do Cruzeiro para fazer pinturas nas paradas de ônibus da localidade e aproveitou a oportunidade para mostrar seus desenhos, que têm como tema Brasília e seus monumentos, sempre numa visão bonita e romântica da cidade e sua história. Até mesmo a sua

376 DOURADO, V. Vivi Dourado revitaliza paradas de ônibus com sua arte. TV Supren, YouTube, 24 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ti6qJ16bwio>>. Acesso em: 7 nov. 2020; CORREIO BRAZILIENSE. Artista pinta pontos de ônibus com desenhos que remetem às suas memórias. Correio Braziliense. Cidades. 15 out. 2016. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2016/10/15/interna_cidadesdf.553307/artista-pinta-pontos-de-onibus-com-desenhos-que-remetem-as-suas-memori.shtml>, acesso em: 24/08/2020.

assinatura, feita em uma letra cursiva que parece ter saído de um antigo caderno de caligrafia escolar, apresenta um contraponto aos traços de assinaturas estilizadas geralmente usadas pelos grafiteiros.

Um outro grafite de Vivi Dourado localizado em uma parada de ônibus do Cruzeiro retrata uma caçamba de caminhão com a silhueta de trabalhadores com seus chapéus de abas largas e segurando pás e enxadas. No fundo da imagem, três monumentos da cidade apresentam-se lado a lado – a cruz da Catedral, a Torre de TV e o Memorial JK. Neste último, em vez da figura do presidente Juscelino Kubitschek dentro do grande arco do monumento, está um homem com uma sanfona nas mãos e usando o mesmo chapéu dos trabalhadores retratados no caminhão. Do lado esquerdo da estrada por onde passa o caminhão vê-se o desenho de um cacto, planta típica do interior do Nordeste brasileiro; do lado direito, uma árvore do cerrado, com seus galhos retorcidos sob um sol amarelo. Do lado oposto ao sol, no mesmo plano dos monumentos, está a representação de uma calliandra, flor típica do cerrado. É clara a referência ao trabalho dos migrantes nordestinos na construção da cidade e a tentativa de enaltecer os candangos como protagonistas nesse processo de erguer Brasília. Assim como na figura 88, há um cenário apaziguado e idílico, que busca ressaltar a harmonia da natureza com traços simples, que indicam pouco domínio de técnicas de pintura ou de perspectiva.



Figura 81: Parada de ônibus na Estrada Parque Indústria e Abastecimento. Foto de Mariana Galiza, 2019

Os candangos dessa imagem são homogeneizados por seus chapéus iguais, por seus instrumentos de trabalho e por estarem todos sob a cor preta chapada da silhueta. Apesar de parecer buscar uma valorização dessas pessoas, de suas origens e de seu trabalho, o fato de representá-los dentro de uma mesma massa homogênea nega-lhes qualquer identificação que não seja associada a uma única imagem estereotipada do homem trabalhador nordestino.

A imagem desses trabalhadores encontra um contraponto nos candangos presentes em outro grafite que também teve como proposta a representação da história da construção de Brasília. A figura 82, a seguir, apresenta um grafite assinado também por uma mulher, a grafiteira Carli Ayô. Localizado em uma parada de ônibus na Estrada Parque Núcleo Bandeirante, próxima à entrada do Museu Vivo da Memória Candanga, o grafite de Ayô foi feito a pedido do referido museu e com a autorização da Administração Regional do Núcleo Bandeirante. Apesar de não ter sido entrevistada para essa pesquisa, essa artista plástica e moradora de São Sebastião apresenta o compromisso de seus grafites com a valorização e representatividade de corpos negros como forma de enfrentar o racismo³⁷⁷.

377 Entrevista dada pela grafiteira para o “Projeto Deixe-me ver”: <<https://projeto deixemever.wixsite.com/home/carli-ayo>>. Acesso em 05/07/2020.



Figura 82: Grafite em parada de ônibus na Estrada Parque Núcleo Bandeirante. Foto de Renata Almendra, 2020

Ao analisar a imagem acima, é possível perceber a tentativa da grafiteira em representar os candangos como um grupo bastante diverso, composto não apenas por trabalhadores com seus chapéus e enxadas, mas também por mulheres, crianças e até bebês no colo de suas mães. Apesar de os personagens retratados não apresentarem diferenças na cor dos rostos e seguirem o traço característico de Ayô – com proporções corporais disformes – a diversidade se coloca a partir de uma profusão de cores de roupas, de cabelos, de acessórios como turbantes, laços e chapéus. Dispostos lado a lado em dois blocos, um acima do outro, vê-se que os personagens do bloco superior estão envolvidos por pequenas casas, também enfileiradas, como uma pequena vila. Provavelmente trata-se de uma representação da Cidade Livre, assentamento de moradias dos candangos no período da construção de Brasília, que depois veio a se chamar Núcleo Bandeirante.

O grafite é claramente uma proposta de diálogo com o local onde ele está inserido, pois esta parada de ônibus está situada em uma estrada que dá acesso ao Núcleo Bandeirante e fica bem em

frente à entrada da Candangolândia, dois locais historicamente identificados com os assentamentos de trabalhadores no período de construção de Brasília.

O Museu Vivo da Memória Candanga³⁷⁸, como seu próprio nome sugere, possui um acervo relacionado à vinda de migrantes de diversos cantos do país para construir Brasília. A instituição ocupa o espaço onde funcionou, de 1957 a 1974, o primeiro hospital de Brasília, o Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO). Em 1985 o seu conjunto arquitetônico foi tombado pelo Governo do Distrito Federal como Patrimônio Histórico. Sua exposição de longa duração “Poeira, lona e concreto”, apresenta a narrativa de chegada desses trabalhadores por meio de fotografias do período, de objetos como malas, sapatos, pás e enxadas, em diálogo com a história da construção da cidade liderada por JK. Ao ser convidada pela instituição para grafitar a parada de ônibus mais próxima, Ayô foi orientada a fazer um grafite que dialogasse com a temática do Museu e da narrativa contada pelo seu acervo.

Seguindo na análise, apresento um grafite que propõe diálogo com um símbolo que traz uma identificação com Brasília e com um de seus principais monumentos. Localizado em uma parada de ônibus no centro do Plano Piloto, no cruzamento entre os Eixos Monumental e Residencial, o grafite da figura 83 reúne de forma inusitada, como em uma colagem, duas referências artísticas bastante distintas. Toys, que assina o grafite, tem um trabalho marcado pelo uso de cores quentes, numa combinação cromática e geométrica que deixa evidente a forte influência do artista pernambucano Romero Britto em sua produção (rever também outro trabalho do grafiteiro apresentado na figura 70). No grafite em tela vê-se a representação de um tucano, ave típica das florestas tropicais em meio a uma profusão de cores e formas geométricas que preenchem todo painel. Ao observar o detalhe inserido na base do bico do animal, percebe-se a representação de uma outra ave muito conhecida pelos habitantes de Brasília. Trata-se da pomba desenhada pelo artista plástico Athos Bulcão para os azulejos de um dos cartões-postais de Brasília, a Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, representando a imagem do Espírito Santo (conforme apresentado na figura 84).

378 Página do Museu Vivo da Memória Candanga no Portal da Secretaria de Cultura do DF, disponível em: <<http://www.cultura.df.gov.br/mvmc/>>, acesso em: 07/06/2019.



Figura 83: Grafite no centro de Brasília, próximo à rodoviária do Plano Piloto. Foto de Juliana Torres, 2017



Figura 84: Painel de azulejos desenhados pelo artista plástico Athos Bulcão para compor a Igreja Nossa Senhora de Fátima, projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Autor desconhecido, s/d. Imagem disponível em: <<https://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=86>>, acesso em: 29/01/2020

Ao mesmo tempo em que o grafite de *Toys* evidencia uma narrativa de exaltação de um país tropical, alegre pelo uso de muitas cores e referenciado em artistas de renome internacional, como Romero Britto e Athos Bulcão, sua intervenção disputa espaço com pixações ilegíveis e com uma frase solta (“o amor salva”) escrita na pequena escada que dá acesso ao seu painel na parada de ônibus. São narrativas que se sobrepõem como num palimpsesto, ora se complementando, ora se excluindo.

Por fim, destaco os grafites realizados pelo Coletivo Transverso, grupo composto por quatro artistas que têm a rua como principal lócus de sua prática. No capítulo 1 apresentei duas imagens das intervenções do grupo (figuras 5 e 6) para evidenciar como Brasília é representada em seus lambes e stencils espalhados pelo grupo em diversos locais do Plano Piloto.

O grupo tem como proposta trabalhar com a palavra escrita e, assim, frases e poemas são usados como dispositivos comunicacionais que interferem na paisagem e buscam diálogos com os transeuntes. Para além de entender a cidade como um livro aberto à imposição de poesias, o Coletivo Transverso apropria-se de epítetos e de ideias preconcebidas sobre Brasília para apostar em textos que traduzem representações da cidade, dialogando com seus símbolos.

A imagem abaixo (figura 85) traz uma frase do grupo que brinca com uma dessas ideias preconcebidas de Brasília. No imaginário comum, uma das imagens que circulam sobre a capital é a sua identificação a uma cidade pequena, onde todos se conhecem de alguma forma, mesmo que apenas de vista. No entanto, por ser permeada por grandes vazios espaciais e pela pouca presença de pessoas circulando pelas ruas, a cidade é comparada a um deserto. Esse pensamento se aplica mais propriamente ao Plano Piloto, local onde essa frase costuma ser replicada pelo grupo em seus espaços públicos.



Figura 85: Stencil localizado no Eixo Monumental, próximo ao Clube do Choro de Brasília. Foto de Patrícia Bagniewski, 2014

A visão de Brasília como uma cidade desértica e quase sem pessoas circulando pelas ruas é uma das imagens mais fortes associadas à capital. Trata-se de uma imagem formada ainda nos primeiros anos de existência da cidade, a exemplo do que conta, por exemplo, Clarice Lispector³⁷⁹ em seu texto com as impressões que teve de Brasília ao visitá-la em 1970, como apresentado no capítulo 3. No entanto, esse imaginário sobre a cidade se popularizou e se tornou quase um clichê que se perpetua até os dias atuais.

379 LISPECTOR, Clarice. Nos primeiros começos de Brasília. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1970. In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

O que pretendo destacar é que os grafiteiros aqui mostrados estão a todo tempo mobilizando essas imagens correntes (mais do que uma suposta realidade) e dando-lhes novos contornos. O Coletivo Transverso é especialista nas contranarrativas, ou seja, em contraposição à imagem consagrada da Brasília inóspita e fria, afirmam a Brasília dos rostos conhecidos, em um tipo de defesa da cidade.

A figura 86 mostra um compilado de frases e poemas do Coletivo Transverso que foram reunidos na fachada do Teatro Plínio Marcos, que faz parte do Complexo Cultural Funarte Brasília, localizado no Eixo Monumental. Dentre muitos grafites aplicados por meio da técnica do stêncil, resultado de uma oficina ministrada pelo grupo em 2014, destaco aqueles que se referem às representações de Brasília, de seus espaços, de suas características, sejam elas reais ou imaginadas:

- “Quando crescer quero ser ipê” – apresenta uma referência direta aos ipês, árvores típicas do cerrado que dão um colorido especial à Brasília no período da seca e que se tornaram um dos símbolos da cidade;
- “Céu ou não céu, eis a questão” – uma paródia à célebre frase do personagem Hamlet, de Shakespeare, aplicada ao contexto de Brasília. Em razão de seus prédios baixos, Brasília é conhecida pelo céu que desponta no horizonte e que apresenta tons multicoloridos em determinadas épocas do ano;
- “Quem paranoá é beija-flor” – poema em referência ao Lago Paranoá, um dos cartões-postais da cidade;
- “Saudade de pessoas do cotidiano” – frase que reflete uma imagem crítica do Plano Piloto que, por seus grandes vazios demográficos, é identificado como uma cidade sem pessoas.



Figura 86: Stêncils na fachada do Teatro Plínio Marcos – Complexo Funarte. Foto de Juliana Torres, 2017

Os integrantes do Coletivo Transverso não foram entrevistados para essa pesquisa, mas é possível conhecer suas propostas de intervenções urbanas e a forma como se colocam na rua a partir de suas redes sociais e do livro publicado pelo grupo em 2018, “Atenção isso pode ser um poema”³⁸⁰. De acordo com o que está disposto nessa publicação, o trabalho de ativismo poético enquanto prática de intervenção urbana realizado pelo grupo tem como objetivo criar novas cartografias afetivas e fundamenta-se no conceito de cidade-livro, buscando um movimento dialético com seus habitantes.

Ao contrário da proposta da pixação, que se fecha em códigos internos por meio de escritas ilegíveis para a maior parte da população, os poemas do Coletivo Transverso parecem querer interpelar os transeuntes e impulsionar “os habitantes da cidade a se transformarem em amantes do espaço e do tempo em que vivem.”³⁸¹. O diálogo direto proposto à cidade e aos seus espaços faz com que o grupo crie narrativas e releituras de uma Brasília compartilhada por seus moradores a partir de alguns elementos e símbolos que identificam a cidade, como os ipês, o céu, os espaços vazios, o período da seca, as tesourinhas, o lago e suas pontes. No entanto, ao analisar alguns de seus poemas/intervenções, vê-se que o grupo também acaba por fechar-se em alguns códigos culturais que são compartilhados por uma parcela mais restrita da população, a exemplo daquela que conhece Shakespeare, ou que mora no Plano Piloto e adora seus ipês.

380 BAGNIEWSKI, Patrícia; DAMIAN, Rebeca, DEL REY, Patrícia; MAIA, Cauê. **Atenção isso pode ser um poema**. Brasília: Edição do autor, 2018.

381 AZAMBUJA, Renata. Poética prosaico política procurando povoar o pensamento pop urbano. In: BAGNIEWSKI, Patrícia; DAMIAN, Rebeca, DEL REY, Patrícia; MAIA, Cauê, 2018. Op. Cit., p. 10.

O trabalho de intervenções poéticas realizado pelo Coletivo Transverso desperta interesse de pesquisadores de diversos campos disciplinares e, por meio de algumas teses e dissertações³⁸², é possível conhecer algumas análises feitas sobre a atuação do grupo. Destaco a dissertação de Fernando Franciosi apresentada no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, em 2017. Em dado momento de sua análise, o autor discute a prática do Coletivo Transverso na construção e desconstrução de narrativas por meio de seus poemas, que vêm ao encontro das discussões postas nesta tese:

A disputa das palavras e narrativas se faz perceptível não só na agonística pela versão dos fatos, pelas palavras e o direito em expressá-las, mas por traduzir e reinscrever o imaginário social sobre os mesmos. As intervenções poéticas inscritas no espaço público questionam padrões naturalizados de pensamento e a construção de discursos, provocando e comentando questões latentes e imediatas de todas as esferas, seja política, econômica, filosófica, sexual, entre outras.³⁸³

Quando me deparo com os trabalhos acadêmicos que versam sobre manifestações artísticas de Brasília, tendo como foco as leituras, narrativas e representações que são feitas da cidade, a exemplo dos trabalhos já citados sobre o rock de Brasília, de Marcelo Domingos³⁸⁴, sobre as poesias de Nicolas Behr, de Gilda Furiati³⁸⁵ e as intervenções do Coletivo Transverso, de Francisco Franciosi, vejo que há uma produção e compartilhamento de uma série de sentidos que identificam Brasília por meio de suas características e particularidades, sejam elas relacionadas à sua história, à sua configuração arquitetônica singular, às suas dinâmicas cidadinas, às experiências de seus moradores e aos mitos e ideias construídos sobre viver em Brasília.

Vê-se que muitos desses trabalhos refletem um desejo de afirmar, sejam por letras de músicas, de poesias, ou da literatura, um caráter tanto singular como cosmopolita de Brasília com base em elementos locais. No entanto, entendo que as representações feitas sobre a cidade são

382 Dentre os trabalhos acadêmicos que têm o Coletivo Transverso como foco cito: BAPTISTA, Cauê Augusto Maia. **Cada caminho é um risco**: o livro de artista com tradução da intervenção poética no espaço público. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Universidade de São Paulo, 2019; FRANCIOSI, Fernando. **O jogo das intervenções poéticas**: usos e significados em disputa nas ações do Coletivo Transverso em Brasília. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Universidade de Brasília, 2017; FREITAS, Larissa Albertti Ramos de. **A cidade reescrita**: poesia e arte urbana no trabalho do Coletivo Transverso. Dissertação de Mestrado em Estudos de Linguagem. Cefet-MG, 2015.

383 FRANCIOSI, Francisco, 2017. Op. Cit., p. 118.

384 DOMINGOS, Marcelo José. (...) **Muitos porteiros e pessoas normais**: sobre as bandas de rock em Brasília em perspectiva identitária (1982-1990). Dissertação de Mestrado em História. Universidade de Brasília, 2005.

385 FURIATI, Gilda Maria Queiroz. **Brasília na poesia de Nicolas Behr**: idealização, utopia e crítica. Brasília: Editora UnB, 2012.

plurais e concorrem entre si. Logo, a presente pesquisa de doutorado procura evidenciar a pluralidade de identidades e relações de pertencimento que são estabelecidas com a cidade a partir das diferentes experiências e vivências em seus espaços. Apesar de existirem elementos concretos e simbólicos que são compartilhados pelos habitantes e que identificam Brasília em sua singularidade urbana, vejo, por meio dos grafites, que tais elementos são mobilizados de forma diferenciada nas representações da cidade. Os grafites analisados neste capítulo, e ao longo de todo o trabalho, revelam narrativas que ora combinam ora disputam entre si, que questionam os imaginários engessados sobre Brasília e propõem leituras e representações da cidade, revelando diferentes formas de experienciar e pertencer aos seus espaços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Apoderar-se da imagem de sua cidade significa, para ele (o *flanêur*), flagrar a sua própria imagem. O mapa da memória do eu e o mapa da cidade se sobrepõem, não é possível desenhar um sem o outro”.³⁸⁶

Essa epígrafe, retirada do livro de Will Bolle, “Fisiognomia da metrópole moderna”, sintetiza o processo de escrita desta tese de doutorado. Estudar Brasília e as formas de pertencer, ocupar e intervir nessa cidade diz respeito à minha vivência em seus espaços. Interpelar os discursos e narrativas elaborados em/sobre Brasília a partir dos grafites significou olhar também para as minhas próprias narrativas, identificações, memórias e histórias vividas na capital. Trata-se de uma escrita da história atravessada pelo meu lugar de fala, pela minha experiência como moradora de Brasília e observadora de suas transformações ao longo do tempo.

O professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em uma densa e poética reflexão sobre o papel do historiador, aponta que:

Para fazer história não é necessário se afastar do mundo, das coisas, das pessoas, mas estar tão próximo delas que já não saibamos quando começa o eu e o outro, o eu e o eles. Para ser historiador, como para ser poeta, é preciso não estar alheio a nada, é preciso estar envolvido pela vida, estar misturado com as pessoas e as coisas, para existir nelas, ser disfarçado. Misturar-se para apodrecer seu próprio eu; apodrecer para fermentar novos personagens e novos entendimentos para a vida e para o passado, fazer história como exalação que corrompe os limites do homem, tal como ele se define e está definido em nosso tempo. O historiador, como o poeta, é um formulador de devires outros.³⁸⁷

Assim, por meio das narrativas de outros moradores de Brasília – aqueles que têm, dentre os muitos papéis sociais que assumem, o grafite como uma prática de intervenção na cidade –, pude acessar outras formas de conferir sentidos ao espaço vivido cotidianamente e, a partir daí, construir uma nova narrativa da cidade. Esse diálogo permitiu tecer redes de possibilidades para múltiplas

386 BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 1994, p. 318.

387 JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. **História: a arte de reinventar o passado**. Bauri, São Paulo: Edusc, 2007, p. 89.

leituras e representações da/sobre a Capital Federal, além de contribuir para problematizar o espaço urbano como algo dinâmico, permitindo às pessoas envolvidas se perceberem como sujeitos ativos no processo de (re)configuração da cidade.

Para além de uma motivação pessoal para desenvolver esta pesquisa, ao analisar a produção acadêmica que versa sobre o grafite, descobri que ainda não havia um estudo mais detido sobre essa expressão em Brasília, como proposto nesse trabalho. No primeiro capítulo desta tese, procurei apresentar alguns estudos importantes que foram realizados nas duas últimas décadas tendo o grafite como objeto, alguns deles usados como referências nesta pesquisa. Tal produção mostra que o interesse sobre esse tema cresceu substancialmente nos últimos anos e ganhou olhares a partir de diversos campos disciplinares. Abordar os grafites em Brasília com as lentes da História Cultural me permitiu perceber e analisar este fenômeno urbano sob a ótica das representações e como elas podem ser reveladoras de dinâmicas sociais e das diversas formas de pertencer e interagir com a cidade.

Pesquisar os grafites e as relações estabelecidas a partir da sua prática em Brasília envolveu acessar uma carga subjetiva que está presente nas imagens impostas nos espaços públicos e nos discursos dos grafiteiros, ambos usados como fontes para este trabalho. Deparei-me, ao longo de elaboração desta pesquisa, com uma pluralidade de formas de se colocar nas ruas por meio dos grafites, que evidenciam as diferentes intencionalidades e dinâmicas de vivência e experiência na cidade. Tratar as imagens dos grafites ou os discursos dos grafiteiros como se estes fossem um grupo homogêneo, ou uma tribo urbana que compartilha os mesmos ideais, seria redutor e não daria conta da complexidade das representações sociais e das múltiplas narrativas criadas a partir das relações estabelecidas com este território de experiência.

No segundo capítulo procurei discutir alguns códigos e regras que delineiam a prática do grafite e que são compartilhados por aqueles que dialogam com a cidade por meio dessas intervenções urbanas. Assim, apesar de conhecerem as regras do atropelamento, do pagamento de “pedágios”, as dinâmicas dos mutirões, a atuação dos “heróis”, as formas de burlar autorizações e evitar coibições policiais, as representações de si e da cidade evidenciadas nas intervenções urbanas são particulares e trazem elementos da intimidade e subjetividade de cada grafiteiro na sua relação com o espaço urbano, com seus pares, com os moradores e com representantes do poder público.

A análise dos depoimentos coletados por meio das entrevistas considerou que as afirmações contidas nos discursos dos grafiteiros trazem aspectos pessoais, mas assimilam também ideias do

contexto por onde estes circulam e produzem contranarrativas – a principal delas talvez seja a afirmação de que o grafite não é vandalismo, mas uma forma de expressão artística. Ademais, é interessante perceber que, muitas vezes, os discursos dos grafiteiros fazem referências a temas correntes na literatura crítica sobre Brasília e o universo urbano onde atuam, como quando mencionam a ausência de muros e ruas com o intuito de destacar a suposta falta dos suportes tradicionais para a prática do grafite.

No capítulo 3 analisei esses discursos sobre as especificidades de grafitar na capital e as dificuldades que os grafiteiros dizem encontrar nessa cidade que apresenta uma configuração urbana modernista, onde “não tem muro, não tem parede, não tem esquina, não tem nada!”³⁸⁸. A partir dos depoimentos e das imagens analisadas, identifiquei os lugares de maior imposição de grafites no Plano Piloto e discuti as diferentes performances desta prática nas passagens subterrâneas que cortam o Eixo Rodoviário-Residencial, na Via W3 e na Zona Central. Em cada um desses lugares é possível notar os conflitos que se criam com a ocupação dos espaços pelos grafites – seja pela afronta ao direito de propriedade de moradores e lojistas da Via W3 ou aos monumentos da Esplanada dos Ministérios. Neste capítulo, fica evidente a zona intersticial em que se situam os grafites, que oscilam entre seu caráter de ilegalidade e formas institucionalizadas para existir, tanto pela chancela de proprietários de casas e estabelecimentos comerciais como do próprio poder público.

No quarto e último capítulo um foco maior foi dado à análise das imagens. Assim como identifiquei que existem regras e códigos compartilhados pelos grafiteiros, como em uma espécie de jogo que se estabelece para sua prática nos espaços urbanos, percebi haver também um repertório visual compartilhado, que apresenta referências nítidas em produtos de uma indústria cultural de massa, amplamente consumida pelos jovens na contemporaneidade. Assim, grafites inspirados em histórias em quadrinhos, desenhos animados, jogos de *videogame*, filmes, etc, se fazem presentes por toda a cidade. No entanto, foi possível identificar que estas linguagens muitas vezes são adaptadas e recontextualizadas, ganhando contornos territoriais e estabelecendo referências diretas com o local onde estão inseridas. Um destaque foi dado às representações de Brasília nos grafites, trazendo leituras sobre seus principais monumentos, símbolos e histórias, como uma metanarrativa da cidade por meio das intervenções urbanas.

388 Entrevista com WOW. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro. (Orgs.). **Entrevozes Urbanas**. Brasília: FAC Livros / UnB, 2020, p. 238.

O olhar dado ao tema sob a perspectiva da História Cultural me permitiu também refletir sobre o conceito de imaginário urbano e entender que este não é algo engessado e amplamente compartilhado pelos habitantes de uma cidade. O que existem são imaginários urbanos, entendidos aqui por meio da noção de representações sociais que se reconfiguram nas relações e experiências cidadinas, cotidianas, agregadoras ou não das múltiplas identidades que (con)vivem na cidade. Logo, os grafites mostram que existem muitas Brasília: a Brasília “anestesiada”³⁸⁹, que “merece um choque de realidade”³⁹⁰; a Brasília sem asfalto, que precisa “de cores bonitas e acolhimento”³⁹¹; a Brasília do menino raivoso que mira o transeunte na W3 Sul; da caveira que nos lembra da efemeridade da vida em um local onde os carros passam em alta velocidade; das margens do Lago Paranoá como um lugar bucólico para se descansar após um passeio de bicicleta; das portas de lojas e portões de casas, que estampam assinaturas inteligíveis e insistentes. Como diz Ítalo Calvino, os grafites revelam narrativas de uma cidade que “comporta muitas”³⁹².

Para além de revelar essa diversidade de narrativas que ora disputam, ora se complementam, acredito que este trabalho contribui para demonstrar que o grafite não é uma intervenção urbana de caráter marginal ou alternativo a formas aceitas ou institucionalizadas, mas envolve uma reinterpretação de códigos, símbolos e narrativas sobre Brasília e, desse modo, leva a ver problemas da vida na metrópole contemporânea, principalmente no âmbito dos conflitos entre o público e o privado e das disparidades sociais. Portanto, mais do que uma atitude de intervenção e interação na cidade, os grafites marcam as relações de pertencimento ou não aos seus espaços, o que evidencia desigualdades sociais, econômicas, culturais.

Por fim, vale destacar que trabalhar com um objeto que atravessa diversos campos disciplinares requer uma atenção constante em se manter dentro do escopo temático e da proposta analítica elencada para o desenvolvimento da pesquisa. Ao longo da elaboração do trabalho deparei-me com uma série de temas convergentes que tangenciaram a minha análise, mas que não puderam ser aprofundados, como as questões envolvendo gênero, raça, juventude, violência, indústria cultural, movimento *hip hop*, dentre outras. As relações dos grafites com esses outros temas ampliam o horizonte para futuras investigações, mostrando que esta pesquisa não se encerra nessa tese. Ademais, é importante lembrar também da própria efemeridade inerente aos grafites, de forma

389 Entrevista com Mello. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 74.

390 Entrevista com WOW. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 239.

391 Entrevista com Brix. In: ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro, 2020. Op. Cit., p. 39.

392 CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 84.

a haver uma frequente e ininterrupta renovação dessas intervenções em toda a cidade. Este trabalho usou como fonte registros de grafites compreendidos em um período temporal específico. Esses registros podem tanto receber reinterpretações futuras como ser substituídos por outros, como novas representações.

Para finalizar, retomo a epígrafe que abre essas considerações e às reflexões de Will Bolle sobre as escritas e leituras da cidade. Para este autor, o espaço urbano se configura como uma sobreposição de memórias, como num palimpsesto, onde cada geração ocupa, se apropria e deixa seus aportes para as gerações vindouras. Este fenômeno se faz evidente nas representações físicas e concretas da cidade, mas também nos marcos socioculturais identitários, como os grafites. Brasília, ao chegar aos seus 60 anos de idade, apresenta o predomínio de uma escrita: a de seus idealizadores que, de certa forma, compõem a primeira geração. Este trabalho pretende ser uma nova escrita da cidade, feita a partir das múltiplas leituras que se dão a ver pelas inscrições, desenhos, rabiscos, colagens feitas em seus espaços públicos por uma geração contemporânea que apresenta outras e distintas formas de se relacionar com Brasília e suas especificidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMOVAY, Miriam (et al). **Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília.** Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- ALBERTI, Verena. **Ouvir contar: textos em história oral.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de reinventar o passado.** Bauru: EDUSC, 2007.
- ALMENDRA, Renata. **Entre cores e utopias: o grafite em Brasília e seus arredores.** Brasília: Letreria, 2017.
- ALMENDRA, Renata; RUSSI, Pedro (organizadores). **Entrevozes Urbanas.** Brasília: FAC Livros / UnB, 2020.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Carla Coelho. **Entre gangues e galeras: juventude, violência e sociabilidade na periferia do Distrito Federal.** Tese de Doutorado em Antropologia Social. Universidade de Brasília, 2007.
- ARAÚJO, Jackson; PREDABON, Luca. **Retrato Brasília: cartografia cultural e estética.** Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil; Correio Braziliense, 2015.
- ARGAN, Giulio. **História da arte como história da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARRUDA, Fabiana; BARROS, Bruna Cavalcante; CARVALHO, Eliezé. Utilização de passagens subterrâneas para pedestres: o caso do Eixo Rodoviário em Brasília. In: **Anais do XXXI Congresso Nacional de Pesquisa em Transportes a ANPET.** Recife: Associação Nacional de Pesquisa e Ensino em Transportes, 2017.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Campinas: Papyrus, 1994.
- AZAMBUJA, Renata. Poética prosaico política procurando povoar o pensamento pop urbano. In: BAGNIEWSKI, Patrícia; DAMIAN, Rebeca, DEL REY, Patrícia; MAIA, Cauê. **Atenção isso pode ser um poema.** Brasília: Edição do autor, 2018.
- BAGNIEWSKI, Patrícia; DAMIAN, Rebeca, DEL REY, Patrícia; MAIA, Cauê. **Atenção isso pode ser um poema.** Brasília: Edição do autor, 2018.
- BANKSY. **Wall and piece.** London: Century, 2005.

- BAPTISTA, Cauê Augusto Maia. **Cada caminho é um risco**: o livro de artista com tradução da intervenção poética no espaço público. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Universidade de São Paulo, 2019.
- BARROS, José d'Assunção. **Cidade e História**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BARROS, José d'Assunção. Cidade e Cultura – considerações sobre uma relação complexa. In: **Revista de História Regional** 16 (1). Ponta Grossa: UEPG, 2011.
- BEHR, Nicolas. **Braxília revisitada**. Vol. 1. Brasília: do autor, 2004.
- BELLI, Benoni. **Tolerância zero e democracia no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 1994.
- BONAMETTI, João Henrique. Paisagem urbana como produto do poder. In: **Revista Brasileira de Gestão Urbana**. v. 2, n. 2, jul/dez de 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **Poder simbólico**. Ed. Difel, 1989.
- BRAGA, Felipe Eduardo Lázaro. **Estética Spray**: O grafite no campo da arte contemporânea. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Universidade de São Paulo, 2019.
- BRAYNER, Natália Guerra. **Sentidos dilatados**: identidades e representações em Brasília. In: Cadernos do CEAM – Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares. Ano IV, nº15, Brasília, dezembro de 2004.
- CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**: a máscara e a vertigem. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Heleniza Ávila. Refletindo sobre o papel das representações nas territorialidades urbanas: o exemplo da área central do Recife. In: **GEOUSP – Espaço e Tempo**, São Paulo, nº11, 2002. p. 35-50.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2013.
- CARVALHO, Carlos Marcelo de. **Nicolas Behr – eu engoli Brasília**. Brasília: Edição do autor, 2004.
- CASTELO, Luís Filipe Montenegro. **Fissuras urbanas**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília, 2008.
- CATALDO, Beth; RAMOS, Graça (orgs.). **Brasília aos 50 anos**: que cidade é essa? Brasília: Tema Editorial, 2010.
- CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro**: A história de uma nova linguagem (1930-60). Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

- CEBALLOS, Viviane Gomes de. **Memórias, tramas e espaços**: a história de Brasília construída pela fala dos moradores de Sobradinho-DF. Tese de Doutorado em História. Unicamp, 2014.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.
- CORREA, Carlos Washington Chagas. **Carlos & Astro**: uma vida, dois mundos. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2003.
- COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- COSTA, Lucio. **Brasília, cidade que inventei**: relatório do Plano Piloto de Brasília. ArPDF, Codeplan, DePHA. Brasília, GDF, 1991.
- COUTO, Ronaldo Costa. **Brasília Kubitschek de Oliveira**. São Paulo: Record, 2002.
- CULLEN, Gordon. **Paisagem Urbana**. São Paulo: Martins Fontes: 1983.
- DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DAMIN, Marina Leitão; LUNA, Sarah. **Instagrafite**: de memória subterrânea a patrimônio digital. In: Anais do Seminário Internacional de Memória e Patrimônio. Pelotas: Editora UFPEL, 2014.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.
- DELGADO, Lucília Neves de Almeida; FERREIRA, Marieta de Moraes. História do tempo presente e ensino de História. In: **Revista História Hoje**. Vol. 2, nº 4, p. 19-34, 2003.
- DOMINGOS, Marcelo José. (...) **Muitos porteiros e pessoas normais**: sobre as bandas de rock em Brasília em perspectiva identitária (1982-1990). Dissertação de Mestrado em História. Universidade de Brasília, 2005.
- DOSSE, François. **História e ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2004.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FELISBRET, Eric. **Graffiti New York**. NY: Abrams, 2009.
- FLAUZINA, Ana Luíza Pinheiro. **Corpo negro caído no chão**: o sistema penal e o projeto genocida do estado brasileiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- FRANCIOSI, Francisco. **O jogo das intervenções poéticas**: usos e significados em disputa nas ações do Coletivo Transverso em Brasília. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Universidade de Brasília, 2017.

- FRANCO, Sérgio Miguel. **Iconografias da metrópole**: grafiteiros e pichadores representando o contemporâneo. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 2009.
- FREITAS, Larissa Albertti Ramos de. **A cidade reescrita**: poesia e arte urbana no trabalho do Coletivo Transverso. Dissertação de Mestrado em Estudos de Linguagem. Cefet-MG, 2015.
- FURIATI, Gilda Maria Queiroz. **Brasília na poesia de Nicolas Behr**: idealização, utopia e crítica. Brasília: Editora UnB, 2012.
- GANZ, Nicholas. **O mundo do grafite**: arte urbana dos cinco continentes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- HAESBAERT, Rogério. Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade. **PET Geografia. UFRGS**. Porto Alegre, setembro de 2004. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>>. Acesso em 01/11/2018.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.24, 1996.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2009.
- HAROUCHE, Claudine. A invisibilidade proibida. In: AUBERT, Nicole; HAROUCHE, Claudine (orgs.). **Tiranias da visibilidade**: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas. São Paulo: FAP-Unifesp, 2013.
- HARTOG, François. **Experiências do tempo**: da história universal a história global? Conferência proferida na UnB, 2010.
- HARVEY, David. O direito à cidade. In: **Revista Lutas Sociais**. São Paulo, n.29, jul/dez 2012, pp. 73-89.
- HOBSBAWN, Eric. **Nações e nacionalismos desde 1780**: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLANDA, Frederico de. Além do maniqueísmo. In: KATINSKY, Júlio; XAVIER, Alberto (orgs.). **Brasília**: antologia crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HOLANDA, Frederico de. Via W-3, Brasília: nossa futura Broadway?. In: RIBEIRO, Sandra Bernardes; PERPÉTUO, Thiago (orgs.). **Patrimônio em transformação**: atualidades e permanências na preservação de bens culturais em Brasília. Brasília: IPHAN, 2016.
- HOLSTON, James. **A cidade modernista**: uma crítica a Brasília e sua utopia. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

- HOLSTON, James. O espírito de Brasília: modernidade como experimento e risco. In: NOBRE, Ana Luiza et al. **Um modo de ser moderno**: Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- JAKE. **The Mammouth Book of street art**. Londres: Constable & Robinson, 2012.
- JATOBÁ, Sérgio Ulisses. **Texto para discussão – Densidades urbanas nas Regiões Administrativas do Distrito Federal**. N. 22. Brasília: Companhia de Planejamento do Distrito Federal, 2017.
- JOCA, Luís. **Pichação, uma febre na cidade**. Reportagem publicada no jornal O Correio Braziliense em 20 de dezembro de 1979.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. **Representações sociais e esfera pública**: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2000.
- JONES, Will Ellsworth. **Banksy**: por trás das paredes. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.
- JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. **História**: a arte de reinventar o passado. Bauru, São Paulo: Edusc, 2007.
- JÚNIOR, Jeder Janotti. Cultura pop: entre o popular e a distinção. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (orgs). **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA, 2015.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KUBITSCHER, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, 2000.
- LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação**: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. São Paulo: Altamira, 2010.
- LASSALA, Gustavo. **Em nome do pixo**: a experiência social e estética do pixador e artista Djan Ivson. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.
- LAZARIDES, Steve (org). **Outsiders**. London: Century, 2008.
- LEITE, Leonardo Perdigão. **Narrativas urbanas, grafite e pós-modernidade**. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A cultura-mundo**: resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. Nos primeiros começos de Brasília. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1970. In: **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.
- LOCH, Cláudia. **Do graffiti à ciberintervenção urbana interativa**. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Universidade de Brasília, 2014.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- MAGALHÃES, Nancy Alessio. **Marcas da terra, marcas na terra: um estudo da terra como patrimônio cultural e histórico: Guarantã do Norte – MT (1984-1990)**. Brasília: Editora UnB, 2013.
- MALLAND, Julien. **Tropical Spray: Viagem ao coração do grafite brasileiro**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- MANCO, Tristan; NEELON, Caleb; Lost Art. **Graffiti Brazil**. London: Thames & Hudson Ltd, 2005.
- MARQUES, Angela Cristina Salgueiro; OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho. Só pode pixar quem não é pixador: artifícios capitalistas de criminalização e capitalização no universo da pixação. In: **Revista Eco Pós**. Rio de Janeiro, vol. 18, n.3, 2015.
- MAUAD, Ana Maria; DUMAS, Fernando. Fontes orais e visuais na pesquisa histórica: novos métodos e possibilidades narrativas. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (orgs.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.
- MENEZES, Marilene Resende de. **O lugar do pedestre no Plano Piloto de Brasília**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília, 2008.
- MEIHY, José Carlos; RIBEIRO, Suzana L. Salgado. **Guia prático de história oral: para empresas, universidades, comunidades, famílias**. São Paulo: Contexto, 2011.
- MONTERO, Luis Garcia. **Luna en el sur**. Sevilha: Editorial Renacimiento, 1972.
- MUNIZ, Jacqueline. Discrecionalidade policial e a aplicação seletiva da lei na democracia. In: **Revista Ultima Ratio**, São Paulo, v. 10, n. 2, 2008, pp. 97-122.
- NARDUCH, Camila Goulart. **O espectro do caos: a contemporaneidade e a ambivalência da arte urbana paulistana (1970-1990)**. Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal de Uberlândia, 2016.
- NEW ZEALAND GOVERNMENT. **How to stop – Graffiti Guide**. Crime Prevention Unity, Ministry of Justice, 2010.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. Vol. 10, 1993.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez, 1988.
- OLIVEIRA, André Luiz; PEREIRA, Gabriela Leandro; TEIXEIRA, Marina. O direito achado nos muros. In: SILVA, Regina Helena; ZIVIANI, Paula (orgs.). **Cidade e cultura: rebatimentos no espaço público**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

- OLIVEIRA, Denilson Araújo de. *Hip Hop e territorialidades urbanas: uma construção social de sujeitos das periferias*. In: **Cadernos do Penseb** – Periódico do Programa de Educação sobre o negro na sociedade brasileira, n.11. Niterói: Editora Eduff, 2010.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Antônio R. A imagem como discurso. In: **Cadernos do ICHF**. Niterói: Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, n. 32, set. 1990.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- PAIXÃO, Sandro José Cajé da. **O meio é a paisagem: pixação e grafite como intervenções em São Paulo**. Dissertação de mestrado em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2011.
- PALLAMIN, Vera Maria. **Arte, cultura e cidade: aspectos estéticos-políticos contemporâneos**. São Paulo: Annablume Editora, 2013.
- PALLAMIN, Vera Maria (org). **Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- PANERAI, Philippe. **Análise Urbana**. Brasília: Editora UnB, 2006.
- PARANAGUÁ, José Francisco. **A arte na rua: resgate de intervenções artísticas urbanas em Salvador**. Salvador: Editora Pinaúma, 2017.
- PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (org). **Fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- PAVIANI, Aldo. A metrópole terciária. In: PAVIANI, Aldo (org). **Brasília, ideologia e realidade: o espaço urbano em questão**. São Paulo: Projeto, 1985.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- PELBART, Peter P. Cidade, lugar do possível. In: **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. Quem é visto, não é lembrado: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pixação. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**. Vol. 1, nº 2, 2012, p. 55 a 69.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. Visibilidade e escrita de si nos riscos do pixo paulistano. In: **Revista de Ciências Sociais**. Fortaleza, v. 47, n.1, jan/jul 2016, p. 77-100.
- PERPÉTUO, Thiago Pereira. **Uma cidade construída em seu processo de patrimonialização: modos de narrar, ler e preservar Brasília**. Dissertação de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. História, memória e centralidade urbana, In: **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [Online], Debates, 2007. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/3212>, acesso em 17/07/2020.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. In **Revista Brasileira de História**. Vol. 27, nº 53, São Paulo, Jan/Jun 2007.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- PINTO, Rita de Cássia; SILVA, Carlos Esquivel; LOUREIRO, Kátia (orgs). **Circuito das Casas-Tela, caminhos de vida no Museu de Favela**. Rio de Janeiro: Museu de Favela, 2012.
- POATO, Sérgio. **O grafite na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos**. São Paulo: LABI-USP, 2016.
- POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989. p. 3-15.
- PORDEUS, Israel. **Raízes históricas de Brasília**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2012.
- PRETI, Dino. **A gíria e outros temas**. São Paulo: EDUSP, 1984.
- QUEIROZ, Thiago Augusto Nogueira. Espaço geográfico, território usado e lugar: ensaio sobre o pensamento de Milton Santos. In: **Para Onde!?** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. N. 8 (2), ago/dez de 2014, pp. 154-161.
- REBLIN, Iuri Andréas. Quadrinhos e cinema: convergências e variações em 10 teses sobre arte sequencial. In: ALMEIDA, Paulo; REBLIN, Iuri; SILVA, Rubem Marcelino (orgs). **Vamos falar sobre cultura pop?** Retratos teóricos a partir do Sul. Leopoldina: Aspas, 2017.
- REIS, Carlos Madson. Conjunto urbanístico de Brasília: da preservação e outros demônios. In: RIBEIRO, Sandra Bernardes; PERPÉTUO, Thiago (orgs.). **Patrimônio em transformação: atualidades e permanências na preservação de bens culturais em Brasília**. Brasília: IPHAN, 2016.
- REZENDE, Rogério. **Centro de Brasília: projeto e reconfiguração: o caso do Setor de Diversões Sul - Conic**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília, 2014.
- RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem cultural e patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2007.
- RINK, Anita. **Graffiti: intervenção urbana e arte**. Curitiba: Appris, 2013.
- RODRIGUES, Fernanda da Silva Figueira. **Registros de Memória em Arte Fugaz: o graffiti das Casas-Tela do Museu de Favela (2010-2014)**. Dissertação de Mestrado em Memória Social. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2015.
- ROMANYWG. **Burn after reading**. Darlington: Carpet Bombing Culture, 2012.

- RÜSEN, Jörn. **Razão histórica**: teoria da história: fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora UNB, 2010.
- RÜSEN, Jörn. **Teoria da História**: Uma teoria da história como ciência. Curitiba: Editora da UFPR, 2015.
- RUSSI, Pedro. **Grafitis**: trazos de imaginación y espacios de encuentros. Barcelona: Editorial UOC, 2015.
- RUSSI, Pedro. **Paredes que falam**: as pichações como comunicações alternativas. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Unisinos, 2001.
- SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. Apresentação: o Pop não poupa ninguém?. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (orgs). **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA, 2015.
- SANTOS, Milton. O retorno do território. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia; SILVEIRA, Maria Laura. **Território**: globalização e fragmentação. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.
- SERPA, Angelo. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2007.
- SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SILVA, Armando. **Atmosferas urbanas**: grafite, arte pública, nichos estéticos. São Paulo: SESC, 2014.
- SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SILVA, Ernesto. **História de Brasília**: um sonho, uma esperança, uma realidade. Brasília: Linha Gráfica, 1999.
- SILVA, Guilherme Carvalho da. **O ciberespaço como categoria geográfica**. Dissertação de Mestrado em Geografia. Universidade de Brasília, 2013.
- SILVA, Inaê Elias Magno da. **Brasília, a cidade do silêncio**. Tese de doutorado em Sociologia. Universidade de Brasília, 2003.
- SILVA, Inaê Elias Magno da. Utopia e silêncio: vida pedestre, imagem e emoção em Brasília. In: **Cronos**. Natal-RN, v. 9, n. 1, p. 35-64, jan./jun. 2008.
- SILVA, Lúcia Helena Ramos. **Os sentidos de apropriação da cidade por jovens grafiteiros/as**. Dissertação de Mestrado em Psicologia. Universidade Federal de Pernambuco, 2011.
- SILVA, Paulo César Marques da. Mobilidade, acessibilidade e velocidade no Eixo Rodoviário. In: RIBEIRO, Sandra Bernardes; PERPÉTUO, Thiago (orgs.). **Patrimônio em transformação**: atualidades e permanências na preservação de bens culturais em Brasília. Brasília: IPHAN, 2016.
- SILVA, Renato. **Os Gêmeos**. São Paulo: FAAP, 2009.

- SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (orgs). **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA, 2015.
- SPINELLI, João. **Alex Vallauri**. São Paulo: Bei, 2011.
- SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão. Centro e as formas de expressão da centralidade urbana. In: **Revista de Geografia**. Universidade Estadual Paulista UNESP, São Paulo, vol. 10, 1991, p. 1-18.
- TAVARES, Breitner. Geração *hip hop* e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. In: **Revista Sociedade e Estado**, vol. 25, n.2, maio/agosto 2010.
- TAVARES, Breitner. **Na quebrada, a parceria é mais forte** – Juventude *hip hop*: relacionamento e estratégias contra a discriminação na periferia do Distrito Federal. Tese de Doutorado em Sociologia. Universidade de Brasília, 2009.
- TORRES, Natalia Pérez. As trajetórias do graffiti na Bogotá contemporânea. In: **Revista Landa**. Vol. 4, n.1, 2015. p. 254-268.
- TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.
- VASCONCELLOS, Pedro Jorge Lo Duca. **O futebol pela visão dos grafites**: os casos de Buenos Aires e Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado em Memória Social. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2014.
- VASCONCELOS, Adirson. **A mudança da capital**. Brasília: do autor, 1978.
- VELHO, Otávio Guilherme (org). **Fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- VIANA, Maria Luíza Dias. **Dissidência e subordinação**: um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos. Dissertação de Mestrado em Artes. Universidade Federal de Belo Horizonte, 2007.
- VICENTE, Eduardo; SOARES, Rosana de Lima. O global e o local na construção de identidades étnicas e regionais na música popular brasileira: o movimento *Hip Hop* paulistano. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (orgs). **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA, 2015.
- VIDAL, Laurent. **De Nova Lisboa a Brasília**: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX). Brasília: UnB, 2009.
- VIDESOTT, Luisa. Os Candangos. In: **Risco**: Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo. S.1, n.7, p. 21-38, jan/2008.
- VIEGAS, Leonor. **Street Art**: um panorama urbano. Brasília: Caixa Cultural, 2014.
- WEBER, Jörg. **Spaziergang na der East Side Gallery**. Berlin: Berlin Story Verlag, 2016.
- WEISEL, Deborah Lamm. **Problem-Oriented Guides for Police Series**. Nº 9 – Graffiti. Office of Community Oriented Policing Services. U.S. Departmente of Justice, 2002.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

ZALUAR, Alba. Gangues, galeras e quadrilhas: globalização, juventude e violência. In: VIANNA, Hermano. **Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

Legislação

ALCADE MAYOR DE BOGOTÁ. Decreto 75 de 22 de febrero de 2013. Disponível em: <<http://www.alcaldiabogota.gov.co>>. Acesso em: 25/08/2017.

ALCADE MAYOR DE BOGOTÁ. Decreto 529 de 15 de diciembre de 2015. Disponível em: <<http://www.alcaldiabogota.gov.co>>. Acesso em: 25/08/2017.

BRASIL. Lei 9.605 de 12 de fevereiro de 1998. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/>>. Acesso em: 30/08/2017.

BRASIL. Lei 12.408 de 25 de maio de 2011. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/>>. Acesso em: 30/08/2017.

DISTRITO FEDERAL. Decreto nº 10.829 de 14 de outubro de 1987. Disponível em: <http://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/15139/exec_dec_10829_1987_rep.html>, acesso em: 23/09/2020.

DISTRITO FEDERAL. Decreto nº 38.849 de 08 de fevereiro de 2018. Disponível em: <http://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/5fb49f68a5f841e1830ddc07696b955f/Decreto_38849_08_02_2018.html>, acesso em: 02/05/2020.

DISTRITO FEDERAL. Decreto nº 39.175 de 03 de julho de 2018. Disponível em: <http://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/fcb75fdbd1104b0f8ed543d1cc2dd9c4/Decreto_39174_03_07_2018.html>, acesso em: 26/11/2019.

DISTRITO FEDERAL. Lei nº 4.092 de 30 de janeiro de 2008. Disponível em: <http://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/57055/Lei_4092_30_01_2008.html>, acesso em: 01/10/2020.

DISTRITO FEDERAL. Lei nº 6.094 de 02 de fevereiro de 2018. Disponível em: <http://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/4baa7c43537a414db6d9813e49f53193/Lei_6094_02_02_2018.html>, acesso em: 26/11/2019.

DISTRITO FEDERAL. Lei nº 6.474 de 31 de dezembro de 2019. Disponível em: <http://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/e7a4d2e6732a471d9e83b9c63df5cdd5/Lei_6474_31_12_2019.html>, acesso em: 12/07/2020.

Mídias digitais e redes sociais

ACERVO ORIGENS. **Acervo Origens: sons que tocam o Brasil.** Disponível em: <<http://www.acervoorigens.com/2014>>. Acesso em: 2 nov. 2020.

AGÊNCIA BRASÍLIA. **Museu fica livre de pichações.** Disponível em: <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2012/09/05/museu-fica-livre-de-pichacoes/>>. Acesso em: 3 nov. 2020.

ALESSI, G. **A ‘maré cinza’ de Doria toma São Paulo e revolta grafiteiros e artistas.** Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html>. Acesso em: 14 out. 2020.

ARAUJO, Á. **Novacap limpa passagens subterrâneas do Plano Piloto.** Disponível em: <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2017/02/21/novacap-limpa-passagens-subterraneas-do-plano-piloto/>>. Acesso em: 2 nov. 2020.

BATISTA, L.; MACIEL, N. **Evento Graffiti Tour inicia temporada neste sábado, no Setor Comercial Sul | Divirta-se mais | Tudo sobre entretenimento, cinema, shows, celebridades e promoções.** Disponível em: <http://df.divirtasemais.com.br/app/noticia/programe-se/2020/01/03/noticia_progremese,162145/evento-graffiti-tour.shtml>. Acesso em: 3 nov. 2020.

BBC. **BBC NEWS | Entertainment | Cave art hoax hits British Museum.** Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4563751.stm>>. Acesso em: 14 out. 2020.

BONOS. **Bonos (@bonos_gsl) • Fotos e vídeos do Instagram.** Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BDDrQIAKuEc/>>. Acesso em: 4 nov. 2020.

Brasília For Dummies. Disponível em: <<https://i.pinimg.com/736x/12/99/bf/1299bf9361c877facfef2a51a5183ac0--for-dummies-post.jpg>>. Acesso em: 3 nov. 2020.

BRIXX, F. **Pintura realizada na 308 Sul tendo como referência a arquitetura da cidade e o paisagismo da própria quadra (que foi desenvolvido por Burle Marx).** Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/bx.furtado/photos/818086011698821>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

CARLI, A. **Entrevista: Projeto Deixe Me Ver.** Disponível em: <<https://projetodeixemever.wixsite.com/home/carli-ayo>>. Acesso em: 7 nov. 2020.

CARTACAPITAL, R.; MELLO, F. C. **Na repressão de Doria contra a arte de rua, alvo é a juventude periférica** CartaCapital, 28 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/na-repressao-de-doria-contra-arte-de-rua-alvo-e-a-juventude-periferica/>>. Acesso em: 14 out. 2020

CASA XV. **CASA XV: Espaço Cultural Renato Russo - 508 SUL | Brasília – DF.** Disponível em: <<http://casaxv.blogspot.com/2011/12/espaco-cultural-renato-russo-508-sul.html>>. Acesso em: 3 nov. 2020.

- CENTRO EDUCACIONAL SÃO BARTOLOMEU. **Projeto Pedagógico do CED São Bartolomeu**, jan. 2019. Disponível em: <http://www.educacao.df.gov.br/wp-conteudo/uploads/2018/07/pp_ced_sao_bartolomeu_sao_sebastiao.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2020
- CODEPLAN (COMPANHIA DE PLANEJAMENTO DO DISTRITO FEDERAL). **PDAD 2018 – CODEPLAN**, 2018. Disponível em: <<http://www.codeplan.df.gov.br/pdad-2018/>>. Acesso em: 6 nov. 2020
- CORREIO BRAZILIENSE. **Aos poucos, trabalho de grafiteiros mudam as fachadas de lojas e casas da W3**. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/07/25/interna_cidadesdf,129589/aos-poucos-trabalho-de-grafiteiros-mudam-as-fachadas-de-lojas-e-casas-da-w3.shtml>. Acesso em: 3 nov. 2020.
- CORREIO BRAZILIENSE. **Pichações no Museu Histórico de Brasília são retiradas para o 7 de setembro**. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2012/09/06/interna_cidadesdf,321102/pichacoes-no-museu-historico-de-brasilia-sao-retiradas-para-o-7-de-setembro.shtml>. Acesso em: 3 nov. 2020.
- CORREIO BRAZILIENSE. **Muros da W3 Sul transformam-se em painéis para a arte brasileira**. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/05/24/interna_cidadesdf,484259/muros-da-w3-sul-transformaram-se-em-paineis-para-a-arte-brasiliense.shtml>. Acesso em: 3 nov. 2020.
- CORREIO BRAZILIENSE. **Artista pinta pontos de ônibus com desenhos que remetem às suas memórias**. Correio Braziliense. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2016/10/15/interna_cidadesdf,553307/artista-pinta-pontos-de-onibus-com-desenhos-que-remetem-as-suas-memori.shtml>. Acesso em: 7 nov. 2020.
- CRIPTA DJAN. **Cripta Djan: Kallenbach Gallery**. Disponível em: <<http://kallenbachgallery.com/criptadjan>>. Acesso em: 5 nov. 2020.
- CRIVELLENTI, G. **mapa de Brasília | Plano piloto brasil, Brasília, Brasília capital**. Pinterest. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/332351647475874676/>>. Acesso em: 3 nov. 2020.
- DF ZULU; SNUPI. **"DF ZULU " painel completo junto com outro monstro do graffiti snupi em Ceilandia. Foto de Vespa PDF Crew. DF-2015.**, 26 jan. 2016. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/vespa01/24267062929/>>. Acesso em: 10 jul. 2020
- DOURADO, V. **Vivi Dourado revitaliza paradas de ônibus com sua arte**TV Supren, , 24 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ti6qJ16bwio>>. Acesso em: 7 nov. 2020
- FACEBOOK. **Graffiti Brasília**. Rede Social. Disponível em: <<https://www.facebook.com/brasiliagraffiti/>>. Acesso em: 1 out. 2018.

FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO. **Painel de azulejos, Entrequadras 307/308 Sul, Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, 1957 Brasília - DF, Brasil Arquiteto Oscar Niemeyer Foto Ricardo Padue Dimensões 525 x 3945 cm.** Galeria Virtual. Disponível em: <<https://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=86>>. Acesso em: 7 nov. 2020.

G1/DF. **SLU remove pichações feitas no Museu Histórico de Brasília.** Disponível em: <<http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2012/08/slu-remove-pichacoes-feitas-no-museu-historico-de-brasilia.html>>. Acesso em: 3 nov. 2020.

GARONCE, L. **Encontro nacional de grafiteiros promove revitalização de áreas de periferia no DF.** Disponível em: <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/o-que-fazer-no-distrito-federal/noticia/encontro-nacional-de-grafiteiros-promove-revitalizacao-de-areas-de-periferia-no-df.ghtml>>. Acesso em: 20 out. 2020.

GARONCE, L. **Projeto conecta moradores do DF e artistas para transformar W3 em galeria urbana | Distrito Federal | G1.** G1 - Distrito Federal. Disponível em: <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2019/04/16/projeto-conecta-moradores-do-df-e-artistas-para-transformar-w3-em-galeria-urbana.ghtml>>. Acesso em: 3 nov. 2020.

GRAFFITI BRASÍLIA; FACEBOOK. **Sai da frente, que atrás vem gente! Kkk.** Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/brasiliagraffiti/photos/879465558757865>>. Acesso em: 6 nov. 2020.

GRAFITI BRASÍLIA; FACEBOOK. **Open e Nuck-C290.** Rede Social. Disponível em: <<https://www.facebook.com/brasiliagraffiti/photos/976271702410583>>. Acesso em: 26 out. 2020.

GURULINO. **Mural Gurulino no Conjunto Nacional.** Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/gurulino/>>. Acesso em: 6 nov. 2020.

INSTAGRAM. **Fest Povos (@festpovos) • Fotos e vídeos do Instagram.** Rede Social. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BghbYPMgg8n/>>. Acesso em: 20 out. 2020.

JORNAL DE BRASÍLIA. **Grafitagem pelo fim da violência doméstica reúne artistas e líderes mundiais em Brasília** *Jornal de Brasília*, 27 nov. 2012. Disponível em: <<https://jornaldebrasil.com.br/cidades/grafitagem-pelo-fim-da-violencia-domestica-reune-artistas-e-lideres-mundiais-em-brasilia/>>. Acesso em: 2 nov. 2020

JORNAL DE BRASÍLIA. **Ceilândia ganha título de Capital da Cultura Nordestina no Distrito Federal** *Jornal de Brasília*, 5 jan. 2020. Disponível em: <<https://jornaldebrasil.com.br/cidades/ceilandia-ganha-titulo-de-capital-da-cultura-nordestina-no-distrito-federal/>>. Acesso em: 6 nov. 2020

LEMINSKI, P. **Leminski Falando Sobre Graffiti**, 4 jan. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>>. Acesso em: 14 out. 2020

MACHADO, L. **Protesto em frente à casa de Doria acaba em tumulto e com manifestante preso por pichação.** Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/protesto-em-frente-a-casa-de-doria-acaba-em-tumulto-e-manifestante-presos-por-pichacao.ghtml>>. Acesso em: 14 out. 2020.

- MACIEL, N. **Coletivo Transverso cria aplicativo para unir grafiteiros e moradores da W3.** Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/05/19/interna_diversao_arte,755605/projeto-obra-a-frente-une-grafiteiros-e-moradores-da-w3.shtml>. Acesso em: 3 nov. 2020.
- MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **Memorial da Democracia** -. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/>>. Acesso em: 14 out. 2020.
- NASCIMENTO, D. **Edifício Elisa São Paulo Antiga**, 30 mar. 2010. Disponível em: <<https://www.saopauloantiga.com.br/edificio-elisa/>>. Acesso em: 14 out. 2020
- NOVACAP. **Museu Histórico de Brasília sem pichações – Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil**, 6 set. 2012. Disponível em: <<http://www.novacap.df.gov.br/museu-historico-de-brasilia-sem-pichacoes/>>. Acesso em: 3 nov. 2020
- NUNES, C. **Forró de Vitrola - Site Oficial**. Disponível em: <<https://www.forrodevitrola.com/>>. Acesso em: 2 nov. 2020.
- OMIK; @STREETART_BRASOLIA. **Brasília/Brasil e por aí (@streetart_brasolia) • Fotos e vídeos do Instagram**. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BCdKeNUqggz/>>. Acesso em: 6 maio. 2020.
- POMB. **Dazed and confused: parte do mural feito no Fds, logo menos foto completa!** Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pomb.thales/photos/867998533255141>>. Acesso em: 26 out. 2020.
- POMB. **Brasileiragem**. Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pomb.thales/photos/1608591995862454>>. Acesso em: 26 out. 2020.
- RIVAS et al. **Movimento Sempre**. Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/grupoatitudeceilandia/photos/t.100003342830928/359175714113182/?type=3>>. Acesso em: 1 jun. 2020.
- RIVAS GRAFFITI. **Salve pra toda rapaziada que participou!!! QNJ daquele jeito**. Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B8ZeHJih-im/>>. Acesso em: 5 jun. 2020.
- RODRIGUES, L. **Casas na W3 Sul se enfeitam com grafite para evitar pichações**. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/pelas-cidades/plano-piloto/casas-na-w3-sul-se-enfeitam-com-grafite-para-evitar-pichacoes>>. Acesso em: 3 nov. 2020.
- SANTIAGO, T. **Justiça proíbe Doria de apagar grafite sem aval de conselho do Patrimônio Histórico e Cultural**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/justica-proibe-doria-de-apanar-grafite-sem-aval-de-conselho-do-patrimonio-historico-e-cultural.ghtml>>. Acesso em: 14 out. 2020.
- SIMS, S. Paint it grey: the controversial plan to “beautify” São Paulo. **The Guardian**, 23 fev. 2017.
- SIREN, C. **Amor perfeito. Pinturinha na casa da Dona Maria, que adora plantas e vermelho. Moradora da Comunidade Sol Nascente, que topou liberar o muro pra eu e artecolado**

no encontro de graffiti do DF, nesse final de semana. Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Bn1RepaHwoE/>>. Acesso em: 6 nov. 2020.

TOYS. **Mural em Samambaia, Brasília-DF.** Disponível em: <<https://www.toysomik.com/samambaia>>. Acesso em: 6 nov. 2020.

WULFHART, N. M. 36 Hours in Bogotá, Colombia (Published 2015). **The New York Times**, 5 nov. 2015.

Audiovisuais

Alter Ego: A Worldwide Documentary About Graffiti Writing: Daniel Thouw, 63 min., Alemanha, 2008.

Basquiat: Julian Schnabel, Miramax Filmes, 108 min., EUA, 1996.

Breakdance: Joel Silberg, 90 min, EUA, 1984.

Breakin' and Enterin': Topper Carew, 85 min., EUA, 1983.

Câmbio Negro. Ceilândia revanche do gueto. **Diário de um feto.** Discovery Records, 1995.

Cidade Cinza: Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo, 80 min., Brasil, 2013.

Exit Through the Gift Shop: Banksy, Jaimie D'Cruz, 87 min., Reino Unido, 2010.

Legião Urbana. Travessia do Eixão. **Uma outra estação.** Brasília, EMI, 1997.

Plebe Rude. Brasília. **Coleção Preferência Nacional.** Brasília, EMI, 1998.

Pixo: João Wainer e Roberto Oliveira, Sindicato Paralelo Filmes, 61 min., Brasil, 2010.

Rap, o Canto da Ceilândia: Adirley Queirós, 15 min., Brasília, 2005.

Saving Banksy: Colin Day, Paul Polycarpou, 80 min., EUA, 2017.

Style Wars: Tony Silver, Public Art Films, 69 min., EUA, 1983.

ANEXOS

Anexo 1

Glossário de termos e gírias do grafite

Atropelar/rasurar

Uma das principais regras de atuação na rua está no respeito à intervenção de quem chegou primeiro em determinado lugar. A partir do momento em que um espaço foi ocupado por um pixo ou grafite, este passa a pertencer somente àquele primeiro ocupante. Surge, portanto, o termo “atropelar” ou “rasurar”, que significa pintar por cima do outro, disputando o espaço e, de certa forma, estragando a intervenção feita por quem chegou anteriormente a dado lugar. Trata-se sobretudo de um comportamento territorial a partir da marcação dos espaços.

Bomb

Grafite rápido, não autorizado, feito com letras gordas e com o uso de poucas cores.

Crew

Grupo de grafiteiros que se unem sob um tema comum ou que saem para pintar juntos. As *crews* podem ser locais, mas também podem extrapolar barreiras territoriais e ter membros espalhados por diversas cidades e países. Em geral o nome da *crew* é colocado junto ao vulgo do grafiteiro nas intervenções.

Escalada

Também chamada de *rooftops*, é o ato de pixar em lugares altos, como topo de edifícios, viadutos e *outdoors*.

Galera

Turma de amigos que se reúne para conversar, ouvir música, consumir drogas, que gosta de sair junto para se divertir em festas, *shows* e outros eventos. Em geral estão sempre prontos para proteger e defender uns aos outros.

Gangue

As gangues normalmente são associadas às galeras que entram em brigas, rivalidades e “guerras” com outros grupos, podendo vir a praticar alguns delitos, como roubos, assaltos, pichações.

Guerra

Brigas entre gangues, que podem resultar em pancadarias, espancamentos e até em mortes.

Herói

Gíria usada por pixadores para se referir a cidadãos civis que se autoincubem um poder de polícia, se julgando no direito de coibir atos de intervenção urbana. Os heróis geralmente atuam em regiões mais desassistidas pelo poder público.

Lambe-lambe

São cartazes colados pelas cidades como uma forma de intervenção urbana. Diferente do grafite e da pixação, os interventores que usam a prática do lambe-lambe têm mais tempo de se concentrar e trabalhar na confecção do cartaz, se preocupando, depois, somente com o local da aplicação. A prática é também conhecida somente como lambe.

Pedágio

Gíria usada por gangues de pixadores. Refere-se a um valor pago por uma pessoa para poder passar a fazer parte de uma determinada gangue. Os valores não necessariamente são em dinheiro e objetos como latas de *spray*, óculos, bermudas, bonés e tênis também são aceitos como pedágios.

Produção

Intervenção urbana de maior proporção, previamente planejada e estudada antes de ser realizada no espaço público.

Quebrada

Termo usado por gangues e galeras para designar lugares na periferia, seja onde moram e/ou onde atuam com as intervenções. A ideia de quebrada traz uma ambiguidade conceitual, pois a mesma pode ser entendida como um lugar da periferia marcado pela pobreza e pela violência, mas também como espaço de criação de laços de sociabilidade e pertencimento.

Racha

Disputa de dança de *break* geralmente realizada em eventos de *hip hop*.

Robocop

Gíria comumente usada para se referir a policiais.

Rodar

Ser pego pela polícia, se dar mal.

Rolê

Termo muito comum entre os jovens e refere-se às saídas para dar uma volta ou se divertir. No caso do grafite e da pixação, a expressão “sair para dar um rolê” significa sair para pintar a cidade.

Salve

Dar um salve é fazer referência a outros colegas grafiteiros e/ou pichadores na própria intervenção, assinalando os codinomes e siglas usados pelos colegas homenageados. Em geral o salve significa respeito e admiração pelas intervenções, pela coragem e atitude daquele que é referenciado.

Sigla

Uma sigla é a abreviação das iniciais do nome de gangues de pixação, por exemplo: LUA (Legião Unida pela Arte), GSJ (Grafiteiros Sem Janta), GSL (Grafiteiros Sem Lei).

Stêncil

Técnica que se apoia em uma matriz de papel ou acetato perfurada com o desenho, letra ou ilustração a ser estampada pelo uso de tintas ou aerossol em um suporte fixo, como muros e paredes. No grafite, essa técnica foi muito difundida pelo artista britânico Banksy.

Tag

Termo muito usado por pichadores para se referir à assinatura.

Trampo

Gíria comumente usada para “trabalho”. No caso das intervenções urbanas, fazer um trampo significa fazer um grafite, seja autorizado ou não.

Vandal

Abreviação para vandalismo. Relaciona-se às intervenções urbanas realizadas com o intuito de depredar, estragar ou sujar espaços públicos.

Véi, velho

Gíria brasileira utilizada como vocativo de tratamento para chamar colegas. Substitui outra gíria mais comumente utilizada – “cara”.

Vulgo

Apelido. Nome pelo qual grafiteiros e pichadores são conhecidos nas ruas e assinam as suas intervenções em espaços públicos da cidade. O vulgo é uma forma de manter o anonimato e preservar a identidade pessoal dos interventores.

Anexo 2

Parecer consubstanciado do comitê de ética em pesquisa em ciências humanas da Universidade de Brasília

UNB - INSTITUTO DE
CIÊNCIAS HUMANAS E
SOCIAIS DA UNIVERSIDADE



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Entre cores e utopias: grafites e narrativas urbanas na história de Brasília

Pesquisador: RENATA SILVA ALMENDRA

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 83321618.9.0000.5540

Instituição Proponente: Instituto de Ciências Humanas/UNB

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 2.572.653

Apresentação do Projeto:

Trata-se de estudo da arte de rua, mais propriamente o grafite, que busca compreender como essa manifestação propõe novas narrativas urbanas, além de relativizar a concepção de patrimônio, trazendo à cidade e aos seus habitantes, novas formas de reconhecimento e pertencimento aos espaços. A escolha por um recorte espacial da pesquisa em Brasília visa entender como as dinâmicas sociais, culturais e identitárias extrapolam o ordenamento urbano de uma cidade planejada, monumental e tombada como patrimônio histórico.

Na pesquisa estão previstas entrevistas semiestruturadas com artistas urbanos e grafiteiros do Distrito Federal. Serão incluídos na pesquisa grafiteiros atuantes na atualidade ou que apresentem um trajetória marcada pela prática do grafite na cidade. A participação na pesquisa é voluntária, mediante gravação de entrevista e assinatura do termo de consentimento livre e esclarecido.

Objetivo da Pesquisa:

O objetivo geral desse projeto de pesquisa é investigar os grafites realizados na cidade de Brasília sob uma perspectiva histórica de construção de narrativas sobre o espaço urbano.

Mergulhar no imaginário urbano e destacar o estabelecimento de novos questionamentos sobre patrimônio, memória, identidade e pertencimento das comunidades ao espaço da urbe.

identificar os lugares do grafite em Brasília e os diálogos que se formam a partir da dimensão morfológica da cidade modernista;

discutir como se dá a resignificação dos espaços urbanos a partir das intervenções realizadas

Endereço: CAMPUS UNIVERSITÁRIO DARCY RIBEIRO - FACULDADE DE DIREITO - SALA BT 03/1 (Ao lado da Direção)
Bairro: ASA NORTE **CEP:** 70.910-900
UF: DF **Município:** BRASILIA
Telefone: (61)3107-1592 **E-mail:** cep_chs@unb.br

UNB - INSTITUTO DE
CIÊNCIAS HUMANAS E
SOCIAIS DA UNIVERSIDADE



Continuação do Parecer: 2.572.653

pelos grafites;

analisar a criação de novas formas de pertencimento, ocupação e identificação com a cidade a partir das inscrições e desenhos feitos de forma individual ou coletiva em locais públicos;

debater as relações entre o grafite e o poder público.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Admite a autora que, como muitas vezes os grafites são realizados de forma anônima ou até subversiva (pelo fato de não terem autorização do poder público ou proprietários de espaços privados), os participantes correm o risco de ter a sua identidade revelada a partir dos conteúdos de suas entrevistas. Mas garante que todos os dados pessoais dos entrevistados serão tratados também de forma a preservar sua identidade e a forma de identificá-los ao longo da pesquisa apresentada na tese de doutorado será por meio dos "apelidos" ou "tags" com as quais os mesmos são conhecidos na ruas.

Benefícios:

Contribuir para uma história de Brasília a partir da participação de uma juventude atuante, que tem o espaço público como área de atuação e comunicação de seus anseios, ideias, descontentamentos.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa está bem estruturada e responde às exigências éticas demandadas por tipos de pesquisa que poderiam expor interlocutores.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Os termos foram apresentados conforme as Resoluções 466/2012 e 510/2016.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Sem pendências. Este projeto foi aprovado pelo CEP/CHS.

Considerações Finais a critério do CEP:

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_P ROJETO_1072052.pdf	09/02/2018 23:27:00		Aceito

Endereço: CAMPUS UNIVERSITÁRIO DARCY RIBEIRO - FACULDADE DE DIREITO - SALA BT 03/1 (Ao lado da Direção)
Bairro: ASA NORTE **CEP:** 70.910-900
UF: DF **Município:** BRASÍLIA
Telefone: (61)3107-1592 **E-mail:** cep_chs@unb.br

UNB - INSTITUTO DE
CIÊNCIAS HUMANAS E
SOCIAIS DA UNIVERSIDADE



Continuação do Parecer: 2.572.653

Outros	Curriculo_RenataAlmendra.pdf	09/02/2018 23:25:55	RENATA SILVA ALMENDRA	Aceito
Outros	Roteiro_semiestruturado_entrevista_Renata_Almendra.pdf	09/02/2018 23:24:12	RENATA SILVA ALMENDRA	Aceito
Outros	Justificativa_ausencia_de_aceite_institucional_Renata_Almendra.pdf	09/02/2018 23:23:33	RENATA SILVA ALMENDRA	Aceito
Outros	Carta_de_revisao_etica_Renata_Almendra.pdf	09/02/2018 23:21:20	RENATA SILVA ALMENDRA	Aceito
Outros	Carta_de_encaminhamento_Renata_Almendra.pdf	09/02/2018 23:10:10	RENATA SILVA ALMENDRA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_doutorado_Renata_Almendra.pdf	09/02/2018 23:08:35	RENATA SILVA ALMENDRA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	Termo_de_Consentimento_Livre_e_Esclarecido_Renata_Almendra.pdf	09/02/2018 23:05:44	RENATA SILVA ALMENDRA	Aceito
Cronograma	Cronograma_Renata_Almendra.pdf	09/02/2018 23:05:22	RENATA SILVA ALMENDRA	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_Rosto_Renata_Almendra.pdf	09/02/2018 23:03:30	RENATA SILVA ALMENDRA	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

BRASILIA, 31 de Março de 2018

Assinado por:
Érica Quinaglia Silva
(Coordenador)

Endereço: CAMPUS UNIVERSITÁRIO DARCY RIBEIRO - FACULDADE DE DIREITO - SALA BT 03/1 (Ao lado da Direção)
Bairro: ASA NORTE **CEP:** 70.910-900
UF: DF **Município:** BRASILIA
Telefone: (61)3107-1592 **E-mail:** cep_chs@unb.br

Anexo 3

Síntese visual dos grafites no mapa do Plano Piloto

Para acessar e baixar o arquivo da imagem, copie e cole o link abaixo em um navegador (browser), ou abra o aplicativo da câmera fotográfica do seu aparelho móvel (celular) e aponte-o para a tela a fim de capturar a imagem do QR Code.

<https://drive.google.com/file/d/1kdCtqNAHa-tGdsgg7J_qyx_Esyk_wnRm/view?usp=sharing>

