



Universidade de Brasília

RAPHAEL SEBBA DAHER FLEURY CURADO

### **Intervenções Urbanas No DF:**

As Mensagens do Pixo, do Grafite e das Intervenções Ativistas

Brasília

2017

RAPHAEL SEBBA DAHER FLEURY CURADO

**Intervenções Urbanas No DF:**

As Mensagens do Pixo, do Grafite e das Intervenções Ativistas

Monografia apresentada ao Departamento de Sociologia Universidade de Brasília como parte das exigências para a obtenção do título de Bacharel em Sociologia.

Brasília, 7 de dezembro de 2017.

BANCA EXAMINADORA

---

CHRISTIANE MACHADO COELHO – Orientadora  
Departamento de Sociologia  
Universidade de Brasília

---

EDUARDO DIMITROV  
Departamento de Sociologia  
Universidade de Brasília

## **Resumo**

Entre os fenômenos sociais de escala global, poucos são tão perceptivos quanto os desenhos, grafias e inscrições espalhadas em muros, paredes, ruas e demais superfícies disponíveis no espaço público urbano. Sem deixar de levar em conta a grande diversidade de técnicas, estéticas e conteúdos que perpassam estas diferentes manifestações, o conjunto das intervenções urbanas afetam as paisagens, ressignificam territórios e a memória coletiva das cidades em que são estabelecidas. Este estudo procura identificar identidades sociais que são representadas a partir da prática das intervenções urbanas, chave pela qual é possível refletir sobre aspectos culturais que se espalham ao redor do globo, perpassando diferentes povos e culturas, mas, também, identificar expressões e identidades locais, peculiares à região estudada: o Distrito Federal.

**PALAVRAS -CHAVE:** pixo, pichação, grafite, intervenções urbanas, cidades.

## **Abstract**

Among social phenomena of global scale, few are as perceptive as drawings, writings and inscriptions scattered on walls, gates, streets and other surfaces available in urban public spaces. While considering the great diversity of techniques, aesthetic and contents that permeate these different manifestations, the joint of urban interventions affects landscapes, re-signify territories and the collective memory of the cities in which they are established. This study seeks to identify social identities that are represented by the practice of urban interventions, a key through which it is possible to reflect about cultural aspects that spread around the globe, crossing different peoples and cultures, but also, to identify expressions and local identities, peculiar to the area of study: the federal District of Brazil.

**KEYWORDS:** pixo, tagging, graffiti, urban interventions, street art, cities.

## Sumário

Agradecimentos .....	1
Introdução .....	3
Ação Coletiva.....	5
O Campo Das Intervenções Urbanas .....	7
O habitus das Intervenções Urbanas.....	8
A Relação Com Outros Campos.....	11
As Formas de Adesão .....	13
Pixo, Ativismo Artístico, Ativismo Político e Grafite .....	14
Justificativa.....	17
Metodologia.....	19
Etnografia Virtual .....	19
Entrevistas e Acompanhamento de Campo Presencial .....	21
O Questionário.....	23
O PIXO.....	24
Pixo ou Pichação? .....	24
A Origem.....	25
A Dinâmica .....	27
Ser Visto .....	28
O pixo como esporte da periferia.....	30
“A PIXAÇÃO VAI PASSAR. MAS A AMIZADE É VERDADEIRA, ELA FICA” .....	31
“SÓ ENGRAVATADO TEM VOZ” .....	31
O PIXO E A DESOBEDIÊNCIA CIVIL .....	32
As Intervenções Ativistas .....	35
O Ativismo Artístico .....	35

A Pichação.....	38
Celacanto Provoca Maremoto e Lerfa-Mú .....	41
O Ativismo Político.....	42
A Poesia, a Rua e a Política. ....	44
Grafite .....	47
O Movimento Hip Hop e as origens .....	47
Afiml, o que é “grafite?”.....	52
A Busca Pela Marca .....	52
Resultados e Análise do Questionário .....	56
O Perfil.....	56
Gênero .....	56
Local de Moradia.....	57
Idade, Tempo de Intervenção e Ano de Início.....	58
A Atuação .....	60
Local de Atuação .....	60
Os Tipos de Intervenção .....	61
Cunho Político.....	62
Pertencimento a Grupos e o Uso da Internet.....	63
O Caráter Econômlco .....	67
Considerações Finais .....	70
A relação com o campo econômico, artístico e político .....	71
Possíveis Desdobramentos .....	75
Imagens .....	77
Referências .....	90

## Agradecimentos

O agradecimento se aplica a muitas situações que passam sem nos deixar marcas profundas: ao descer do ônibus, ao pagar uma conta ou ao pedir uma informação é sempre de bom tom deixar uma palavra de agrado acompanhada de um sorriso. Às vezes, de tão acostumado, se agradece até quando se faz uma gentileza, quando, em tese, seria a hora de receber o “obrigado”. Agradecemos por educação ou pela consciência de que uma outra pessoa nos foi importante por alguma razão. Mas o agradecimento não envolve, necessariamente, o sentimento de gratidão. Ser grato é tatuar no coração a contribuição recebida, é registrar sem chance de formatação na memória da vida os carinhos mais fundamentais para se enfrentar os desafios do dia a dia, ser grato é lembrar do alimento afetivo sem qual ninguém sobrevive e com o qual tudo faz mais sentido.

Registro minha gratidão, portanto, a todas e todos que não me vêm à memória de imediato, mas que marcaram esta jornada. Às companhias de cada café que compartilhei na Universidade de Brasília, a cada um e cada uma das professoras que tanto me ensinaram, aos que me fizeram sorrir no CASo ou no ANTRO. Sou grato a quem fez parte dos almoços que almocei no Restaurante Universitário ou nas lanchonete do ICC, às pessoas que tiraram as xerox que usei e sem as quais não teria acesso a muito do que li. Deixo minha mais sincera gratidão a todos os trabalhadores e trabalhadoras que mantiveram esta Universidade em funcionamento mesmo quando ela estava vazia, mesmo quando ninguém via. Enfim: à toda a comunidade da UnB deixo profunda gratidão por ter sido tantas vezes meu refúgio mais íntimo, meu território afetivo.

Não poderia, contudo, deixar de citar explicitamente alguns grupos e pessoas que foram parte mais pessoal do meu processo de formação. Começo por agradecer à minha orientadora, Christiane Machado Coêlho, que foi sempre atenciosa, paciente e inspiradora durante esta conclusão de curso. Na sequência, mesmo não tendo me orientado, sinto a necessidade de registrar as contribuições oferecidas pelo professor Michelângelo Trigueiro a este trabalho. Uma das motivações ao escolher estudar sociologia foi a possibilidade de ser professor. Se para este rumo me levar a vida, espero cumprir essa tarefa com a mesma competência, dedicação e beleza de vocês.

Agradeço, também, a todos e todas que disponibilizaram parte do seu tempo para contribuir com esta pesquisa: em nome do Coletivo Amorço e do Ateliê Casa de Rua estendo a gratidão a todos os respondentes do questionário ou entrevistas que dão sustentação a esta pesquisa.

Também preciso registrar minha gratidão aos Coletivos que compus durante este período. Não citarei nomes individuais, pois seriam muitos, mas sabemos que ao citar um coletivo cito todos os seus indivíduos. Primeiro ao Coletivo Rodamoinho, fonte maior de inspiração para este estudo e responsável pelo envolvimento pessoal com a prática das intervenções urbanas. Mais do que isso, inspiração para as decisões mais importantes que tenho tomado nesta vida. À vivência no Roda se seguiu, quase como desencadeamento natural, aquela levada à cabo pelo Coletivo Labirinto, sem o qual não teria tido acesso a nenhum dos entrevistados e entrevistadas deste estudo e a quem agradeço por dar sentido ao meu cotidiano, pela oportunidade de construir uma cidade mais humana, ocupada, ativa. Como último coletivo, agradeço à RAIZ, por me fazer voltar a acreditar que um outro mundo é possível e pelo apoio durante os dias corridos para concluir este estudo.

Por fim, registro minha gratidão às muitas famílias que me acolheram neste percurso. Primeiro, como não poderia ser diferente, agradeço à mãe e ao pai, Simone e Wellington, pelo apoio, amor e atenção que nunca deixei de receber. Amor que não seria o mesmo sem ter comigo o Phillipe e a Geovanna, pessoas que me ensinaram o significado do que é ser irmão. De quebra, ainda me presentearam com Rômulo e Larissa, os melhores cunhados. Obrigado, família! Tudo fica muito mais fácil quando sabemos que nos teremos, sempre, lado a lado, independente de tempo, independente de distância. Distância, aliás, que foi mais fácil de ser enfrentada graças à amizade da Maria Clara e do Arthur Seixas, que tão bem me acolheram na minha vinda pra Brasília. A Clara, o Arthur, a Paula, o Wesley, o Eli, a Ariane, a Dona Ana e o Trix foram o melhor abrigo que eu poderia ter tido. Por fim, agradeço à Dona Iracema, Tânia, Roberto, Marcos e Lena pelo acolhimento nos últimos anos, desde que encontrei minha namorada Brunna, companheira com quem tenho tido a sorte de partilhar desafios, sonhos, conquistas, com quem tenho encarado as mais diversas aflições e os mais serenos sossegos. Encerro agradecendo a ela, não só pelo apoio, mas por me fazer tão feliz.

## Introdução

Performances, instalações físicas, grafites, *stencils* ou lambe-lambes são algumas das formas com que a arte tem se apresentado de forma descentralizada e difusa nos grandes centros urbanos. Este conjunto variável de intervenções tem sido alvo de investigações diversas quanto ao seu poder simbólico, comunicativo, de expressividade subjetiva ou coletiva sem intermediários ou filtros. Há, ainda, uma crescente atenção para o processo de deslocamento destas artes das ruas para ambientes privados, como galerias, passarelas, museus e residências, ou, ainda, para o ambiente virtual.

Esta última abordagem – a da transmutação da arte urbana para arte virtual, e vice-versa – ganha especial relevância tendo em vista as convergências entre expressões artísticas urbanas em diferentes localidades do globo, entre povos de diversas culturas, fato inimaginável sem o advento das novas tecnologias da informação. A questão das transformações vivenciadas em escala global a partir de meados do século XX sugere uma maior interconexão global de caráter econômico, político e cultural com forte influência da acelerada inovação tecnológica e tem sido tema recorrente de estudos em sociologia. Parte constitutiva desta “sociedade global” seria a transferência do centro da economia de processos industriais para processos financeiros/especulativos, de serviços ou vinculados à economia criativa. Outro ponto relevante se refere às transformações políticas que surgem a partir do avanço de novos paradigmas valorativos que se estendem por uma área cada vez mais ampla do planeta, principalmente no que tange à horizontalidade e flexibilidade oferecidas pela internet. A arte urbana se insere, assim, em um contexto que atravessa outras esferas da cultura, que tem a simbiose entre o local e o global como uma de suas características mais marcantes.

Como Castells destacou, em “A Sociedade Em Rede” (Castells, Manuel 1999), este fenômeno não se resume a um desenvolvimento único e coeso, mas, pelo contrário, se dá em diferentes direções e sentidos. Este trabalho dará especial atenção a algumas das consequências deste desenvolvimento, incluindo suas possíveis contradições. A expansão geográfica das manifestações globais de arte urbana é capaz de gerar novos instrumentos de expressão, atuação e geração de



renda para populações tradicionalmente invisibilizadas nas suas subjetividades, restringidas no acesso aos meios de comunicação de massa, excluídas do processo produtivo ou reprimidas na sua atuação política. Por outro lado, estas mesmas manifestações podem aprofundar a exclusão de parcela significativa das populações das áreas incorporadas à dinâmica global. A integração não acontece sem representar, simultaneamente, segregação. Para além da exclusão econômica decorrente da ampliação de uma sociedade global, manifestada pela flexibilização do trabalho e financeirização da economia, existe também o risco de uma exclusão simbólica. No que tange à arte urbana, a expressão política de Banksy<sup>1</sup> é celebrada, assim como os murais do Kobra. Ao mesmo tempo, expressões típicas dos centros urbanos brasileiros – como o picho de #DI#<sup>2</sup> – seguem em uma posição marginal e, talvez, ainda mais questionadas quando comparadas com as intervenções de caráter global, como o grafite.

Não se pretende, aqui, fazer uma abordagem apocalíptica da expansão destas redes de integração cultural de caráter global, tal qual o arrepio de Ariano Suassuna frente ao mangubeat de Chico Science e outros que misturavam a música popular pernambucana com as batidas dos *beats* internacionais. Pelo contrário, a investigação da experiência concreta destas formas artísticas que atravessam fronteiras, incluindo seus potenciais processos de exclusão, é um pressuposto para que o sentido da realização da arte urbana seja pleno em seus propósitos mais universais: a expressão direta e sem mediação de uma pessoa ou grupo. Por isso, torna-se pertinente a elaboração de estudos que observem as manifestações das artes urbanas não apenas como fenômeno global, mas a partir da observação empírica local, levando em conta as particularidades colocadas em contextos específicos de sua aplicação, seus limites e estímulos, a forma como o local se apropria e é apropriado neste processo, bem como as novas margens que são colocadas não necessariamente a partir de um centro geográfico ou econômico, mas a partir de centros simbólicos e valorativos.

---

<sup>1</sup> Banksy e Kobra são artistas de renome internacional junto à crítica especializada de arte, tendo obras espalhadas pelas maiores cidades do mundo.

<sup>2</sup> #DI# é um dos mais conhecidos pichadores. Em 2016 foi lançado um documentário que narra sua trajetória intitulado “#DI#, pichar é humano”. Exposição de mesmo nome foi montada na galeria A7MA, em São Paulo, em sua homenagem.

Tal abordagem não poderia deixar de levar em conta os aspectos estruturais, as conexões entre este fazer artístico e a organização da vida social em que ele se insere, suas consequências políticas e econômicas. Torna-se pertinente, assim, avançar nos estudos e na observação do contexto local, especialmente quando se trata de localidade com forte presença do fenômeno em questão. Andar pelo Distrito Federal é garantia de ver paredes, muros ou paradas de ônibus marcadas por diversos tipos de intervenções: picho, grafite, lambe, stencil, entre outros. Em meio à diversidade de técnicas, conteúdos e estéticas, encontramos a suspeita de que, embora guardem entre si a semelhança de se estabelecerem como fenômeno urbano e transgressor, seria difícil tratar estas diferentes manifestações como parte de um único movimento. Até que ponto podemos correlacionar as motivações do pixador e as do poeta que cola cartazes poéticos pelas tesourinhas do Plano Piloto? Em que medida o grafite colorido se relaciona ao stencil militante que questiona o aumento das tarifas de ônibus ou exige o “FORA” algum político?

Muitos estudos têm se dedicado às novas formas de expressão e participação, sobretudo da juventude, que envolvem o engajamento e a ocupação do espaço público como *locus* de construção de novos imaginários e significados sobre os mais diversos aspectos da sociedade. O principal desafio deste trabalho, portanto, é buscar identificar regularidades e particularidades entre as intervenções urbanas no DF e entre seus agentes.

### Ação Coletiva

Consideramos que todas as intervenções urbanas devem ser entendidas como ação coletiva, e não apenas aquelas mais facilmente apreendidas enquanto tal, como as de cunho ativista. Maria da Gloria Gohn aponta, no que tange aos movimentos sociais na América Latina, que o avanço das políticas de austeridade na década de 1990, decorrentes da crescente adoção do paradigma neoliberal, fez com que agentes sociais que se viam excluídos, marginalizados ou atacados passassem a estabelecer novas formas de organização, alternativas aos antigos movimentos sociais. Ganham destaque, assim, os movimentos antiglobalização e suas redes de organização, que tinham em seus fóruns ou plenárias os momentos de maior efervescência e

visibilidade (Gohn, Maria da Glória 2012). Também é significativo o avanço de formas comunitárias locais de organização neste período, fazendo com que ganhem notoriedade e sejam reconhecidas ações coletivas orientadas não apenas para a política institucional, para questão socioeconômica ou para religião, objetos principais dos antigos movimentos sociais, mas para as mais diversas reivindicações identitárias ou temáticas.<sup>3</sup> Houve, assim, uma expansão dos agentes protagonistas dos movimentos sociais, envolvendo o crescimento dos movimentos de gênero, de raça, de diversidade sexual, cultural, entre outros. Ligado a este processo, as intervenções urbanas, com destaque para o stencil, o lambe e a pichação, foram cada vez mais adotadas como instrumento político e, assim, percebidas como ação coletiva pertencente a redes onde seus agentes desenvolvem noções próprias de integração, pertencimento ou identidade. As intervenções cumprem o papel de expor identidades, mas, a partir do momento que são estabelecidas, criam novos significados e símbolos para seus agentes, representando sínteses que não existiam antes da sua realização, seja entre grupos, seja entre indivíduos. É, portanto, fruto de reflexões, mas também reflexiva, produzindo seus significados a partir da própria existência coletiva, ainda que manifestada, por vezes, através de indivíduos que não atuam de forma organizada ou a partir dos modelos tradicionais de organização. O caráter coletivo não se dá, necessariamente, por pertencimento formal a uma coletividade, mas por ter o sentido de sua ação estabelecido a partir de uma rede de ações com normas, valores, hierarquias, disputas e processos próprios, por vezes legitimados apenas pelos próprios pares.

Usando um termo de Bourdieu, ainda que a ação venha por meio de um único indivíduo, ela é orientada por um *campo social*, que neste trabalho sintetizo como “intervenções urbanas” e que engloba, além destas intervenções de caráter ativista, diversas outras categorias. Neste trabalho identificamos, além das intervenções político-ativistas, outros 2 tipos básicos de intervenção urbana com capilaridade e densidade no Distrito Federal: o Grafite e o Pixo. Embora as fronteiras entre cada uma dessas manifestações não sejam completamente nítidas, havendo manifestações híbridas, há particularidades em termos de dinâmicas e agentes sociais que nos permitem estabelecer esta categorização, sobretudo na forma como cada uma destas

---

<sup>3</sup> Maria da Glória Gohn faz um interessante apanhado das formulações sobre este tema no livro “Abordagens Teóricas No Estudo Dos Movimentos Sociais Na América Latina”.

categorias se relaciona com outros campos sociais, como o político, o econômico ou o artístico. Mas, também, em função do capital simbólico de cada uma, dos prêmios internos, dos propósitos particulares que carregam.

### O Campo Das Intervenções Urbanas

Para Bourdieu um campo social é um espaço ocupado por indivíduos que compartilham valores, normas, padrões de comportamento, enfim, formas de ser coletivas e duráveis. Estes indivíduos estão em constante relação uns com os outros e assimetricamente posicionados dentro do campo, fazendo com que ele seja permeado por disputas, hegemonias e relações de poder. Cabe destacar que a noção de campo de Bourdieu se distancia de perspectivas homogeneizadoras, que invisibilizam divergências e a diversidade existente entre as categorias que compõem um determinado sistema, ao mesmo tempo que não reduz a reflexão às particularidades existentes, o que faria perder de vista a conexão das partes ou a integralidade do todo. Por isso considere pertinente adotar esta proposição teórica como uma das ferramentas para a leitura da realidade, para a análise empírica do nosso objeto. Tratar as intervenções urbanas como campo social nos ajuda a entender suas diferentes manifestações, a forma como se relacionam, como se conectam ou distanciam umas em relação às outras e a outros campos sociais – como o econômico ou o artístico – ao mesmo tempo que não as divorcia enquanto fenômenos sociais correlatos.

Outra oportunidade que a teoria de Bourdieu nos abre é a de entender a ação do indivíduo como pertencente a uma rede de relações, mesmo quando orientada apenas para a satisfação pessoal. As motivações individuais existem, mas buscam a aquisição de reconhecimento, prêmios e formas particulares de “lucro” entendido não apenas enquanto ganho de capital econômico, mas, também, de capital simbólico. O que leva um jovem a escalar prédios, arriscando a própria vida, em busca de um alto ponto para o pixo? O que leva um grafiteiro que tem seu trabalho reconhecido legitimado enquanto arte, participar de exposições em galerias, é contratado por empresas para estilizar produtos e ambientes, a permanecer pintando os espaços públicos, sujeito a ser detido pela polícia, responder processo por dano ao patrimônio,

ser associado à criminalidade? Por que, mesmo com a internet à disposição para divulgar suas poesias ou versos, poetas seguem as fixando nas ruas em forma de lambe-lambe que pode ser arrancado a qualquer momento, envolve custos, “esconde” a autoria? A resposta a estas perguntas só é possível a partir do momento que se reconhece o universo simbólico em que estas práticas são executadas, o que seus agentes valorizam, quais sentidos de pertencimento são estabelecidos, o que consideram legítimo ou ilegítimo e, sobretudo, o que pretendem ganhar com suas ações. Ou, em outras palavras, só podemos entender a ação destes indivíduos se levarmos em conta o campo em que estão inseridos e o capital simbólico que disputam. Sem isso, muitas destas ações perdem o sentido, deixam de ser inteligíveis ou são equivocadamente apreendidas.

Não se pretende, com isso, negar a influência de outros campos – como o político, o artístico ou o econômico – na dinâmica das ruas. Pelo contrário, reconhecemos que há relação e, inclusive, conversão entre diferentes tipos de capital – seja econômico, político ou de outra natureza – e o capital simbólico envolvido nas intervenções urbanas, sendo, inclusive, a forma de se relacionar com estes outros tipos de capital um dos fatores de assimetria nas disputas envolvidas no seio das intervenções urbanas. O nível de troca e envolvimento com campo artístico, por exemplo, é um dos principais fatores de distanciamento entre o pixo e o grafite, segundo a categorização que pretendo apresentar neste trabalho. Evidentemente, não se trata, também, de considerar que as intervenções urbanas estejam necessariamente à mercê de contextos políticos, artísticos ou econômicos estranhos ao seu funcionamento “puro”. Significa dizer que mesmo a mais autônoma intervenção urbana se insere em um ambiente e um contexto social que influencia o comportamento dos indivíduos que nele estão imersos a partir de regras, dinâmicas, ganhos e interesses particulares ao campo social, que está em permanente contato com outros campos, seja de forma conflituosa ou não.

### *O **habitus** das Intervenções Urbanas*

Sempre que me referir à dinâmica das intervenções urbanas, estarei me referindo a determinados modos de agir, orientado por sentimentos comuns e

partilhando regras específicas. Em primeiro lugar, trata-se de ação transgressora, subversiva, não tutelada. Seja na reivindicação do direito à cidade, que passa pela possibilidade de intervir em sua paisagem, seja pela necessidade de expressar identidades não invisibilizadas ou na demarcação de gangues, trata-se de ação simbolicamente ativa: se impõe a partir da ação direta, e não da demanda passiva. Ao se impor, altera aquela localidade e conforma, ali, um novo território, despertando sentimentos e questionamentos que não seriam possíveis sem sua presença. A poesia no muro ou o pixo hermético disputam, igualmente, a ambientação do espaço e, conseqüentemente, o território, assim como a publicidade, o cinza “limpo” ou cartaz informativo. Exemplo do peso simbólico das intervenções urbanas como demarcação territorial é o contraste que durante décadas marcou as duas faces do muro de Berlim: do lado oriental, a reivindicação da ordem, da racionalidade objetiva e materialista soviética era expressa pela pintura intacta e uniforme do muro, centralizada pela condução do Estado. Já ao ocidente, as pichações, grafites e expressões diversas simbolizavam a liberdade de expressão, protagonizadas por indivíduos a despeito do Estado. Neste contexto, a ação era tolerada e utilizada como propaganda política pelo mundo ocidental, indicando que a democracia era um valor maior do que a autoridade do Estado. Esta benevolência, no entanto, só se mantém na medida em que interessa a agentes do campo político. O caráter transgressor e autônomo das intervenções urbanas, embora apropriado pela propaganda ideológica ocidental, é essencialmente rebelde e possui caráter disruptivo, fugindo ao controle e à tutela do campo político, econômico ou artístico.

A paisagem urbana conforma, portanto, territórios e as intervenções urbanas representam a conformação de territórios rebeldes, questionadores e que se estabelecem a partir da transgressão. Este agir transgressor responde a necessidades subjetivas e a sentimentos compartilhados por grupos sociais. Nas entrevistas e no material levantado com pixadores(as), grafiteiros(as), e ativistas, um sentimento comum foi o desejo de “ser visto”. Derk, grafiteiro, explicita este sentimento relatando as origens de sua atuação nas ruas:

“eu queria estar ali, achava legal as pessoas verem o que eu tinha feito. Já teve caso de eu pegar ônibus que nem precisava, dar volta maior pra chegar em casa, só pra passar e ver meu trabalho ali. Ninguém mais sabia que era meu, mas eu via, e sabia que todo mundo estava vendo, e achava massa.”

Esta postura revela que o autor não se sente pertencente, notado ou representado em outros âmbitos da convivência em sociedade. Sente que sua identidade frente à sociedade está oculta, não manifestada em outros meios que não na expressão direta em muros. Já no documentário “Pixo”, um jovem sintetiza este sentimento de invisibilidade com o seguinte questionamento:

“Que sociedade é essa, quem somos nós, que sociedade é essa que forma uma geração inteira de jovens que precisam se expressar através da destruição?” (trecho Pixo: 55:46)

A capacidade de síntese deste questionamento é surpreendente e expressa de forma profundamente objetiva o entendimento da intervenção urbana como consequência de processos de exclusão simbólica e invisibilidade de identidades coletivas. Em uma sociedade com signos e orientações cada vez mais globais, não é de se espantar que aqueles e aquelas que não fazem parte da hegemonia que se expande com a globalização se sintam desajustados e invisíveis (Castells), uma vez que é sobre as identidades periféricas que se impõe com maior força a homogenização cultural que atravessa fronteiras e povos. A intervenção urbana se configura, assim, em primeiro lugar como ação transgressora e de reterritorialização, de disputa de território. Em segundo, como manifestação de subjetividades e identidades invisibilizadas. Uma terceira característica se refere ao recurso de quem não tem outros meios de propagar mensagens. Esta, reivindicada com mais força pelas intervenções ativistas, se resume no desejo de falar, sufocado pelo monopólio dos meios de comunicação de massa, pela incapacidade dos aparelhos do Estado em ouvir, ou pela rigidez das instituições mais importantes da sociedade, como a escola ou a igreja, a acatar mudanças. A inscrição na rua se torna o refúgio dos gritos políticos que não encontram outros veículos para serem ecoados, da poesia que não quer ficar restrita aos círculos que comprem livros de poesia ou que sequer encontra formas de ser publicada, distribuída e acessada em larga escala, se não através do contato direto no espaço público. Foi esta a principal motivação da formação do coletivo Amorço, que espalha poesias em forma de lambe-lambe. Diz Alyssa que “o principal objetivo era tornar a poesia acessível a qualquer um, que todo mundo pudesse passar em um momento do seu dia e ler uma poesia”.

Por fim, as intervenções urbanas, enquanto ação coletiva transgressora e movida pelo desejo de expressar identidades ou mensagens, funcionam sob

determinadas normas e princípios. Primeiro, é comum o sentimento de que o fim das intervenções urbanas são as próprias intervenções urbanas. Não são feitas para o crítico de arte, para ganhar dinheiro ou para eleger um deputado. São feitas para expressão de identidade de forma transgressora. Mas podem, e efetivamente o fazem, se relacionar com estes outros campos em níveis e de formas variadas.

### A Relação Com Outros Campos

As intervenções urbanas possuem capilaridade e densidade nos maiores centros urbanos do mundo, fazendo com que seja impossível ignorá-las como parte integrante da vida social da cidade. Ao não ser ignorada, passa a ser interpretada de diferentes formas e a estabelecer diferentes relações com outros campos sociais. Com o campo artístico, por exemplo, se encontra entre visões antagônicas: há aqueles que as reivindiquem enquanto arte, sendo, assim, parte integrante do campo, categorias ou subcategorias de um mesmo sistema, do “campo artístico”. Teriam, assim, os requisitos para adentrar nos templos simbólicos da arte, sendo reproduzida em galerias, museus, escolas e universidades. Esta perspectiva esbarra na resistência que pode ocorrer por parte dos próprios agentes das intervenções urbanas, que não orientados pelo campo artístico, não vêem vantagem, não se sentem preparados ou não se vêem motivados a jogar o jogo estabelecido por artistas, pesquisadores e instituições da arte. Há, por outro lado, representantes do campo artístico que não renunciam às premissas de valoração do caráter artístico que envolvem a chancela institucional, seja dos museus e seus curadores, seja da academia e seus pesquisadores. Surge desta perspectiva a famosa assertiva de que “nas ruas é vandalismo, na galeria é arte”.

A diferença entre a rua e a galeria é a legitimação obtida a partir de um conjunto de normas e valores que faz com que as intervenções urbanas se encontrem em desajuste com as artes, conquanto por vezes incorporadas e aceitas pelas artes em seus templos simbólicos. O termo “galeria”, aqui, não deve ser entendido de forma literal, pois mesmo na galeria é possível subverter ou afrontar o *habitus* das artes, assim como nas ruas é possível aderir aos requisitos de legitimação artística. O choque não é entre espaços físicos, mas entre um conjunto de normas e valores



essencialmente pertencentes aos espaços formais das artes, por um lado, e ao espaço urbano, por outro.

Alguns exemplos podem ser dados sobre a troca ou incorporação de manifestações originárias das intervenções urbanas por outros campos, mesmo quando sua realização se dá nas ruas. No caso do campo econômico, este processo pode se dar, por exemplo, na simples realização de trabalho por encomenda, ainda que no espaço público, ou no uso publicitário da estética das intervenções urbanas em *Out Doors*, fazendo com que a orientação da ação se dê dentro dos marcos do campo econômico e não das intervenções urbanas. A intervenção urbana não apenas não acarreta em ganhos, como muitas vezes representa prejuízo financeiro, sendo orientada para acumulação de capital não econômico, mas simbólico. Quando a ação é orientada exclusivamente para o ganho econômico, ela se insere neste campo, não no das intervenções urbanas. Agentes das intervenções urbanas podem, contudo, fazer uma adesão híbrida, manifestada quando há busca de formas de financiar a ação que não as torne refém da lógica do mercado, resguardando seu sentido enquanto intervenção urbana e expressão de identidade e assegurando, por outro lado, remuneração para seus agentes.

Por fim, na relação com o campo político, a adesão completa de agentes das intervenções urbanas à dinâmica institucional representa o sufocamento de expressões que não encontram espaço nos meios institucionais. Abandona, assim, o caráter próprio das intervenções urbanas como instrumento de comunicação direta e sem intermediários, passando a ser uma extensão de disputas orientadas pelo campo político. Considerando que o campo político se caracteriza pela disputa do poder, e este tem sua manifestação máxima na gerência do Estado, disputas alheias à relação com Estado, seja como demandante, seja como ocupante ou pretendente de seus espaços de poder, perdem o sentido de existir. As intervenções urbanas podem, como nos exemplos anteriores, se relacionar parcialmente com o campo político, absorvendo as disputas deste campo a partir da realização própria. Ou negar completamente, implicando, assim como na relação com campo econômico e artístico, em uma situação de marginalidade e, conseqüentemente, invisibilidade, incompreensão ou mesmo vulnerabilidade, deixando de acumular ou mesmo perdendo capital político por parte de seus agentes. A relação híbrida, igualmente,

consiste em adentrar na esfera da disputa do capital e dos encaminhamentos políticos, ainda que não aderindo ao jogo tradicional da política.

### As Formas de Adesão

Há assim, três formas básicas de reação dos agentes das intervenções urbanas a outros campos:

1) Adesão Completa, ocorrendo quando as intervenções são adaptadas ou reestabelecidas com vistas aos ambientes tradicionais do campo econômico, artístico ou político. Exposições, mostras, editais governamentais próprios para “arte urbana” ou “*street art*”, contratações comerciais e publicitária são alguns dos exemplos deste tipo de adesão. Quando adotada, ainda que o agente permaneça inserido na dinâmica das intervenções urbanas, não o faz durante a realização destas ações. Daniel Toys, um dos entrevistados deste trabalho, comenta que:

“tem uns caras que não são grafiteiros, são artistas urbanos. Tem a técnica, mas não vão nunca pra rua, só pintam aonde são contratados. E são bons, é bonito, mas não é grafite, porque grafite tem uma história, tem uma característica que é estar na rua”.

2) Negação, ocorrendo quando há a ruptura deliberada com as normas e prêmios próprios ao campo artístico, econômico ou político, agindo os agentes da Intervenção Urbana não necessariamente em afronta às normas de cada um destes campos, mas simplesmente à margem, ou seja, sem levar em conta o acúmulo ou prejuízo de capital artístico, econômico ou político. Um exemplo são as ações diretas de pixadores na Bienal de Arte de São Paulo (2008), em que ao pixar um andar que se encontrava sem obras, questionam os critérios, a autoridade, o *habitus* do campo artístico.

3) Relação Híbrida, ocorrendo quando, embora se questione as regras do jogo artístico, econômico ou político, legitima-se este espaço e se almeja seus prêmios, aderindo em maior ou menor medida a suas normas e reivindicando seus prêmios. Esta legitimação, contudo, não ignora a existência e a valorização de dinâmicas próprias ao campo das intervenções urbanas, reconhecendo a singularidade de cada espaço social. O relato do grafiteiro Omik é bem elucidativo neste sentido, quando conta que:

“já rolou de eu dispensar dois trabalhos porque eu achei a pessoa muito soberba, coisa que eu não gosto. Eu cheguei pra pessoa e disse ‘olha, eu não quero mais’. Então isso já aconteceu e eu acho que atualmente seria mais difícil de acontecer. Não por você desrespeitar, mas por você entender o que é um trabalho e o que é sua vida pessoal”

A vida pessoal, aqui, é entendida como a ação orientada para a própria identidade, para a dinâmica de rua, para o campo das intervenções urbanas.

Sempre que a adesão é completa, perde-se o caráter de pertencimento ao campo das Intervenções Urbanas, sendo algo influenciado por este campo mas dissociado da sua dinâmica. O personagem de um grafiteiro, ao se tornar estampa de uma camiseta ou tela em um museu, não pode ser considerado uma intervenção urbana, embora tenha suas origens neste campo, pelo simples fato de não estar na rua e não se desenvolver orientado pelo campo próprio das intervenções urbanas, mas ao de outros campos: seja como produto no campo econômico, seja como pintura no campo artístico. Isto não significa, contudo, que um pixador que venha a expor em um museu suas Tags deixe de ser pixador. Ele só não está fazendo pixo ao expor, mas segue sendo pixador enquanto pertencer e atuar no pixo, ainda que paralelamente exerça outras ações orientadas para outros campos.

#### Pixo, Ativismo Artístico, Ativismo Político e Grafite

Categorizaremos, as intervenções urbanas em:

- 1) Pixo, entendido como expressão originária de São Paulo e difundida por todos os grandes centros urbanos do Brasil e orientada para seus próprios agentes;
- 2) Intervenções Ativistas, de caráter artístico ou político, que tem origem na antiguidade e que procura expressar ideias ao público em geral e adota a pichação, o lambe-lambe e o stencil como seus instrumentos mais comuns;
- 3) Grafite, como expressão cultural originária das periferias de Nova York, que consiste em um conjunto de técnicas de desenho aplicado no espaço público.

A esta altura, é importante apresentar algumas diferenciações conceituais, afim de evitar confusões semânticas. A primeira, e menos explícita, se refere à diferença entre o “pixo” e a “pichação”. A pichação, com CH, é um ato transgressor utilizado para expressar uma mensagem ou ressaltar algum assunto, consistindo na inscrição clandestina e proibida de símbolos, letras, palavras ou frases em paredes, muros ou qualquer superfície que seja acessada pelo público em geral. A pichação foi historicamente utilizada como forma de protesto mas, também, como meio de divulgação artística ou comercial, demarcação de território, declarações públicas de amor ou ódio, entre outros. Já o Pixo, com “X”, trata-se da prática urbana brasileira de grifar “tags” herméticas pelos mais diversos cantos das cidades, envolvendo neste processo a formação de grupos e hábitos próprios. Esta prática está relacionada com a pichação e com o segmento de “tags” do grafite, mas carrega características próprias que justificam o estabelecimento de um conceito particular. Como manifestação que não reivindica e nem é reconhecida enquanto grafite, por um lado, e que guarda diferenças substanciais com as formas históricas de pichação, principalmente por não ser direcionada ao público em geral, mas aos próprios pares da pichação, trata-la apenas em termos de uma ou outra categoria resultaria no encobrimento ou na representação parcial desta prática. Sendo fenômeno urbano tão volumoso e significativo, torna-se pertinente abordá-lo de forma segmentada, como categoria própria, afim de entender com maior profundidade suas características.

Por essa mesma razão, o Grafite será abordado de forma distinta das intervenções ativistas artísticas. Ainda que atualmente cresça e inclusive seja reivindicado pelos seus agentes sua qualificação enquanto arte, o grafite se desenvolve historicamente à margem do campo artístico e tem seus elementos principais vinculados à dinâmicas alheias ao campo artístico. Ao contrário da arte que sai do campo artístico em direção ao campo das intervenções urbanas, o grafite nasce enquanto intervenção urbana e vai sendo absorvido, paulatinamente, pelas instituições e autoridades artísticas. A intervenção ativista artística nasce da reflexão e de crítica à ordem estabelecida no campo das artes, e se configura como ativismo na medida em que representa ação orientada para transformação social. Neste caso, para a forma como a arte se relaciona com a sociedade. Já o Grafite, assim como o pixo, nasce orientado para seus próprios pares, como elemento de reconhecimento coletivo e status social. Mas carrega, assim como a pichação, o desejo de comunicar

algo ao público em geral, aos transeuntes, ao conjunto de sociedade. Possui, assim, características próprias, ora próximas ao pixo, ora próximas às intervenções ativistas.

## Justificativa

Além da importância sociológica, de mapear fenômeno social muito teorizado mas, em âmbito local, empiricamente pouco estudado, o presente estudo pode servir de subsídio para orientação de políticas públicas, para auto-organização dos agentes da arte-urbana e para a formação do imaginário cultural do Distrito Federal.

O Plano Nacional de Cultura, em vigência desde 2010, estabelece metas para as políticas públicas de cultura em nível nacional a serem alcançadas até o fim de sua vigência, em 2020. Muitas destas metas se relacionam com os temas ora abordados, como a de número 7 que propõe mapear 100% das cadeias produtivas de segmentos culturais no Brasil. Já a meta 53 pretende que a economia criativa represente, até o fim da vigência do Plano, 4,5% do PIB nacional. Como a arte urbana é marcada pela informalidade, as técnicas econômicas de acompanhamento de segmentos produtivos nem sempre são capazes de mapear todos os processos economicamente ativos. Assim, o levantamento e sistematização de micro-dados no âmbito do Distrito Federal pode ser útil na execução nacional das metas do Plano Nacional de Cultura, pois, mesmo possuindo caráter qualitativo, pode dar indicativos dos indicadores mais adequados para a representação de uma cadeia produtiva ainda muito marcada pela informalidade. Nosso objeto são as intervenções urbanas que, em essência, não apresentam caráter econômico. No entanto, como será perceptível adiante, muitos agentes das intervenções urbanas encontram, através de sua prática, oportunidades para se estabelecer no campo econômico.

Outra justificativa para o desenvolvimento deste estudo diz respeito ao próprio desenvolvimento das intervenções urbanas no DF. Conhecer melhor as dinâmicas de organização e atuação deste setor pode fazer com que seus agentes percebam convergências coletivas em aspectos considerados, até então, individuais. De posse deste conhecimento é possível articular ações, propor respostas e se organizar com vistas à melhoria de condições da própria vida e das categorias envolvidas com as intervenções urbanas.

Por fim, existe uma contribuição para a própria construção do imaginário regional. Brasília foi fundada em 1960. Encontra-se, assim, em fase ainda inicial da formação de uma cultura local. Muito já foi escrito sobre a contribuição da cultura do DF para a composição da identidade nacional, com muito destaque para a música dos anos 1980 e 1990, mas pouco tem sido dito sobre os novos movimentos, grupos e coletivos que

têm se proliferado pela capital. Assim, este estudo se insere também em um conjunto de esforços para mapear e refletir sobre a identidade cultural do Distrito Federal, marcada desde sua gênese pela mistura cosmopolita, pelo choque, pela necessidade de encontrar em meio ao universal as manifestações do local. Permeado pela política, o DF encontra espaço para respirar os ares da arquitetura modernista, do rock dos anos 1980, do teatro de mamulengos ou das quadrilhas juninas. Mas, também, das intervenções urbanas, que são a síntese de milhares de referências coletivas e, ao mesmo tempo, expressão individual. Expressão sem fronteiras, mas que só existe no concreto, nos muros, ao alcance da vista e das mãos. Tanto as intervenções urbanas quanto a metrópole que sedia a capital brasileira são preenchidas pelo universal e pelo particular. Neste sentido, o presente estudo se insere no conjunto de esforços de investigação da identidade do Distrito Federal a partir das faces ainda pouco exploradas das vozes, letras e traços das ruas.

## Metodologia

As possibilidades de estudo das intervenções urbanas são diversas. Seria possível, por exemplo, elaborar uma rica pesquisa somente com levantamento bibliográfico, visto que muito já foi escrito e debatido sobre o assunto, não obstante existam níveis variados de atenção despendida a cada categoria. Apesar da abundância de estudos etnográficos e de caso, não temos, na mesma medida, sínteses entre diferentes estudos ou levantamentos sistematizados das principais contribuições elaboradas. Seria produtivo e relevante, assim, identificar os temas mais abordados e, por outro lado, os ainda negligenciados ou subexplorados em termos das intervenções urbanas, abrindo horizontes para novas investigações.

Esta estratégia, como qualquer outra, se confrontaria com algumas limitações em termos de abrangência ou características do estudo. A primeira, e mais evidente, diz respeito às formas de intervenção a serem abordadas profundamente, bem como às localidades de sua manifestação. O aprofundamento só seria possível a partir de casos ou manifestações mais fartamente estudadas, deixando à margem aquelas que até agora receberam menos atenção da academia. Sendo o propósito deste trabalho a pesquisa sobre as intervenções urbanas no âmbito do Distrito Federal, esta tarefa ficaria ainda mais restrita, se limitando às produções realizadas em âmbito local.

Por isso, optei pela utilização de pesquisa de campo, com prévio levantamento bibliográfico, levando em conta o desenvolvimento das intervenções urbanas como fenômeno global e, a partir daí, identificando as particularidades e continuidades em termos da sua expressão no Distrito Federal.

## Etnografia Virtual

Durante a busca por fontes bibliográficas, utilizando a internet, tive a oportunidade de conhecer muitos materiais que, embora não acadêmicos, apresentavam rico conteúdo colhido diretamente com agentes de intervenções urbanas: documentários amadores ou profissionais, fóruns de discussão em comunidades virtuais, blogs, páginas ou canais especializados, entrevistas, entre outros. Surgiu, assim, a necessidade de dividir o trabalho de campo em duas etapas: uma virtual e outra presencial. As primeiras fontes do trabalho de campo foram de



natureza virtual: conteúdos, discursos e perspectivas elaboradas diretamente pelo público alvo em ambiente virtual e digital, com depoimentos na íntegra em vídeos, documentários, embates por escrito, registros espontâneos e sem intermediários e levados à cabo pelos próprios agentes mergulhados nas dinâmicas sociais virtuais de seu grupo. Foi a partir deste mergulho etnográfico virtual (Débora Zanini, 2016) que personagens pouco citados na bibliografia oficial, mas muito presentes na memória coletiva, vieram à tona e foi sobretudo a partir destas fontes que o acompanhamento de campo presencial, realizado em paralelo, pôde ser melhor aproveitado.

As fontes do trabalho de campo virtual foram diretamente citadas, quando pertinente, e incluídas nas referências bibliográficas, podendo ser a qualquer momento acessadas. Além disso, afim de qualificar ainda mais esta etapa do estudo, foram adotadas técnicas estatísticas de pesquisa virtual. Primeiro, foi elaborado um questionário digital que foi remetido às comunidades virtuais, coletando diretamente com agentes das intervenções urbanas informações importantes e sensíveis para o trabalho. O questionário aplicado possuía questões majoritariamente fechadas, restringindo o número de perguntas abertas para que seu preenchimento fosse o menos cansativo possível e seus resultados representáveis em gráficos. Embora este trabalho tenha se conformado como estudo qualitativo, a objetividade que as perguntas de tipo fechado trazem foi considerada uma das principais vantagens da utilização de questionário. Não se deixou, contudo, de aplicar também questões abertas, uma vez que a estratégia metodológica central foi de natureza qualitativa.

Débora Zanini, no artigo “Etnografia Em Mídias Sociais”, publicado no livro “Monitoramento e Pesquisa em Mídias Sociais”, publicado em 2016 e organizado por Tarcízio Silva e Max Stabile, faz um interessante apanhado sobre as possibilidades abertas nas ciências sociais para a exploração a partir do ambiente virtual, bem como a relação que é estabelecida entre as interações “on line” e “off line”. Sobre a coleta de dados da etnografia virtual, destaca que não se trata apenas de apanhar, organizar e apresentar informações de forma mecânica. Mas, como é próprio dos estudos sociais, apresentar olhares e interpretações que relacionam a informação obtida com outras já conhecidas, buscando conclusões que identifiquem as lógicas e as características da cultura estudada mesmo quando isto não estiver objetivamente expresso em nenhum dado tomado individualmente. A partir desta perspectiva, considere pertinente usar softwares de coleta de dados em larga escala para a análise

comparativa de dois segmentos específicos de intervenções urbanas: o grafite e o pixo. Para tanto, foi utilizado o software Netlytic, capaz de colher milhares de postagens em diversas redes sociais com base em algum termo de referência, trazendo as conexões que se estabelecem com este termo: palavras mais associadas, perfis mais replicados, entre outros. A rede social utilizada foi o Instagram, e os termos de referência foram #pixo e #grafite, colhendo mais de 3 mil postagens em cada um destes. A adoção dos termos se deu com base, primeiro, no uso mais difundido em território nacional, no que tange à grafia, e, segundo, com base na quantidade de buscas apresentada pelo próprio Instagram. Por exemplo, o termo “pixação” aparecia com muito menos frequência que o termo “pixo”, adotando, assim, esta segunda denominação como referência.

### Entrevistas e Acompanhamento de Campo Presencial

Além do levantamento bibliográfico e da etnografia virtual, foram realizadas entrevistas presenciais com agentes da intervenção urbana no Distrito Federal. Foram entrevistadas, ao todo, 8 pessoas, sendo 4 representantes do Grafite, 2 do Pixo e 2 das intervenções ativistas. As entrevistas foram registradas em áudio e obtidas no ambiente próprio de atuação de cada um e cada uma das entrevistadas.

Com o ateliê Casa de Rua, de Grafite, além de entrevista foi realizado acompanhamento de campo em que foram acompanhadas algumas de suas atividades rotineiras, seja de atuação na rua, seja de outras ações que se relacionam com as intervenções urbanas. Por exemplo, foi feito o acompanhamento de um dia de trabalho contratado dos grafiteiros do Casa de Rua, em que pintaram ambientes da sede de uma empresa de desenvolvimento de web e aplicações, situada no Lago Sul. Embora não se trate de intervenção urbana, esta atividade se relaciona diretamente com a ação de rua destes grafiteiros: seja por viabilizar financeiramente suas atividades, seja por indicar a aceitação social que esta modalidade de intervenção tem adquirido junto a outros campos sociais.

O Ateliê Casa de Rua reúne quatro grafiteiros: Toys, Omik, Derk e ATOA. Além de se organizarem e atuarem juntos nas ruas, dividem uma casa no Guará aonde desenvolvem estudos artísticos, relacionados com o grafite mas, conforme destacaram, diferentes disso. Pintam telas, fazem desenhos e negociam serviços de

pinturas por encomenda, como a citada anteriormente. Todos estão na faixa dos 20 anos, sendo Derk o mais velho, já tendo passado dos 25, e ATOA o mais jovem, chegando aos 20. Por dividirem um espaço, ocupado e frequentado diariamente, o grupo acaba por ter uma rotina compartilhada e amplamente conectada.

Já com coletivo poético Amorço, constituído por duas integrantes, a Alyssa e a Julianna, o acompanhamento cotidiano não se mostrou possível pois, diferentemente do Ateliê Casa de Rua, não havia rotina estabelecida em sua dinâmica de trabalho. O acompanhamento foi restringido, assim, a conversas virtuais, encontros presenciais com Alyssa e a uma entrevista de cerca de duas horas com as duas, realizada na Universidade de Brasília durante o horário de almoço. Cheguei para a entrevista no horário marcado e as duas já se encontravam no aguardo, deitadas no chão, hábito comum entre estudantes da Universidade. Apesar da falta de rotina, era nítida a forte conexão e convergência entre as duas, que intercalavam e complementavam falas mutuamente.

Por fim, tive a oportunidade de conversar com dois agentes do pixo no DF, que preferem não se identificar. Vale destacar que o diálogo com estes agentes foi o mais difícil, devido à natureza mais marginalizada de sua prática. São raras as identificações para além das “tags” e as relações se desenvolvem de forma muito fechada. A barreira foi rompida, inicialmente, a partir do contato pessoal com um pixador, que tive a oportunidade de conhecer em função da participação em projetos culturais no Setor Comercial Sul, no centro de Brasília. Tive a oportunidade de encontra-lo em diversas situações, como no lançamento do livro “A Pele Das Cidades” (2017), de autoria de Luísa Molina, que além de retratar e entrevistar personalidades populares do Distrito Federal. Na ocasião, também foi lançada uma exposição com imagens dos grafiteiros Molina e Guga Baygon. Já o segundo entrevistado foi acessado apenas através do telefone, via ligação e mensagens, tendo o contato se estabelecido de forma muito distante. Cheguei até ele através de indicação de um dos grafiteiros do Casa de Rua, o ATOA, que havia sido seu vizinho na Ceilândia, mais precisamente no PSUL. Devido à dificuldade de acesso, a maior parte do conteúdo referente ao pixo foi obtido através da etnografia digital.

## O Questionário

Para elaboração e aplicação do questionário foi utilizada a ferramenta Google Forms, disponível gratuitamente na internet. Como a população alvo do questionário é mais restrita que a população total do Distrito Federal, como sua definição não se estabelece a partir de critérios territoriais, mas de práticas, contemplando aqueles e aquelas que fazem parte do campo das intervenções urbanas, não seria adequado fazer uma aplicação com distribuição aleatória. Pelo contrário, foi preciso direcionar especificamente para grupos que concentram estes agentes. Como a internet oferece ambientes segmentados a partir de interesses, formando comunidades virtuais, a aplicação digital se mostrou uma boa forma de atingir a população desejada.

Se reuniu, assim, uma amostra de 16 respondentes distribuídos pelas diversas formas de intervenção urbana. Apesar do número ser pequeno em termos estatísticos, considere relevante a apresentação e análise dos resultados, levando em conta que os resultados influenciaram as conclusões gerais desta pesquisa, seja como reforço ou enfraquecimento de teses que foram aventadas.

Além do perfil individual, envolvendo idade, gênero, local de moradia e de atuação, os respondentes apresentaram suas formas de atuação, se fazem parte de coletivos organizados ou atuam isoladamente, os tipos de intervenção urbana que praticam e a idade com que começaram. Responderam, ainda, à questões de mapeamento da influência de outros campos sociais na realização das suas intervenções, com especial pros campos econômico e político. Foi possível observar, por exemplo, que a maioria dos respondentes obtinha algum retorno financeiro relacionado às intervenções, seja com a venda de produtos, seja com a contratação de serviços. Observou-se, ainda, padrões notáveis, alguns chegando a contemplar 100% dos participantes, como o uso da internet como instrumento de divulgação de seus trabalhos.

## O PIXO

### Pixo ou Pichação?

A ortografia oficial brasileira não reconhece o verbo “pixar”, incluindo em seu vocabulário apenas a grafia com “CH”: “pichar”. Daí o uso por veículos de imprensa e por muitos trabalhos acadêmicos de termos derivados deste tipo de escrita: pichação, pichador, picho. Trata-se por pichação qualquer tipo de inscrição, feita comumente com spray ou canetas, que seja inserida de forma clandestina em muros, passarelas, monumentos, enfim, no espaço público, estando comumente associado ao vandalismo, transgressão e ilegalidade. A atribuição negativa ao picho, enquanto prática maldita, é usada com frequência para separar o que é “arte” do que é “crime” em termos de intervenções urbanas. A pichação carrega, assim, o estigma e o DNA da marginalidade em sua essência.

Há, contudo, diferenças substanciais entre determinadas práticas de inscrição subversiva no espaço público que, ao serem analisadas em bloco sob a alcunha da “pichação”, encobrem importantes diferenças em termos de dinâmica e de prática. Por isso tem sido comum a diferenciação entre o pixo, com “X”, e a pichação, com CH. (Lassala, 2010; Pereira, 2010; Caldeira, 2012), atribuindo à pixação um determinado tipo de intervenção urbana caracterizada por grafias próprias e particulares e herméticas, que tem por principais agentes jovens periféricos que se associam em grupos (“ganguês”, “galeras”) e que consiste na demarcação extensa e volumosa de assinaturas pela cidade. No contexto brasileiro esta prática tem sido tratada pelos seus praticantes como algo distinto do grafite ou da pichação, com “CH”, que se estabelece como instrumento comunicativo que tem por objetivo transmitir alguma mensagem a qualquer transeunte alfabetizado, técnica muito usada por grupo de ativismo político ou artístico.

As assinaturas são comumente chamadas de “tags”. Nos Estados Unidos e na Europa o uso de “tags” tem sido considerado um subgênero do grafite, mesmo quando aplicadas sem nenhum outro elemento pictórico, como o “pixo”. Este tratamento diferenciado levanta questões sobre quais são os fatores socioculturais envolvidos especificamente no contexto brasileiro que levam ao tratamento diferenciado, não só

estético, mas de identidade, aceitação e legitimação social, entre o pixo e o grafite ou mesmo à pichação.

## A Origem

O pixo guarda semelhanças com os primeiros grafites, denominados “tags”, que serão abordados mais à frente neste trabalho. Trata-se, contudo, de manifestação diferente do grafite originado em Nova York, sobretudo nos aspectos sociais e culturais envolvidos na sua prática, resultando em uma dinâmica e estética sem paralelos. O pixo, grafado com “X”, tem sua origem em São Paulo, sendo mundialmente conhecido como intervenção urbana endêmica do Brasil. Seus primeiros registros datam da década de 1980, se dando em período posterior ao surgimento da pichação e do grafite. Embora o fato de terem surgido antes possa sugerir que estas manifestações tenham dado origem ao pixo, a tese mais provável quanto às influências iniciais deste tipo de intervenção no Brasil aponta para outro movimento. Os relatos presentes em documentários (Pixo; Di), em entrevistas realizadas, e em estudos anteriores, como a tese de doutorado “Em Nome Do Pixo” (2014) de Lassala, apontam que os primeiros pixos partiram do movimento Punk paulista, conforme sustenta o seguinte trecho:

“Alguns indícios para essa constatação podem ser percebidos no visual dos convites de festas da época com ilustrações fazendo uso da temática punk, conforme observado ao lado no convite de três anos da gangue 8º Batalhão23, pelos nomes de pixações precursoras como: “Birajá Punk”, “Lixomania”, “Punk de Guerra”, “Kennedys” que remetem diretamente a palavra Punk, ou no caso de Lixomania e Dead Kennedys, nomes de banda punk e até mesmo o estilo caligráfico das letras de pixações pioneiras como “Deekaadencia”, “PSP Osso”, “Chefe”, entre outras, que guardam grande semelhança com os logotipos de bandas punks como Ratos de Porão e D.R.I. (Dirty Rotten Imbeciles).”

Curiosamente, o principal precursor do pixo em São Paulo não carregava identidade alguma com os futuros pixadores. A primeira pichação reproduzida em diferentes pontos de São Paulo, feita de forma anônima e de difícil apreensão para os transeuntes, não tinha propósitos políticos, não pretendia demarcar territórios nem

representava a expressão de identidades coletivas. Na verdade, tratava-se de um anúncio comercial. Um criador de cachorros da raça “Fila” escreveu, manualmente, anúncios de cães a venda no Km 26 da Estrada do Alvarenga, em São Bernardo, aonde ficava seu sítio. Nascia assim a enigmática pichação “Cão Fila Km 26”, que se espalhou pelo Estado de São Paulo e passou a fazer parte do folclore urbano paulista. vielas, ruas e muros espalhados por diferentes regiões recebiam a estranha inscrição que alimentou a curiosidade da população local e levantou suspeitas inclusive do regime militar, que logo desconfiou se tratar de propaganda subversiva.

Este fato chamou a atenção de membros do movimento PUNK, que passaram a desenvolver uma nova grafia, inspirada nas inscrições e fontes das bandas de Heavy Metal, e espalhar – assim como o Cão Fila – sua assinatura por onde pudessem. Os objetivos, contudo, não guardavam nenhuma semelhança com os propósitos comerciais de seu precursor. Representavam, antes, uma extensão das práticas corporais e coletivas que o movimento punk nutria: a transgressão, a postura arisca e de afronta à ordem estabelecida, a demarcação de territórios e a afirmação de uma identidade coletiva através dos grupos de pichação.

A partir de meados da década de 1980 e início da de 1990 o pixo se espalhou pelos mais diversos pontos da capital paulista e por outros grandes centros urbanos. Com o passar do tempo, não apenas os Punks, mas jovens periféricos em geral passaram a adotar a prática. Vale lembrar, aqui, que o período foi marcado por grandes transformações na dinâmica urbana e cultural brasileira, que passava pela redemocratização e surgimento de novas possibilidades de expressão em âmbito nacional e pelo declínio da URSS em âmbito internacional, com o avanço de novos paradigmas culturais, a expansão de determinados padrões de consumo e a difusão internacional de modelos de comportamento juvenil que, embora fartamente reproduzidos e estimulados, não avançavam sem deixar à margem um conjunto de jovens que não se viam em condições ou motivados a compartilhar estes padrões de consumo e comportamento. É neste contexto que surge e se estabelece o pixo como fenômeno social fartamente presente em praticamente todos os grandes centros urbanos do país, sobretudo nas periferias.

## A Dinâmica

A pixação é uma manifestação simbolicamente agressiva. Seu propósito não é o de construir a cidade dentro dos marcos construtivos da ordem, mas, pelo contrário, desconstruir os símbolos da ordem. É essencialmente antissistema, tem seu sentido na própria transgressão, na marginalidade, no desajuste. Daí, talvez, a escassez de pesquisas e registros formais desta prática, bem como a invisibilidade de seus autores. Por estar essencialmente à margem, os pixadores se mostram desconfiados das abordagens acadêmicas, da grande mídia, do Estado, enfim, de toda institucionalidade formal. O recado do pixador, até aqui, não veio por entrevistas ou folhetins explicativos, não pôde ser anexado à imagem como os textos explicativos são anexados às telas em museus. Seu sentido deve ser extraído por meio da sua própria existência, por meio do choque que causa ao intervir nos traços arquitetados das cidades, ao reafirmar a desobediência como propósito, ao reivindicar a marginalidade.

Uma das consequências desta postura assumida, mas também imposta, de marginalidade é seu caráter hermético, sendo timidamente percebido de forma profunda por parte de transeuntes comuns, pela comunidade técnica, pela academia, pelo meio artístico ou pelo Estado. O pixo foi, via de regra, reduzido à primeira aparência: desconexo, sem sentido, fruto de rebeldia individual, vazio de significados coletivos.

Como, no entanto, o pixo se espalhou por praticamente todos os grandes centros urbanos do Brasil? Não é possível reduzir à rebeldia individual um fenômeno que apresenta tamanha capilaridade no tempo e no espaço, permanecendo há décadas nas nossas paisagens urbanas. Os fenômenos que perpassam os maiores centros urbanos brasileiros costumam ser alvos de estudos, de atenção pública, de reflexão social: o trânsito, a violência, a presença invasiva de propagandas ou os níveis de ruídos são percebidos como fenômenos decorrentes de determinados modelos de cidade, de escolhas organizativas, de legislações, enfim, do processo social. Assim, também, as intervenções urbanas não podem ser tratadas apenas como fruto de impulsos destrutivos individuais, mas como fenômeno social urbano, como ação coletiva que eclode em decorrência da dinâmica urbana e, ao mesmo tempo, como disputa e força de transformação desta mesma dinâmica. Além disso,



devem ser entendidas como manifestações de identidades coletivas, como elemento cultural presente, significativo e representativo de parte da população constituinte dos grandes centros urbanos, com destaque para a juventude periférica.

No que tange ao Pixo, a resistência e a desconfiança com a grande mídia, com o meio acadêmico e com o Estado, fizeram com que as fontes fossem limitadas. Para entender qualquer fenômeno é fundamental buscar o que foi e é dito pelos seus agentes. Já temos, neste ano de 2017, pixadores sendo reconhecidos como artistas, o pixo exposto em museus e um conjunto cada vez maior de estudiosos que desenvolvem pesquisas sobre seu valor identitário, o que nos faz dispor de importantes fontes obtidas diretamente com os pixadores. O principal veículo destes agentes, contudo, parece ter vindo através da internet: existem documentários, vídeos, áudios, discussão em fóruns e até mesmo entrevistas virtuais disponíveis na internet com relatos e registros de ações. Destacam-se os registros históricos produzidos a partir da produção independente audiovisual. Através de documentários, muitos dos quais realizados por pixadores ou ex-pixadores, parte da memória coletiva e da história desta categoria de intervenção urbana pode ser acessada. Há, ainda, o material coletado diretamente no âmbito desta pesquisa.

### Ser Visto

Um elemento muito comum no discurso dos pixadores é o da visibilidade, da fama, do reconhecimento, conforme se percebe neste trecho de entrevista virtual feita pelo blog<sup>4</sup> “Os Piores”<sup>5</sup> com um pixador brasileiro, cujo “vulgo”<sup>6</sup> era NEON:

“Entaum comecei a pinxa no tempo dos escolares fizura  
total altas doninha fanzano os kra q no tempo ja era famoso e cobiaçadoo  
ate q um dia jogano bola aki na quebrada conheci o SAMUEL PRYNCE  
. os primeiros dias q saimos NEON KALU PRYNCE dai começouuuu  
distruimos a samamba sul aki dai no outro dia altas fanzinhaa fanzanoooo  
ai foi mal

---

<sup>4</sup> Acesso: <https://ospiores2011.wordpress.com/>

<sup>5</sup> Blog de pixadores do DF que realizou em 2011 uma série de entrevistas com pixadores dos mais diversos grupos. Afim de retratar da maneira mais fiel possível, as entrevistas foram reproduzidas literalmente, reproduzindo inclusive eventuais erros gramaticais ou ortográficos.

<sup>6</sup> Nomes, apelidos, ou formas de identificação individual são, por vezes, chamadas de “vulgo” no meio da pixação.

firma

era pinxa todo dia na cidade” [sic]

Relatos como este, que apontam o reconhecimento de colegas de escola ou do bairro, não são raros e indicam o pixo como instrumento de aceitação e respeito. Corroborando com esta perspectiva, é sintomática, também, a fala de Daniel Toys, grafiteiro, sobre o pixo:

“Por que que alguém começa a pixar? Começa a pixar porque se sente bem com isso. Porque passa a ter amigos. Às vezes a pessoa não anda com ninguém, ninguém respeita. Aí vai, manda uma pixação, já passa a ser assunto. Chega na rua as pessoas sabem quem é. Conhece outros pixadores. Daí já vai querer sair pintando tudo, vai se sentir valorizado, vai querer mais. Às vezes isso muda toda a vida social da pessoa”<sup>7</sup>

Além do reconhecimento entre o círculo mais próximo, há ainda a busca pela simples declaração de existência em um âmbito mais amplo, alcançando potencialmente todos que compartilham a cidade. É o que aponta DERK, em entrevista com membros da “Casa De Rua”

“No começo eu ficava na fissura. Tinha orgulho. Passava na onde tinha pintado e pensava: ó lá, meu trampo! Queria ver direto, já desviei caminho só pra isso. Pra passar e ver meu trampo. Mesmo sabendo que quem passava por ali não sabia que era meu, ficava orgulhoso de todo mundo estar vendo o que eu tinha feito.”

Ainda que Derk seja grafiteiro, este depoimento vai ao encontro do que foi expresso exaustivamente por pixadores nos documentários, entrevistas e materiais a que tivemos acesso. Derk aponta, contudo, e em conjunto com os grafiteiros TOYS e OMIK, que com o passar do tempo as motivações enquanto grafiteiro foram se transformando, ganhando outras nuances que, progressivamente, os afastam do pixo, o que nos levará a enquadrar o grafite em outra categoria dentro da nossa análise.

---

<sup>7</sup> trecho de palestra concedida no IESB, em XX de Outubro de 2017 para estudantes de publicidade

## O pixo como esporte da periferia.

Escalar prédios, fugir da polícia, enfrentar seguranças, “tretas” com outros pixadores: o pixo é uma atividade de risco. E, como tal, é capaz de elevar a adrenalina e empurrar os envolvidos a superar os próprios limites. Soma-se a isso o esforço físico envolvido na prática, que passa pela elasticidade, força, resistência e equilíbrio, e podemos facilmente estabelecer um paralelo físico entre esta prática e determinadas modalidades esportivas. A prática regular de exercício gera efeitos no corpo, como a liberação de substâncias como a endorfina e neurotransmissores como a serotonina, gerando euforia, satisfação e melhora no humor. Podemos, assim, identificar, também, aspectos fisiológicos que explicam o envolvimento de muitos jovens com o pixo. Este aspecto, contudo, não é capaz de explicar, por si só, este grande engajamento, uma vez que os mesmos efeitos podem ser adquiridos com práticas socialmente mais aceitas, sem envolver os riscos que traz o pixo, como ser pego, agredido e “pintado” pela polícia ou cair de um edifício. O próprio Grafite, como alternativa, poderia ser adotado sem envolver muitos dos problemas ligados ao pixo.

São justamente as interações sociais envolvidas no pixo que podem nos indicar que tipo de contrapartida é gerada por essa atividade. Uma primeira, e mais evidente, se refere ao pertencimento a grupos. Ser de uma “galera” ou “gangue” representa, à primeira vista, segurança e poder aos envolvidos. Mas, também, a oportunidade de estabelecer vínculos, de fazer amizade, de construir em conjunto uma identidade. De fato, a “amizade” é citada por muitos dos pixadores como o maior legado de suas práticas, o que foi conquistado de mais valioso. A pixação cumpre o papel de integração e alinhamento entre a juventude do bairro em que moram, já que a presença e os encontros neste local são diários, ao mesmo tempo que possibilita extrapolar estes limites de localidade do bairro, a partir da relação em redes de sociabilidade com pessoas das mais diversas partes da cidade, conectadas pelo desafio de ter seus pixos por todos os cantos.

## “A PIXAÇÃO VAI PASSAR. MAS A AMIZADE É VERDADEIRA, ELA FICA”

É com essa frase que um dos entrevistados do documentário “Pixo” encerra sua entrevista. Embora curta, esta frase sintetiza um largo conjunto de explicações feitas por pixadores. A primeira, mais evidente e já citada, é a valorização da amizade como prêmio do pixo. A outra, menos evidente, mas também importante, é o caráter transitório da prática. Grande parte dos antigos pixadores apontam o avançar da idade, a constituição de família e a necessidade de se dedicar ao trabalho como os fatores de afastamento, ou seja, entendendo que a prática perde o sentido na medida que avança a vida adulta, conforme este relato do “Bacal” em entrevista ao blog “Os Piores”:

“Resolvi parar c/ pixacao pq varios motivos... se for citar ficaria muito longo... mais o principal e' que ja' nao tenho mais idade p/ ficar me arriscando como era antigamente. Ja' tenho familia e meu filho mais novo nasceu faz pouco tempo atras...” [sic]

## “SÓ ENGRAVATADO TEM VOZ”

Como último elemento do Pixo, quero destacar o caráter político desta prática. O elemento mais forte da pixação é a transgressão, a desobediência e isto está para além do desajuste individual. É uma reação, oriunda das camadas excluídas dos benefícios que a cidade traz, à ordem estabelecida, à normalidade cotidiana. O pixador é, em essência, um revoltado, alguém que não se percebe dentro dos enquadramentos que lhe são estabelecidos.

Ganham destaque, assim, a perspectiva de disputa da cidade. Tomar as ruas, os muros, a empenas para si é um exercício simbólico de quem não se sente pertencente ao espaço urbano. Esta postura tem origem, como apontado anteriormente, no anarco-punk, e ainda que não manifesto, segue presente nos relatos atuais dos pixadores. Orgulham-se da marginalidade, do escândalo, de romperem a normalidade. Orgulham-se da confusão que causam, da hermética, do sentido que não apreendido pelos donos da cidade. Os seguintes relatos, extraídos do documentário “Pixo”, são muito elucidativos dessa postura:

“Pixação é ilegal mesmo e a essência tá nisso. Se fosse autorizado ninguém tava fazendo. Se fosse igual o Grafite pra quê que... eu acho que nem existia a pixação. Tá ligado? Então a essência aí, na anarquia, tá ligado? Num bagulho proibido (trecho do pixo: 51:31)

“é a arte da pobreza, que expõe tudo que a gente sente os sentimentos que ninguém quer ver, que não quer presta atenção” (relato menina 54:37. Pixo)

“Que sociedade é essa, quem somos nós, que sociedade é essa que forma uma geração inteira de jovens que precisam se expressar através da destruição?” (trecho Pixo: 55:46)

Não há conversa com pixador que não envolva a rebeldia com o sistema e a desobediência como elemento de orgulho, adotando visão crítica à ordem estabelecida. É, assim, manifestação carregada de valor e sentido político, ação coletiva difusa mas que persegue objetivos perceptivos e amplamente compartilhados. Este mesmo caráter é destacado por Lassala, em que coloca que

“A pixação incomoda os transeuntes que não entendem o que está escrito, provocando estranheza, não por meio de uma relação direta com a sociedade – como a música, modo de se vestir ou discurso como no movimento punk –, mas sim com o seu produto, o pixo, com assinatura de padrão estético diferenciado diante da paisagem urbana e seus espaços públicos e privados, demarcando um território reivindicado à base do risco pessoal, agredindo o patrimônio e questionando um direito visual à cidade.”

Atribuir ao pixo a reivindicação de direitos – sejam estéticos, artísticos ou de ocupação à cidade – é observar os elementos menos observáveis do “vandalismo”, é entender o que move o impulso de destruição e, conseqüentemente, as possibilidades de construção de novas relações e dinâmicas urbanas.

## O PIXO E A DESOBEDIÊNCIA CIVIL

O caráter político da pixação passou a ter maior atenção a partir do momento que os pixadores adotaram estratégias de ação direta como forma de reivindicar seu reconhecimento como manifestação cultural. A ação direta pode ser entendida como uma estratégia de ação política que não exige intermediários, formalidades ou adequações institucionais para ser realizada, intervindo ativamente em um contexto social afim de pautar debates, conquistar direitos ou impedir violações de direitos, fazendo uso de meios físicos ou simbólicos para a obtenção de seus objetivos. Tem

forte vinculação com os movimentos anarquistas e engloba uma série de ações, como ocupações de prédios públicos, tendo como exemplo as recentes ocupações de escolas e universidades por estudantes que reivindicavam o direito à educação, a interdição de vias com piquetes ou com o próprio corpo, a destruição ou bloqueio de máquinas que estejam em vias de violar direitos, seja destruindo moradias, seja atentando contra o meio ambiente ou reservas indígenas, entre outros.

A ação direta é uma forma de Desobediência Civil, direito teorizado por diversos autores (Bobbio, 2012; Kelsen, 2011; Nery, 2008). Esta presente, ainda, na Declaração Universal dos Direitos Humanos, que estabelece em seu artigo 35 que “Quando o governo viola os direitos do povo, a insurreição é, para o povo e para cada parcela do povo, o mais sagrado dos direitos e o mais indispensável dos deveres”. A desobediência civil consiste, assim, na insurreição contra normas, regimentos ou instituições que reproduzam ou instituem injustiças, sendo direito de qualquer cidadão se levantar em oposição a tais normas, ainda que, por vezes, este levante seja, pelos marcos legais em exercício, um crime, uma contravenção ou ato proibido. A oposição de Nelson Mandela ao *apartheid* ou a revolução pacífica de Gandhi contra a dominação inglesa na Índia são alguns dos grandes exemplos de desobediência civil, implicando, em ambos os casos, a adoção de práticas que violavam as leis vigentes em seus países e tempo, tendo como consequência a condenação e o enfrentamento formal do Estado.

É digna de atenção, assim, as ações diretas de pixadores em questionamento à noção de arte estabelecida. A primeira grande ação consistiu em um ataque ao Centro Universitário Belas Artes de São Paulo em ocasião da conclusão de curso do pixador Rafael Pixobomb. Defendendo o caráter transgressor e artístico da pixação, optou por fazer seu trabalho de conclusão de curso e forma de ação direta. Convocou, assim, pixadores para, em conjunto, pixarem o Centro Universitário. A ação contou com 40 pixadores e teve como consequência a revolta de professores e estudantes e a prisão de Rafael. Mas acendeu, de forma inédita, a discussão sobre o valor da pixação. Neste mesmo ano se seguiram outros ataques, entre eles à galeria Choque Cultural, em protesto contra a comercialização da arte de rua, e à Bienal de Arte de São Paulo. Violavam, assim, os limites da ordem agora não mais às escondidas, em ações rápidas de rua, mas se apresentando como agentes ativos, reivindicando a legitimidade de seus atos. Este episódio resultou em prisões e processos, mas

acendeu um debate até então pouco colocado, pautando o ambiente artístico nacional e extrapolando suas fronteiras, envolvendo autoridades acadêmicas, artísticas e políticas, conforme aponta Lassala:

“Paulo Herkenhoff, curador e crítico de arte, em artigo para o jornal Folha de S. Paulo em 15/12/2008 afirma que o caso da prisão era mais uma questão social e política do que necessariamente artística: ‘Se a grafiteira fosse um nome do mercado de arte não teria sido presa ou já estaria solta. O ato de Carolina Pivetta da Mota é rigorosamente igual a tudo o que ocorre no prédio da Bienal. Depois é só repintar, como aconteceu’.

A questão social também foi abordada em nota do Ministério da Cultura, por Juca Ferreira, para elucidar a situação de Carol publicamente. ‘O que não podemos esquecer é que a cultura toma caminhos que fogem do padrão estabelecido para expressar conteúdos latentes nas formações sociais emergentes. Não desconhecemos que estas situações podem, vez ou outra, superar o âmbito criativo, mas devemos ainda lembrar que isso ocorre também pela falta de comunicação social e pela pouca acessibilidade destes cidadãos aos bens diversificados de nossa cultura e de nossa arte’”<sup>8</sup>

A discussão sobre o pixo alçou novos patamares a partir desta experiência. Na bienal seguinte, em 2010, houve convite formal<sup>i</sup> à participação de pixadores, assim como na 7ª Bienal de Berlim, onde membros do grupo “Cripta” ministraram workshops dentro da programação oficial do evento. Nesta ocasião, contudo, o caráter transgressor do pixo não se fez ausente: ao pixarem espaços não autorizados, os pixadores entram em conflito com o curador Artur Zmijewski, que em meio a confusão foi alvejado por tinta atirada pelo pixador Djan, estampando as manchetes de jornais nacionais e internacionais.

---

<sup>8</sup> Material disponível na internet. Nota do Ministério da Cultura: <https://goo.gl/fg3Sc4>. Artigo de PAULO HERKENHOFF: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1512200818.htm>

## As Intervenções Ativistas

### O Ativismo Artístico

Claudia Loch, na sua tese de doutorado “Do Graffiti à Ciberintervenção Urbana” (2014, UnB), dedica um capítulo inteiro para a reflexão sobre a arte, o espaço urbano e o ativismo. Para tanto, inicia resgatando a definição de Jordan (2002; p. 11) de ativismo como “ações coletivas que produzem transgressão e solidariedade”, acrescentando que são orientadas para a transformação social.

Como se trata de tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, o estudo é muito focado nas chamadas “artes urbanas”, entendidas como intervenções urbanas de cunho artístico. Para isso, distingue o “ativismo político” do “ativismo artístico”, que guardariam entre si a semelhança de serem enquadradas como ativismo no sentido de buscar transformar a sociedade. O político, contudo, se insere nas disputas objetivas colocadas na sociedade: oposição ou situação com relação a um governo, um partido, o sistema econômico, etc.

Já o ativismo artístico “não possui demandas dirigidas a instituições políticas ou sistemas. [...] As ações visam criar situações que visam quebrar a rotina dos participantes, despertando sua criatividade e sua capacidade de questionamento, o que de maneira indireta pode incitar indivíduos a procurar outros meios de resolução e seus problemas em sua comunidade” (p. 24).

Apesar de não exclusivamente, foi no espaço urbano que o ativismo artístico encontrou um dos seus principais ambientes de realização. Para entender a importância política de se intervir na cidade, vale resgatar a etimologia deste termo: deriva do latim *Civita, átis*, ou, “reunião de cidadãos, nação”. É na cidade que se concentra a maior diversidade de agentes sociais, aonde costumes e visões de mundo se chocam e se transformam gerando identidades coletivas que influenciam e são influenciadas por todos os indivíduos.

Dentro deste complexo de interações e encontros humanos, existem os espaços de caráter público, potencialmente compartilhados por todos os cidadãos, e os espaços de caráter privado, restritos a determinados indivíduos ou grupos sociais. No âmbito desta pesquisa, o espaço urbano deve ser entendido como o conjunto de



espaços públicos de uma cidade: vias, rodovias, praças, passarelas, etc. Assim, o espaço urbano torna-se o elemento mais forte de representação da urbe: é a partir da rua que se reconhece, apresenta, experimente e se sente uma cidade, é no espaço público que as mais diversas realizações sociais são desenvolvidas: o comércio, o protesto, a circulação, o encontro. E, também, as manifestações artísticas e políticas as intervenções urbanas.

Loch classifica a cidade como um laboratório social, tomando emprestado este conceito de PARK (1984), o que denota o entendimento da cidade como ambiente de constantes transformação, experimentação e descoberta. Entende a cidade como realização humana que fez a humanidade se reinventar, pois propiciou formas particulares de sociabilidade e de formação de identidades coletivas. O ativismo, assim, apesar de não se dar exclusivamente no espaço urbano, encontra ali um celeiro de oportunidades comunicativas, de implementação de ações estratégicas para a transformação social, justamente por ser o *locus* principal da urbe, por atingir potencialmente o imaginário social de toda a coletividade reunida na cidade.

Loch contrapõe a arte na galeria à arte no espaço urbano justamente na interação diferenciada que cada ocasião propicia. Tomando a terminologia “Cubo Branco”, de O’Doherty (2002), aponta que a galeria moderna incorpora os valores filosóficos do modernismo: a estética tecnológica, branca e limpa, sem elementos que interfiram na percepção objetiva da arte, sem influências senão o próprio objeto artístico que se descola do seu tempo, do seu contexto, e adquire caráter atemporal enquanto conteúdo dotado de valor e significado próprio. O observante, neste caso, não passa de sua definição mais estreita: ser alguém que observa, tendo o corpo quase como um intruso em um ambiente preenchido pela mística artística onde, ainda que chamado a interagir, esta interação se dá dentro dos marcos estabelecidos e controlados do “cubo branco” e da direção que o artista ou a arte estabelecem aos espectadores.

Já no espaço público a arte se encontra em posição inversa: vulnerável, sujeita à crítica, ao ataque, à indiferença. É o observante quem “dá as cartas”. Perde, assim, inclusive a autoridade artística, estando seu caráter enquanto “arte” sujeito ao julgo coletivo (Buren, 2000). Essa simples condição vulnerável já subverte toda a dinâmica do fazer artístico, que assume forte influência do espaço urbano que inclui seus pares

artísticos, acadêmicos, intelectuais, mas também os leigos, os especialistas em outras áreas que não as artes, os analfabetos, enfim, a multidão que pode, a qualquer momento, intervir direta ou indiretamente no trabalho que está a sua frente. O caráter subversivo das intervenções artísticas urbanas se dá, justamente, ao deslocar do meio técnico para o leigo o poder de discernir o que é e o que não é arte, rompendo com a autoridade das curadorias, galerias, museus, escolas e universidades, e, assim, com todo o sistema tradicional de legitimação da arte. Daí seu enquadramento enquanto ativismo, pois ainda que não reivindica nenhuma outra pauta específica, sua realização tem por propósito, ao menos, a transformação social da forma como a arte é entendida, do que é a arte e de como as pessoas devem se relacionar com ela. (Loch, 2014).

Há, ainda, outros aspectos que dotam de caráter transformador as intervenções artísticas urbanas, ainda que manifestando apenas aspectos líricos, sem engajamento explícito. Uma característica muito citada pelos artistas urbanos se refere à expansão do acesso à arte e, conseqüentemente, sua democratização. Romper com os muros físicos ou simbólicos que distanciam segmentos sociais das manifestações artísticas, seja por falta de acesso formal à dinâmica dos “cubos brancos”, por inacessibilidade econômica quando da cobrança da entrada ou em função da localização de difícil e caro acesso, parece ser uma das grandes motivações de quem se aventura a intervir de forma artística a cidade. Há, assim, a expansão de quem tem direito de acessar a arte, já que, ainda que informal ou de forma simbólica, existe a restrição ou a proibição de acesso. Tomando emprestado conceitos de Jessé de Souza e de Bourdieu, o capital cultural passa a ser igualmente acessível aos filhos das classes média e alta e das classes batalhadora e ralé. Para estas últimas, o convívio com as artes urbanas por vezes torna-se a principal válvula de escape estético, reflexivo e identitário frente ao bombardeio de influências produzidas em massa e muitas vezes profundamente descoladas da própria realidade. Através da intervenção urbana se tem a oportunidade da experimentação artística, o gatilho da fruição criativa, disponível a qualquer transeunte, sem distinção de gênero, cor, orientação sexual ou condição social. É ilustrativo deste caráter o depoimento da Andréia, mulher em situação de rua que frequenta e costuma passar as noites no Setor Comercial Sul, no centro de Brasília, comentando um grafite de autoria do Daniel Toys no “buraco do rato”, um dos

maiores pontos de tráfico e consumo de drogas na capital, popularmente chamada de “cracolândia”:

“Olha o que tem escrito: nunca confie. Todo dia antes de dormir eu leio e lembro: nunca confie. Foi pra mim, é um recado que eu leio. E eu acho bonito, acho colorido. Então eu fico aqui, virou o lugar que eu fico. Quando quero ficar ‘de boa’, venho pra cá: ‘nunca confie’ é o meu canto, é o meu pedaço.”

A fala da Andréia é sintomática na medida em que expõe o caráter flexível da intervenção urbana. A inscrição “nunca confia”, acompanhada da figura pictórica de um personagem com roupas rasgadas, como em situação de rua, e expressão sofrida, certamente é apreendida de forma distinta por cada um que transita o buraco do rato: o comerciante que não é usuário nem tem ligações com o tráfico pode sentir empatia, desprezo ou qualquer outro sentimento que lhe faça sentido, possivelmente algo diferente do que sente a dependente em situação de rua e que recebe aquela pintura como um presente, como se através dela sentisse que alguém lhe vê, lhe dedica atenção ao ponto de lhe pintar uma mensagem, de deixar mais colorido um ambiente carregado e pesado. O traficante que ali trafica, o universitário ou pesquisador, como eu, que por ali transita, o Policial Militar que vai fazer uma incursão pela região ou artistas que, assim como Toys e Omik, entraram ali para fazer sua arte: a imagem está acessível a qualquer um destes agentes, mas possui sentido próprio, é absorvido de maneira diferente. O olhar não é o do “cubo branco”, a observação não se resume ao que está apresentado na imagem ou explicado em textos nas laterais: a leitura se dá em meio ao caos urbano, misturada com o cotidiano, com a vida pessoal e com a dinâmica coletiva estabelecida. Sendo entendida como arte ou não, está disponível para todos e todas e altera aquele ambiente, influencia a dinâmica daquele território, altera a paisagem, atribui novos sentidos ao espaço.

## A Pichação

A história da humanidade se mistura com a história das inscrições em paredes, sendo prática encontrada em sítios arqueológicos de diferentes partes do mundo e de diferentes épocas, com registros que datam de 30.000 a.C. (Farthing, 1950). Entendida como expressão artística ou não, é digno de nota que, ainda hoje, a aplicação de desenhos ou mensagens em paredes, rochas, muros ou quaisquer outras superfícies compartilhadas por uma coletividade de indivíduos seja um

elemento presente nas sociedades humanas, inclusive nos grandes centros urbanos, sendo parte integrante do mundo globalizado.

As inscrições em paredes contemporâneas são diversas e categorizadas sob diferentes critérios. Quando feita no espaço urbano e de forma transgressora, costuma receber o título genérico de “pichação”. A pichação pode se dar através do spray aplicado diretamente sobre a superfície; através do uso de chapas com moldes em recorte que permitem a replicação de mensagens ou desenhos em série, comumente chamados de *stencil*; com o uso de rolos e pincéis; ou, ainda, com outros instrumentos inusitados, como produtos de limpeza aplicados sobre paredes sujas, traçando o desenho a partir da limpeza. Pode possuir caráter político, poético, comercial, simbólico. Pode, portanto, ser atribuída a praticamente todos os tipos de intervenção urbana de natureza gráfica. Afim de evitar confusões semânticas ou conceituais, considereirei pertinente restringir o uso deste termo para formas específicas de intervenção, que se aproxima também do uso mais recorrente que se faz da palavra “pichação”, apesar de não coincidir completamente com o uso consolidado no dia dia. Considerarei pichação a inscrição que pretende transmitir uma mensagem a partir da escrita ou símbolos, aplicada diretamente na parede sem uso de chapas, papéis, ou moldes, sendo direcionada a qualquer transeunte alfabetizado. A partir deste recorte, excluímos a expressão que denominamos anteriormente como “pixo”, pois possui grafia própria não acessível a qualquer transeunte alfabetizado, sendo orientada para outras formas de comunicação. Exclui, também, expressões que consistam na representação pictórica, como o grafite, ou que sejam aplicadas sob o intermédio de instrumentos que não a tinta, como o stencil ou o lambe-lambe.

As expressões mais próximas dessa noção de pichação se desenvolveram ao longo do tempo, sendo a cidade de Pompeia, na Itália, um símbolo das antigas pichações<sup>9</sup> (Allan Szacher 2012). No ano 79 d.C. Pompeia foi atingida pela erupção do vulcão Vesúvio, sendo encoberta por largas camadas de cinzas. Estas cinzas, em conjunto com a lama, fossilizaram grande parte da cidade, tornando-a um sítio arqueológico rico em registros de todos os tipos: dos corpos de seus cidadãos aos objetos que eram comumente usados. Mais do que isso: das esculturas que construíram às mensagens que inscreveram em seus muros e paredes, com

---

<sup>9</sup> Szacher, Allan. (2012). *Estétia Marginal Vol 2*. São Paulo: Zupi.

volumosos exemplos encontrados. Ao que tudo indica, era prática comum entre cidadãos de diferentes estratificações sociais na Pompeia a inscrição em parede de poesias, ofensas aos governantes, mensagens de amor ou lamentações de diferentes naturezas (Szacher, 2009). Pompeia guarda, assim, os primeiros registros de pichações análogas às contemporâneas.

Na segunda metade do século XXI a prática ganhou grande visibilidade no mundo ocidental ao ser massivamente usada pela série de manifestações francesa de 1968, comumente chamada de maio de 68. Neste ano houve um forte levante estudantil que tomou conta das mais importantes universidades francesas, gerando forte reação governamental. A violenta repressão fez com que cada vez mais franceses aderissem à revolta, extrapolando a revolta para além do universo estudantil e contemplando as mais distintas reivindicações, sendo, ainda hoje, difícil de categorizar a natureza ou as principais bandeiras deste movimento. Além da ocupação de universidades e fábricas, greves e protestos de rua, a cidade de Paris foi tomada por pichações de cunho político e de contracultura, no que se tornou um dos símbolos do nascimento de novas formas de ação coletiva, desvinculadas das instituições políticas consolidadas, como os sindicatos e os partidos, não apenas nos métodos, mas também nos conteúdos, avançando para além das pautas econômicas, da luta de classes ou dos nacionalismos, trazendo à tona a reivindicação de outros recortes identitários e mobilizadores. A partir de então, a pichação como instrumento de reivindicação, denúncia ou queixa política passou a ser cada vez mais usada: questionam-se instituições, exige-se a saída de representantes, denuncia-se violências simbólicas cotidianas, reproduzindo especialmente mensagens que têm dificuldade de serem reproduzidas pelas formas hegemônicas de comunicação: a grande imprensa, nem sempre acessível a todos os segmentos sociais, os canais institucionais, que se estabelecem como representantes formais da ordem, as publicações impressas, que dependem de logística para sua produção e distribuição, ou a comunicação oral, que depende da disponibilidade e engajamento de um grande grupo de pessoas para obter abrangência em maior escala. Todas estas formas, além de nem sempre acessíveis, exigem uma maior exposição de seus autores, o que pode representar especial problema em situações autoritárias ou quando do desejo de manifestar ideias conflitantes com a ordem estabelecida, capazes de gerar retaliações ou perseguições aos seus adeptos.

## Celacanto Provoca Maremoto e Lerfa-Mú

Desde seu surgimento, a pichação jamais perdeu a característica subversiva e de cunho político, ainda que não tenha se resumido a isso. Não por acaso, mesmo quando realizada sem expressar nenhum conteúdo político, pode ser confundida com atos engajados, organizados. Foi o que aconteceu na década de 1970, no Rio de Janeiro, quando por toda cidade surgiu uma estranha mensagem, híbrida da pichação com grafite<sup>2</sup>, com os dizeres “Celacanto Provoca Maremoto”, cercada por um retângulo com uma seta apontando uma gota de água. O volume com que a mensagem era reproduzida chamou a atenção da população, da imprensa e das autoridades, abrindo margem para as mais diversas especulações, inclusive a de que se tratava de conteúdo revolucionário e em oposição à ditadura militar.

O mistério só foi desvelado anos mais tarde quando o autor veio a público, através de uma entrevista concedida a um jornal de grande circulação. No documentário “Luz, Câmera, Pichação” (2011), dirigido por Gustavo Coelho, Marcelo Guerra e Bruno Caetano, é possível assistir ao relato do criador do “Celacanto Provoca Maremoto”. Carlos Alberto Teixeira explica a origem da mensagem, suas motivações e o que o levou a procurar a imprensa, afim de revelar sua identidade e falar abertamente sobre sua pichação. A frase nada mais é que uma fala proferida por Dr. Sanada, um personagem da série japonesa National Kid, muito popular na década de 1970. O Celacanto é um peixe abissal, que vivendo nas profundezas do oceano, seria capaz de provocar maremotos segundo Dr. Sanada. No enredo da série, contudo, revela-se que o maremoto era causado, na verdade, por um grande submarino.

Carlos Alberto Teixeira, então estudante, rabiscou durante uma aula, em papel, o que viria a ser uma das pichações mais famosas da história do Rio de Janeiro e, gostando do resultado, repetiu o desenho por todo o quadro negro. Achou divertido e enigmático, ficando fissurado pela reprodução da mensagem. Da sala de aula, passou aos muros, e daí a todos os cantos que encontrasse. A motivação era simplesmente diversão e, na medida em que a pichação ganhava fama, mais instigado o pichador ficava. Até que seu pai, jornalista, recebeu a informação de que os militares estavam incomodados com a enigmática mensagem e já haviam iniciado investigações para

descobrir o autor. Preocupado, recomendou que o filho concedesse entrevista a um jornal, afim de afastar qualquer suspeita de conteúdo subversivo, engajado ou revolucionário.

A entrevista gerou fama ao autor, que se orgulhava de ser reconhecido na rua, e estranhamento a outros pichadores. O documentário “Celacanto Provoca Lerfa-Mú” é provavelmente o primeiro filme sobre a pichação produzido no Brasil. De autoria de Pedro Camargo e produzido em 1979, o documentário entrevistava de forma anônima pichadores da cidade do Rio de Janeiro, com bastante destaque para os autores do “Lerfa-Mú”. De forma análoga ao “Celacanto Provoca Maremoto”, o Lerfa-Mú foi tão ostensivamente reproduzido que muita gente passou a se perguntar o que esta inscrição significaria. Neste caso, a pichação era feita por um coletivo de indivíduos que faziam, através da pichação, um questionamento sobre o modo de vida moderno. Em entrevista, mantendo o anonimato, dizem que “o Lerfa-Mú pode ser o que você quiser, mas é aquilo que aparece no seu caminho e te faz perguntar: o que é isso? É o que deixa as formigas confusas”. A analogia com as formigas se refere à vida organizada, metódica, rotineira, pouco reflexiva com que, na percepção de seus autores, as pessoas estavam impelidas a viver na metrópole. O Lerfa-Mú pretendia trazer à tona o inesperado, o imprevisto e, assim, o questionamento. Atuavam assim de modo a simbolizar de forma original sentimentos compartilhados, subvertendo o uso comum de significados. Neste caso, subvertendo o uso comum do espaço público a partir da escrita, se assemelha de expressão poética e artística, embora em nenhum momento da entrevista o tenham reivindicado como tal. Na percepção dos autores do Lerfa-Mú, ainda que Carlos Alberto Teixeira tenha ido à imprensa justificar que sua pichação não tinha conteúdo político, o simples ato de existir do “Celacanto Provoca Maremoto” já era subversivo ao não seguir as normas instituída.

### O Ativismo Político

Em 1968 o Brasil vivia o período mais rígido de sua ditadura militar, sendo o ano da instauração do AI-5 que delegava amplos poderes ao Presidente da República e aumentava a vulnerabilidade de opositores. Ao lidar com o risco de exílio, tortura, cadeia e morte, a oposição encontrou diferentes soluções. Houve, inclusive, quem tenha insistido no enfrentamento institucional, através do congresso, ainda que o

presidente pudesse caçar mandatos e direitos políticos de qualquer parlamentar, de forma discricionária, limitando substancialmente a eficácia desta aposta. Na construção política de base também apareciam grandes desafios: o AI-5 instituía a censura prévia, fazendo com que qualquer instrumento de comunicação estivesse sujeito à retaliação caso veiculasse conteúdo considerado subversivo. As artes e a imprensa não podiam, assim, exercer toda a potência que possuem como instrumento de propagação e difusão de ideias, sobretudo quando estas ideias contrariam a ordem.

Neste contexto a pichação surgiu como uma inteligente alternativa: sendo realizada em locais de grande circulação, seria capaz de atingir um grande número de pessoas, tarefa inimaginável através de métodos que exigem a presença física de seus propagadores. Assegurava, ainda, o anonimato, sendo prática difícil de ser rastreada e seus autores difíceis de serem identificados. Esta forma de resistência comunicativa foi fundamental para a manutenção e propagação de ideários democráticos durante a ditadura militar. Mas, também, para a consolidação da pichação como instrumento social e transgressor, capaz de se apresentar a despeito de contextos, autoridades ou pressões. A foto de um jovem pichando “ABAIXO A DITADURA MILITAR” na fachada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, feita em 1968, é considerada o primeiro registro de pichação contemporânea no Brasil, sendo um símbolo do surgimento deste tipo de intervenção urbana no país. Desde então, não apenas a pichação, mas o uso de lambe-lambe e *stencil* nunca deixou de ser usado como instrumento de comunicação alternativa, representando alternativa eficaz para a garantia do direito à liberdade de expressão.

É digno de nota, contudo, que mesmo depois do advento das novas tecnologias da informação, permitindo comunicação em massa em larga escala e o surgimento de novos formadores e formadoras de opinião, as *digital influencer*, as intervenções urbanas de caráter ativista não deixaram de estar presentes. O que indica que se busca, com estas intervenções, não apenas transmitir uma mensagem – o que é possível fazer pela internet, com mais segurança e menos custos – mas transmitir a mensagem dentro do contexto urbano, da dinâmica própria das intervenções urbanas, alterando a paisagem e estabelecendo com seus interlocutores uma interação própria, que atravessa o cotidiano, se relaciona com o trajeto íntimo de cada um e cada uma



que por ali transitam. Em síntese, ressignificam o território e, conseqüentemente, o modo de vida de todas as pessoas que por ali transitam.

#### A Poesia, a Rua e a Política.

“Intervir na cidade e tornar a arte acessível”. Foi assim que Alyssa e Julianna definiram a motivação inicial para espalhar poesias, através de lambe, pelos mais diversos pontos do Distrito Federal. Se conheceram em 2013 durante as manifestações políticas que tomavam conta das principais capitais do país. Inicialmente se organizaram para recolher parte do lixo deixado pelos manifestantes. Este primeiro momento não se relaciona diretamente com as ações posteriores do coletivo Amorço, mas já expressava a preocupação com o espaço urbano e o propósito de participar da construção de outras perspectivas de cidade: seja pelo simples fato de serem parte de manifestações que, entre outras coisas, reivindicavam o protagonismo, a participação, a representação de ideias que não estavam representadas no jogo político institucional, tendo a rua como *locus* de atuação para esta reivindicação, seja por se colocarem ativamente na tarefa de reduzir o lixo deixado nas ruas, intervindo de forma ativa na manutenção ou construção de um ambiente urbano mais próximo do que elas acreditam.

Deste primeiro contato surgiram reflexões e discussões que culminaram na formação do Coletivo Amorço, nome formado pela junção das palavras “amor” e “almoço”, que optaram pelo uso da técnica de lambe porque

“Rola uns pixos e umas pinturas. Mas, sei lá, o lambe.. rola uma afinidade com lambe. Quando a gente começou a fazer só tinha o transverso fazendo aqui em Brasília. E mesmo assim era uma coisa que não era tão presente quanto é hoje. E aí era uma coisa muito nova e que parecia muito legal, a gente viajava pra outros lugares e via muitos lambes e pensava ‘porque que não tem lambe em Brasília?’. E como somos duas meninas acaba sendo a plataforma mais fácil e mais segura, porque tipo e rápido de fazer, se alguém encher o saco você tira” (Julianna)

O que inicialmente é apresentado como escolha subjetiva, afetiva, ligada à gostos individuais, aos poucos passa a dar sinais objetivos de elementos próprios à prática do lambe e, particularmente, das intervenções ativistas, seja de caráter político, seja artístico. Há, assim, a exposição da relação com outras intervenções,

notadamente o pixo e a “pintura”<sup>10</sup>. Há, ainda, a influência de outras intervenções urbanas, inclusive em outras cidades, reforçando o caráter global destas expressões, ainda que diretamente ligadas à intimidade e à individualidade das autoras. Mas o elemento mais interessante e menos óbvio apresentado foi, provavelmente, a menção à condição feminina no seio das intervenções urbanas. Nas ações de rua os conflitos são uma constante: deparar-se com alguma autoridade policial orientada a reprimir este tipo de ação, cruzar com transeuntes avessos às intervenções ou mesmo ser alvo de violências comuns nas grandes cidades brasileiras. O *lambe* se apresenta, assim, como solução rápida, silenciosa e menos estigmatizada do que intervenções que façam uso de tinta e, particularmente, do spray, que “tem o barulho, [a lata] chama a atenção com o spray, tipo ‘tsss’<sup>11</sup>. As pessoas já ficam alerta”. Expressam, assim, a percepção de que a mulher socialmente, e não apenas no âmbito das intervenções urbanas, carrega condição de maior vulnerabilidade. Ainda assim, é preciso registrar o protagonismo e a importância da atuação feminina nas intervenções urbanas do DF.

A partir deste primeiro fator social de escolha da técnica do *lambe*, outros elementos pertinentes à sociologia passaram a ser colocados, como as possibilidades de comunicação e sociabilidade que o *lambe* oferece, sobretudo por se consistir, basicamente, como papel na parede. Isto ganha especial relevância na conformação do que chamamos de campo das intervenções urbanas, constituído de diferentes categorias, mas compartilhando espaços, dinâmicas e interações. Sobre isso, Alyssa comentou que:

“A gente cola um *lambe*, vai vir uma pessoa do pixo e vai pixar aquele *lambe*, ou vai vir outra pessoa e vai colar um *lambe* que case com aquele *lambe*. Então a interação acontece às vezes sem que a gente nem tenha consciência. A gente chega um dia lá e vê que aconteceu.”.

E Julianna complementa, acrescentando que:

“a gente acha que ele abre espaço pra vários diálogos. É tipo uma folha de papel, então alguém pode vir com uma caneta e escrever ali. Se a nossa ideia, é provocar novos diálogos na cidade, porque não deixar aberto pra que as pessoas provoquem novos diálogos também? Aí tem toda uma questão, segurança, afinidade”

Este relato ganha especial relevância ao revelar uma das características mais próprias das intervenções urbanas: a descentralização da possibilidade de agir, a

---

<sup>10</sup> Não ficou explícito a que tipo de manifestação Alyssa se referia quando falou em “pintura”.

<sup>11</sup> Onomatopeia que representa a aplicação de tinta com *spray*

impossibilidade de controlar individualmente os rumos do processo urbano. A cidade, como espaço social de choque, encontros e disputas, é visualmente composta pela contribuição de milhares ou milhões de indivíduos que, não exercendo domínio sobre o todo, compartilham a poder de decidir, de forma direta, como e com o quê preencher os espaços públicos. Esta situação dialética, de ser ao mesmo tempo soberana e serva do meio urbano, de poder se impor ao coletivo ao mesmo tempo que se é guiada pela multidão, de ser interventora e intervida pela cidade foi expressa no diálogo entre Julianna e Alyssa, que se segue:

Julianna: A gente começou com ilustrações e poesias e aí depois a gente foi se adequando muito aos contextos. Então sei lá, de repente na época que tava rolando as ocupações na UnB a gente começou a usar mais, sei lá, é, palavras de ordem. Tipo isso foi mudando muito, mas de início foi sim pra trazer poesia e arte pra cidade. Aí a coisa foi pegando um teor político mais claro assim. Porque a gente acredita que levar poesia, levar arte pra cidade é extremante político. Mas aí foi pegando um tom mais assumidamente político assim. É... então a gente caminha por esses dois lugares tanto um discurso mais subjetivo, mais poético, mais...

Ao que foi interrompida pro Alyssa, que a pediu para dar o exemplo da Louise<sup>12</sup>

Julianna: Ah, sim! A gente trabalhava muito com poesia e essas coisas e aí quando aconteceu o assassinato da Louise aqui na UnB a gente decidiu usar a intervenção pra marcar os espaços tipo da universidade pra que a universidade não esquecesse. Daí a gente fez uma série de lambes que era 'amar é verbo, não pronome possessivo' e tentou colar pelo ICC inteiro. No dia posterior já não tava mais nenhum, mas quando isso aconteceu foi um grande diferencial pra gente, da gente se colocar de uma forma mais objetiva, assim. Um discurso mais declarado. De quão política tem que ser a intervenção urbana, e a gente acredita nisso.

Por fim, Alyssa complementa:

Alyssa: A temática oscila de acordo com as nossas vivências também. A gente vai refinando ou trazendo coisas até pessoais. Mas ela parte dessa possibilidade de romper com esses espaços hostis da cidade, no geral. Independente se é um discurso mais político ou uma coisa mais poética.

---

<sup>12</sup> Louise foi estudante da Universidade de Brasília. Em março de 2016 foi vítima de feminicídio em um laboratório do Instituto de Biologia.

## Grafite

### O Movimento Hip Hop e as origens

Embora fartamente presente nos grandes centros urbanos ao redor do mundo, reconhecido por um conjunto cada vez maior da sociedade, adaptado ou apropriado pelos campos artístico e econômico, o Grafite segue sendo uma expressão com pouca literatura acadêmica produzida no âmbito da Sociologia. A maior parte das fontes consistem em entrevistas e relatos, muitas vezes registrados em vídeo, oriundos diretamente de seus agentes de diferentes períodos, desde aqueles considerados seus fundadores, até os mais jovens, recém engajados e engajadas no grafite. No que tange ao mundo acadêmico, as contribuições nacionais se concentram em diversificadas teses de pós-graduação, não havendo uma hegemonia em termos de abordagens, recortes ou métodos.

É notória, contudo, a convergência narrativa no que tange às origens do Grafite como expressão periférica, marginal e urbana ligada à expansão de Nova York como megalópole segmentada. Ainda que haja interpretações que creditam outras origens, em geral associadas a uma noção mais ampla do que é o grafite, é consenso a importância desta cidade como berço de uma das suas expressões mais tradicionais. Na década de 1970, a maior região metropolitana das Américas vivia acelerado crescimento, tanto em escala vertical quanto horizontal, reunindo um conjunto cada vez maior de pessoas segmentadas em bairros altamente estratificados. Criam-se, assim, reservas amplas, dotadas de infraestrutura, segurança e investimentos para as elites, fechadas às populações mais pobres apenas como ambiente de trabalho. Por outro lado, conformavam-se guetos que reuniam as populações com menor renda, majoritariamente negras e excluídas dos benefícios produzidos pela metrópole, ainda que cumprindo papel fundamental para o desenvolvimento urbano. Ao mesmo tempo que são estimuladas a desfrutar e buscar os prazeres do consumo, não são asseguradas a estas populações os recursos essenciais para o desenvolvimento humano e para a plena inclusão através do consumo<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Franco, S. M. (2009). Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de

Surgem, assim, movimentos urbanos e altamente criativos que perpassavam diferentes formas de expressão: musical, gráfica e cênica. Restringidas no acesso a serviços, proibidas de frequentar espaços privados de socialização e entretenimento ou de ter inclusão e formação formal artística, seja como artista, seja como público, jovens negros, latino-americanos e caribenhos do Bronx encontravam na rua, no espaço público, o ambiente principal de socialização, vivência e expressão. Reuniam-se em gangues territoriais e desenvolviam dialetos, modos de vestir e de agir, sendo a disputa entre as gangues e a violência uma característica marcante deste contexto. Mas outras formas de disputa passaram a ganhar forma naquilo que viria a ser chamado de Movimento Hip Hop.

O Hip Hop, enquanto conceito, foi idealizado pelo DJ, produtor, MC e compositor Afrika Bambaataa, considerado o principal formulador e difusor desta cultura ao redor do mundo. Na década de 1970, Bambaataa e outros jovens de gangues do Bronx foram profundamente abalados pelas festas produzidas pelo DJ Kool Herc, jamaicano que trazia a influência dos Sound Systems<sup>inserir nota</sup> para os guetos nova-iorquinos. Kool Herc reunia centenas de pessoas na rua, onde mixava discos e surpreendia o público com uma vasta coleção de músicas. Um de seus amigos e frequentador das festas, Coke La Rock passou a acompanhar a discotecagem com um microfone onde dava informes, fazia piadas e instigava o público a dançar. As intervenções de Coke La Rock eram ritmadas e rimadas, sendo considerado o primeiro MC<sup>14</sup> do Hip Hop. Entre as rimas de Coke La Rock e os cantos dos discos, havia intervalos rítmicos e instrumentais dos funks que faziam o público se mexer e dançar. Ao perceber isso, o DJ Kool Herc passou a imaginar formas de fazer com que este momento fosse mais longo. A solução veio ao reproduzir, simultaneamente, dois discos idênticos conectados em um mixer, fazendo-os voltar a um ponto específico de forma intercalada, de modo que a interrupção de um coincidissem com o início do outro, por tempo indeterminado. Nascia, assim, o Break-beat, longas repetições rítmicas e instrumentais, que prontamente se tornou base para competições de dança entre as pessoas que estavam na festa. Para acompanhar este som foi desenvolvida uma forma específica de dança, batizada de Break-dance, que

---

São Paulo, São Paulo. doi:10.11606/D.16.2009.tde-18052010-092159. Recuperado em 2017-12-02, de [www.teses.usp.br](http://www.teses.usp.br)

<sup>14</sup> Mestre de Cerimônias

logo se tornou um fenômeno nas ruas do Bronx. Com o tempo a maestria em sua execução passou a ser objeto de reconhecimento e valorização, sendo capaz, inclusive, de transferir as disputas entre gangues da esfera do confronto violento para o confronto nas pistas.

Em 11 de Agosto de 1973, Kool Herc e sua irmã, Cindy Campbell, fizeram uma festa que reunia a dança, as rimas e a discotecagem na Avenida Sedgwick, nº 1520, avenida marcada por pinturas coloridas com assinaturas de gangues ou indivíduos, as chamadas tags, com seus autores estando presentes na festa. Reunia, assim, os quatro elementos que Afrika Bambaataa sintetizou como os constituintes do Hip Hop: o break-dance, o DJ, o MC e o Grafite. O reconhecimento deste evento é tão profundo e difundido que em 2016 o prefeito de Nova Iorque, Bill de Blasio, promulgou a alteração do nome da avenida de *Sedgwick* para *Hip-Hop Ave*, tendo o antigo número 1520 como marco zero.

Ao recuperar a história do movimento hip hop, é notório o descolamento do grafite quando comparado com seus outros 3 elementos fundadores. Algumas hipóteses podem ser levantadas sobre este fato. Primeiro, por não ser pacífico o entendimento da fundação do grafite contemporâneo a partir apenas de Nova Iorque. Há registros, tanto na literatura acadêmica (Franco, 2009) quanto nas entrevistas realizadas, de visões que creditam à Nova Iorque a origem de uma vertente do grafite, talvez a mais expressiva, mas não a única. Esta percepção pode ser observada no relato do grafiteiro Toys:

“Você tem o grafite que surge em Nova Iorque, que é tipo o pixo daqui: os caras queriam assinar o nome pra todo mundo ver, e você era mais respeitado quanto mais assinatura tinha. Daí pra chegar em outros locais da cidade, em locais que não poderiam ir porque tem segurança ou porque é de outra gangue, eles faziam no metrô. No vagão. Por quê? Porque aí a *tag* ia correr a cidade. Era bem na lógica dos Estados Unidos, mais competitiva. Já na Europa era diferente. Tinha mais desenhos, imagens, frases, não só os nomes, e não é à toa que é de lá que vem o Banksy”

É importante registrar, ainda, o incômodo de Toys com a narrativa do grafite como elemento do Hip Hop, nitidamente partindo da percepção de que, ainda que o grafite faça parte da história deste movimento, não se resume a isso. Ao ser

questionado sobre as diferenças entre sua dinâmica de trabalho e a de antigos grafiteiros, disse:

“Se você for conversar com os caras mais velhos, vai ver que é tudo diferente. Que eles falam que é tudo mais fácil hoje, que é só ir pro Instagram. [...] Daí vão vir falando ‘ah, porque o movimento hip hop é isso, e aquilo, e o grafite é elemento’. Saca? É uma parada que, sei lá, que tá parado no tempo, que não se atualizou pras novas dinâmicas.”

A forma negativa com que Toys se refere à vinculação do grafite com movimento Hip Hop revela uma diferença conceitual entre sua visão e a de outros grafiteiros. Esta diferença se conforma tanto no entendimento do que são os grafites originários – se apenas aqueles típicos dos guetos de Nova Iorque da década de 1970 ou se, também, outras expressões – quanto do que é, de fato, o grafite, enquanto expressão, técnica e dinâmica social, visto que o fenômeno transcende o aspecto meramente formal ou estético.

Sérgio Miguel Franco (2009), em sua tese de mestrado “Iconografias da Metrópole, Grafiteiros e Pixadores Representando O Contemporâneo”, recupera as contribuições de Jean Baudrillard em “A Troca Simbólica e a Morte” (1979) e de Richard Sennett em “O Declínio Do Homem Público: As Tirantias da Intimidade” para expor diferentes visões sobre o grafite enquanto fenômeno social, conforme se segue:

“Segundo Baudrillard (1979), esses grafites iniciaram a ocupação da paisagem urbana numa data precisa: a primavera de 1972, começando pelas paredes, muros e cercas dos guetos e terminando por apoderar-se do metrô, dos ônibus, dos trens e mesmo dos monumentos. Para Sennett (1990), a data do surgimento é anterior, porém mais imprecisa, por volta de 1970, mas, do mesmo modo que Baudrillard (1979), identifica seus autores entre os jovens negros e porto-riquenhos dos guetos nova-iorquinos. Mas as semelhanças de suas interpretações encerram-se nesses termos, a começar pelo fato de que Sennett (1990), um americano, identifica como grafite os *stencils* da década de 1960 em Paris. Enquanto, para Baudrillard (1979), um francês, esses são fenômenos inteiramente distintos” (página 30).

Franco prossegue, apontando sua posição frente às diferentes percepções:

“Baudrillard (1979) tem toda razão: formalmente eles são muito diferentes. A começar pela figuratividade presente nos *stencils* de Paris e ausente nos primeiros grafites nova-iorquinos. Depois, pela técnica, são instrumentos e procedimentos que não coincidem: se no *stencil* é

necessária a construção de prévia de uma máscara sobre a qual se lançará o jato de tinta, no grafite nova-iorquino a pintura não utiliza outros materiais além da tinta spray” (página 30).

O apanhado que Franco traz é muito pertinente para este trabalho, na medida em que apresenta a divergência conceitual encontrada no campo manifestada, também, nas proposições acadêmicas sobre o grafite. Cabe uma ressalva, contudo, nos critérios para se estabelecer a identidade dos *stencils* europeus como grafite ou não. Para este estudo, identificamos majoritariamente o *stencil* como expressão de intervenção urbana ativista, não grafite, mas as razões para fazê-lo extrapolam a estética, os aspectos formais ou as técnicas empregadas, argumentos elencados por Franco. Seria impossível estabelecer fronteiras ou qualificações das intervenções urbanas sem levar em conta sua dinâmica de realização, às motivações de seus agentes, os aspectos subjetivos. Isto porque, dado seu caráter autonomista e transgressor, qualquer tipo de engessamento ou exigência rígida tende a ser subvertido. As pinturas de Basquiat, por exemplo, guardam pouca ou nenhuma semelhança com o grafite contemporâneo d’Os Gêmeos<sup>15</sup>. Ambos são reconhecidos como grafiteiros que transpuseram seus trabalhos das ruas para as galerias, tendo em comum o elemento principal da realização no espaço urbano, a expressividade e o uso de spray. Mas carregam estéticas profundamente diferentes. Outro exemplo pode ser dado quando da adoção por parte de grafiteiros de técnicas complementares ao desenho livre, usando por exemplo, as máscaras de *stencil*. No acompanhamento de uma pintura dos artistas da Casa de Rua, por exemplo, observei o uso de fita adesiva para delimitar traços retos, sendo aplicada na parede afim de estabelecer os limites da tinta. Não se trata, portanto, de aplicação livre com spray, mas, ainda assim, se configura como grafite pelo caráter de realização no espaço urbano, pelo caráter pictórico, pela relação com o espaço em que se estabelece, enfim, pela dinâmica de sua realização.

---

<sup>15</sup> Imagem 8. Página 83.



## Afinal, o que é “grafite?”

Torna-se necessário, a esta altura, estabelecer objetivamente o que se considera “grafite” para fins deste estudo. Em primeiro lugar, e mais evidente, o grafite configura-se como intervenção urbana. Não pode, assim, ser considerado grafite a realização em galerias, telas, em ambiente virtual ou em qualquer suporte que não a rua, o espaço público, nem que se dê orientado para o campo econômico, artístico ou político, ainda que possa possuir caráter econômico ou político. Como já dito, isto implica considerar que a motivação e o prêmio que se busca é o reconhecimento dos próprios pares das intervenções urbanas, a demarcação do território, a alteração da paisagem urbana e da própria dinâmica da cidade. Em segundo lugar, trata-se de aplicação de tinta livre sob as superfícies urbanas. Uma instalação ou um lambe-lambe, assim, não podem ser considerados grafite, ainda que um grafite possa possuir elementos não aplicados com spray. Em terceiro lugar, o grafiteiro ou grafiteira procura demarcar a própria existência através de seus trabalhos. Há, assim, o esforço recorrente em estabelecer marcas e aplicar identidade ao trabalho, com o objetivo de ser o mais amplamente identificado e reconhecido. Esta característica estava presente nas tags dos primeiros grafites e ainda hoje segue sendo uma meta dos grafiteiros e grafiteiras. Além das tags, ainda usadas, este elemento pode ser um personagem, como a Onika<sup>16</sup> de Omik, a caveira do Cuzco, os personagens d’Os Gêmeos ou o Toyzin<sup>17</sup> do Toys. Mas pode ser, também, elementos mais sutis. Basquiat, por exemplo, tinha um traço típico e marcante, além do uso recorrente de uma coroa. Toys reproduz muitas formas geométricas e cores vivas, a Siren utiliza figuras femininas e tons de roxo/rosa. Enfim, não há limite formal, mas sim a busca subjetiva pela expressão de uma identidade subjetiva que se almeja ser percebida, reconhecida e valorizada.

## A Busca Pela Marca

Durante dois momentos desta pesquisa, tive a oportunidade de experimentar a expressão da busca pela identidade em episódios objetivos. O primeiro foi quando,

---

<sup>16</sup> Imagem 7. Página 82.

<sup>17</sup> Imagem 9. Página 84.

durante uma conversa com a Siren, grafiteira do Distrito Federal, mencionei a semelhança entre suas figuras femininas e aquelas traçadas pelo Omik. Ao fazer este comentário, percebi um leve incômodo em seu semblante, como que incomodada com o comentário, apesar de não querer externar este sentimento. Ao mesmo tempo, acenou com a cabeça positivamente e, com um sorriso, disse que era muito comum haver a confusão. Perguntei, então, se aquilo era um problema. Ao que me foi respondido que, não, não tinha problema eu ter feito o comentário, que era inclusive positivo para que ambos buscassem formas de se diferenciar. Por fim, comentou que os desenhos de Omik têm mais volume, enquanto os seus são mais “chapados”. Alguns dias depois estive no Ateliê Casa de Rua. Nesta ocasião, cometi o descuido de confundir a autoria de um desenho que estava exposto na parede. Havia sido feito pelo Omik, o que não deveria ser surpreendente uma vez que estava em seu ateliê, mas intuitivamente perguntei se se tratava de uma ilustração da Siren. Ao ser informado que não, logo me recordei do episódio de dias atrás, e perguntei ao Omik o que ele achava sobre uma possível semelhança entre o trabalho de ambos, ao que fui respondido, assim como apontado por Siren, que seus traços apresentavam maior volume.

A busca pela marca foi explicitamente apresentada por Omik, quando questionado sobre as origens de Onika, sua principal personagem:

“[A Onika] veio de uma origem da infância na verdade, né? O que começou acho que o princípio básico de tudo foi uma frustração de não conseguir reproduzir o Mauricio de Souza mas sempre ter gostado da questão simples e impactante e que caracterizasse a quem fizesse. Então o Mauricio de Souza mostrou isso para mim muito cedo embora seja algo que eu fui entender com nitidez bem lá na frente. E conforme o tempo foi passando eu fui percebendo e graças ao grafite foi algo que observei porque todos os artistas tinham algo que eles não necessitavam assinar pra eu identificar a quem remetia o trabalho então sempre foi algo que eu busquei incessantemente [...] a questão da simplicidade e de característica, de algo que você pudesse chamar de seu.”

A Onika<sup>18</sup>, é uma boneca de traços simples e olhos vazios, sem nenhum preenchimento: nem pupila, nem íris. Apenas o branco vazio dos olhos. Onika também não tem boca, estando toda sua expressividade estabelecida pela postura corporal,

---

<sup>18</sup> Imagem 7. Página 82.

pela inclinação dos olhos e da sobrancelha. Durante o acompanhamento de campo, tive a oportunidade de assistir uma palestra conferida a uma turma de publicidade de um grande centro de ensino superior particular do DF. Nela, Omik explicou as razões que o levaram a escolher cada um destes elementos para compor sua personagem. Além da questão gráfica, apresentou-se, ali, uma série de motivações subjetivas que fazem parte da consolidação da marca que o grafiteiro procura estabelecer. Algumas semanas depois, afim de obter um registro mais fiel do conteúdo que havia sido apresentado, solicitei, via mensagem, que Omik me explicasse novamente as origens da Onika, obtendo em áudio o registro que se segue:

“A primeira vez que fui pegar ônibus eu me deparei com um cara com uma mulétinha batendo no chão e até então eu fiquei observando porque eu ainda não tinha visto, eu não sabia do que se tratava. Até a hora que ele entrou no ônibus e, através do diálogo com motorista, com cobrador, eu fui perceber que ele era cego. Aí fez total sentido a varetinha que ele batia no chão. Porque ele usava como guia, né? Pra não cair e esse tipo de coisa. Foi algo que me intrigou bastante porque eu não tinha ideia de como era possível alguém que não vê nada se dirigir até o local de partida do ônibus, sair de casa, e chegar até a parada pra ir pro trabalho e voltar. E fazer isso diariamente... tipo... sabe-se lá das outras coisas, dos outros lugares que vai. Então isso me chocou, isso mexeu muito comigo. Eu tinha na faixa de 12 anos e eu tava começando a desenhar muito mulheres, né? Treinando a questão do realismo pela questão da luz e sombra [...]. Então quando eu cheguei em casa dessa primeira vez que eu tava indo pro curso, eu apaguei todas as pupilas das personagens que eu desenhava. [Fiz isso] em referência a essa questão do ser cego, do tanto que eu achava isso foda. [...] como eu já tinha essa questão de ter um traço característico mais simples, fui em busca disso. Foi quando eu pausei um pouco a questão das mulheres e fui tentar fazer algo mais cômico e com a característica 100% minha. Foi daí que veio a carga da questão dela ser cega e ela é cega por não analisar o estereótipo. Ela não poder analisar uma estética e não ter a análise do feio e do bonito que temos, do olho julgador, ela vai te analisar por dentro. Da maneira como for tratada, como existiu o diálogo como é pra ser, né [...]. Então ela é límpida dessa questão, dessa poluição que os olhos trazem. Ela também não traz a carga de não ter um nariz e nem uma boca. Às vezes as pessoas olham, né: “nossa, que sacanagem!”. Porque a bicha já não tem boca, não tem nariz, tem o olho e não funciona? Na verdade, é totalmente o oposto, né? Porque os olhos são a parte que mais funcionam. Assim como ela não tem nariz pra não poder distinguir a questão de um odor ou um aroma. Lógico que é muito bom pra todo mundo sentir o cheiro de um perfume, o cheiro que lembre alguém, mas ninguém gosta de sentir um cheiro ruim. Então é por isso que existe a questão do preconceito até mesmo da aproximação de uma pessoa que mora na rua e não tem condição de tomar um banho com frequência [...]. Então

independente de um mendigo que não toma banho há um mês ou uma pessoa que acabou de sair de uma loja da Coco Chanel, ela não vai te analisar pelo teu cheiro. Então ela vai se aproximar de ambos da mesma forma, então a análise dela vai ser pelo que a pessoa é. E a questão dela não ter boca é porque eu acredito que é bem mais complicado alguém conseguir entender algo que não tem voz. Algo que não fala, [...], [não é] um grito, um choro. Então a Onika veio com a questão mais intrigante, né? De você imaginar, mas não deduzir.”

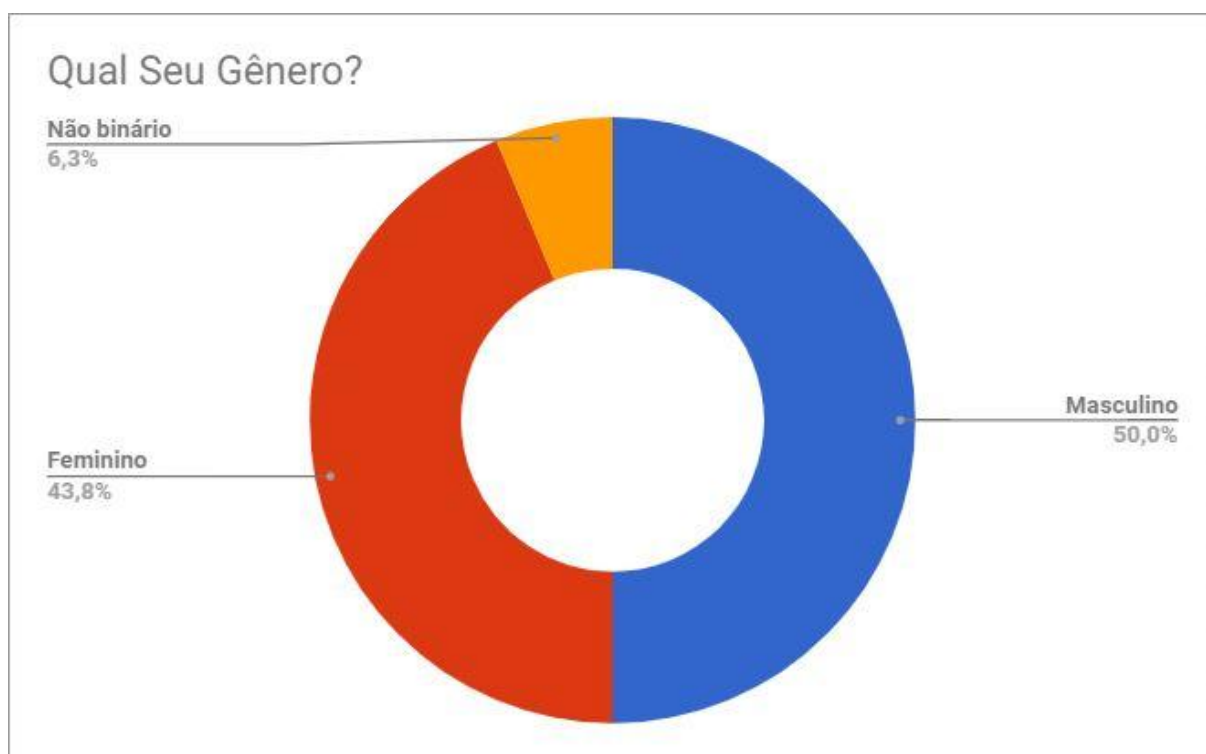
Embora longo, optei por transcrever este depoimento quase integralmente por considerar que ele transmite de forma profunda o significado e a importância da busca pela marca de um artista. Mais do que o reconhecimento, os personagens, tags, a estética adotada transmite visões de mundo, valores subjetivos, reflexões íntimas ligadas à própria percepção de existência do autor. Cada elemento cumpre um papel que mescla a escolha técnica e estética com conteúdos implícitos e explícitos. A busca pelos traços simples encontra na ausência de órgãos do sentido a síntese entre expressão individual e pertencimento a um campo social.

## Resultados e Análise do Questionário

O número total de respondentes foi 16, que expuseram informações referentes ao perfil individual, à forma de atuação, e às interfaces econômicas ou políticas que suas intervenções adquirem. Antes de apresentar e discutir os resultados, é preciso destacar que a amostra não nos permite fazer conclusões mais amplas sobre o conjunto de agentes das intervenções urbanas no DF, tendo seu valor mais associado às inferências qualitativas, obtidas em comunhão com as demais técnicas de pesquisa adotadas neste estudo, do objetivamente obtidas a partir dos números obtidos.

### O Perfil

#### Gênero

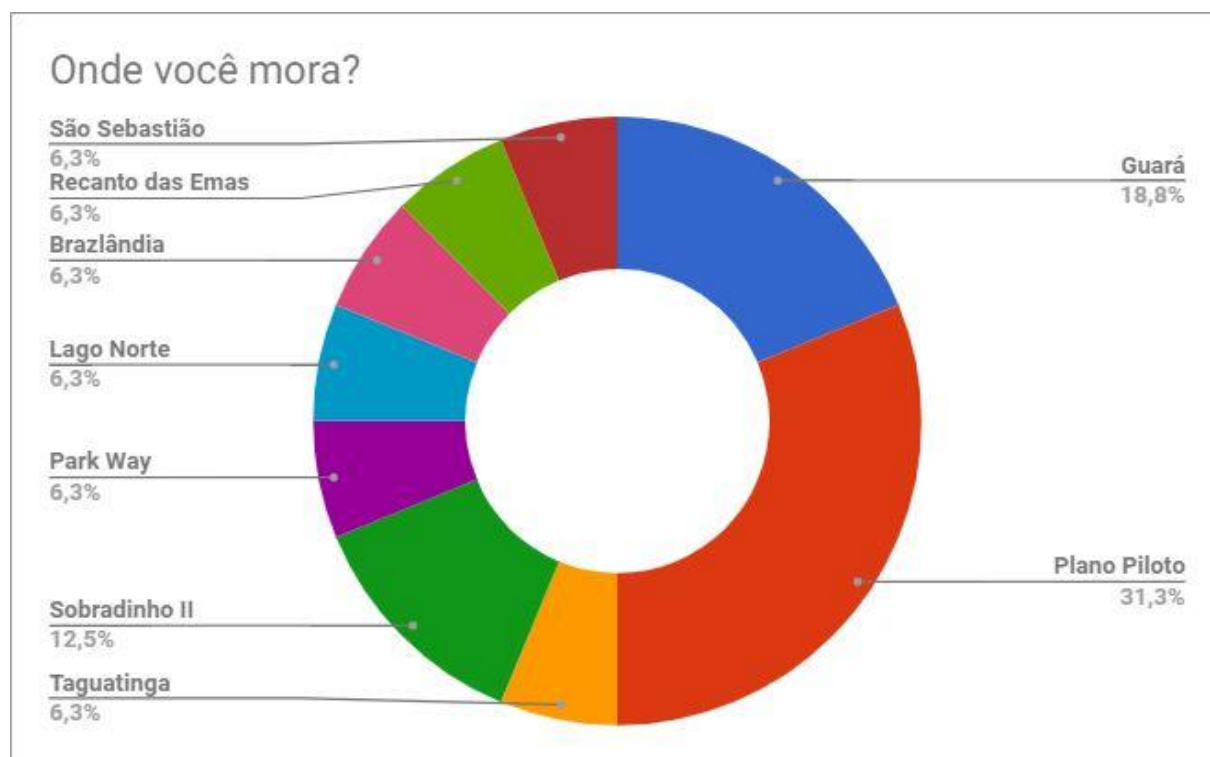


Houve notável distribuição entre os gêneros masculino e feminino, sendo 8 homens, 7 mulheres e 1 pessoa não binária. Dada a reduzida amostra, não podemos estabelecer conclusões mais amplas sobre o perfil geral dos agentes das intervenções urbanas no DF. Mas esta equidade nos ajuda a entender o público em questão que

respondeu ao questionário, que reflete um campo social aberto à participação de pessoas de diferentes gêneros, ainda que, como expresso no relato do Coletivo Amorço, não sejam iguais as condições de participação.

Um cenário que registra participação quantitativamente equivalente entre homens e mulheres, mas com indicação de diferenças qualitativas em termos desta participação, representa campo fértil e oportuno de estudo, podendo ser alvo de pesquisa específica sobre as mulheres das intervenções urbanas.

#### Local de Moradia

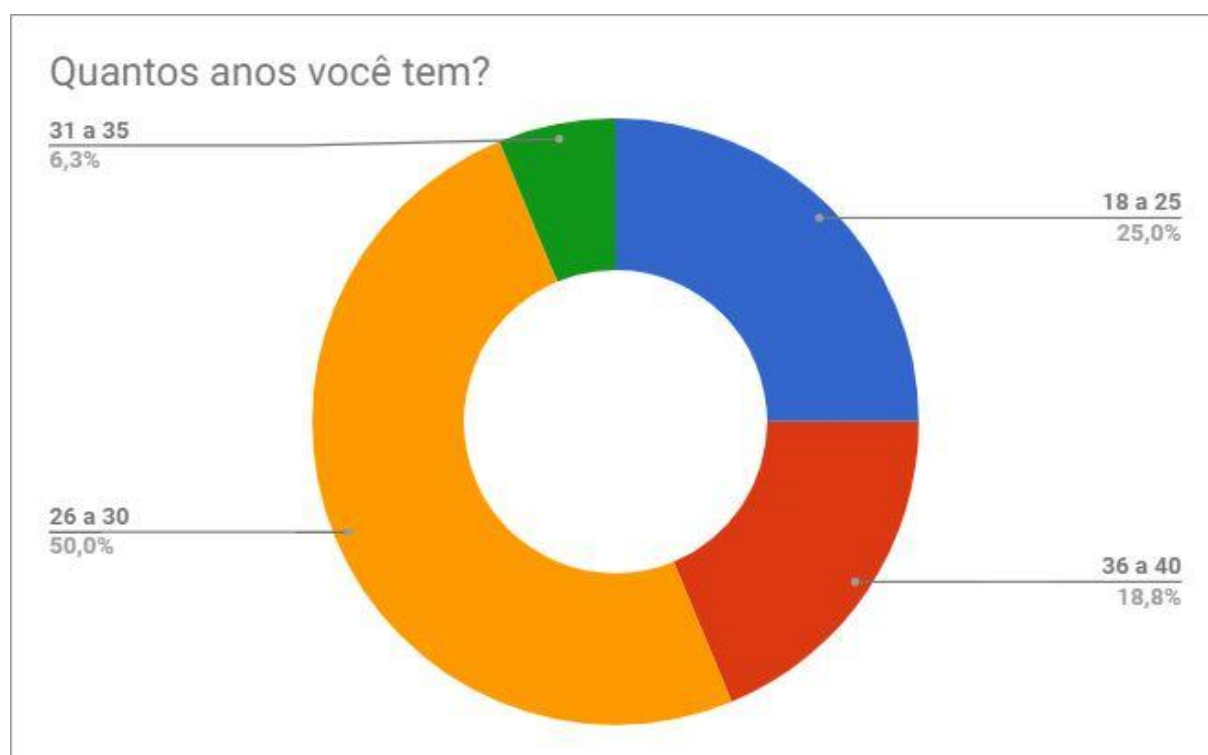


Aqui, de novo, vemos um cenário que possivelmente se distancia das condições reais de distribuição dos agentes das intervenções urbanas no Distrito Federal. Um dos indícios desta representação limitada consiste na participação de 3 moradores de Ceilândia entre os entrevistados desta pesquisa, sendo dois do Ateliê Casa de Rua e um do pixo. Em um universo de 8 pessoas entrevistadas, este número é bastante representativo. Também é preciso registrar que durante a etnografia digital e do levantamento bibliográfico foram encontrados muitos exemplos de agentes das

intervenções urbanas nesta cidade, com especial destaque para o grupo DF Zulu, pioneiro do grafite no Distrito Federal.

Posto isso, podemos observar que há grande concentração entre os representantes do Guará e do Plano Piloto, somando, juntos, cerca de 50% dos e das respondentes. Os outros 50% foram distribuídos de forma relativamente entre diferentes regiões do DF, sem um padrão de concentração em nenhuma macro-região.

#### Idade, Tempo de Intervenção e Ano de Início



Há, aqui, a confirmação de um padrão esperado e percebido entre os agentes das intervenções urbanas: o pertencimento à juventude. 75% dos respondentes tem 30 anos ou menos, sendo 50% pertencente à faixa que vai dos 26 aos 30. Há, portanto, provavelmente uma subrepresentação dos agentes mais jovens das intervenções urbanas, inclusive dos adolescentes. Considerando que o questionário foi aplicado em grupos específicos, e não em uma distribuição aleatória, é compreensível que o alcance seja mais efetivo em determinados perfis. Esta ocorrência não representa um problema metodológico, no entanto é preciso registrar que os resultados obtidos se referem a segmentos específicos dos agentes das intervenções urbanas.

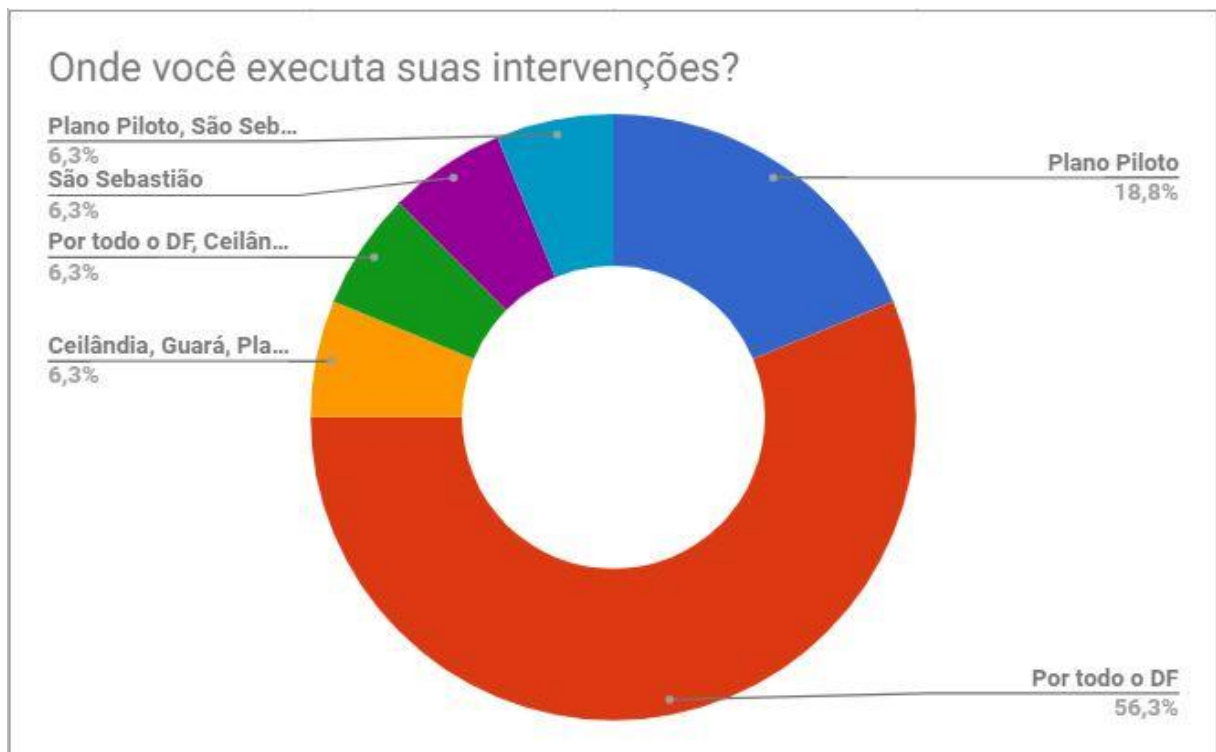


Esta pergunta reforça a ideia de que a ausência de adolescentes não se dá pela baixa adesão, mas pelas limitações próprias da aplicação deste questionário. Há um padrão muito mais jovem de iniciação nas práticas das intervenções urbanas, tendo a maior fatia dos respondentes indicado que iniciou suas ações aos 16 anos. Nenhuma resposta apontou para o início depois dos 26 anos, sendo que a maioria iniciou suas ações até os 21 anos.



## A Atuação

### Local de Atuação

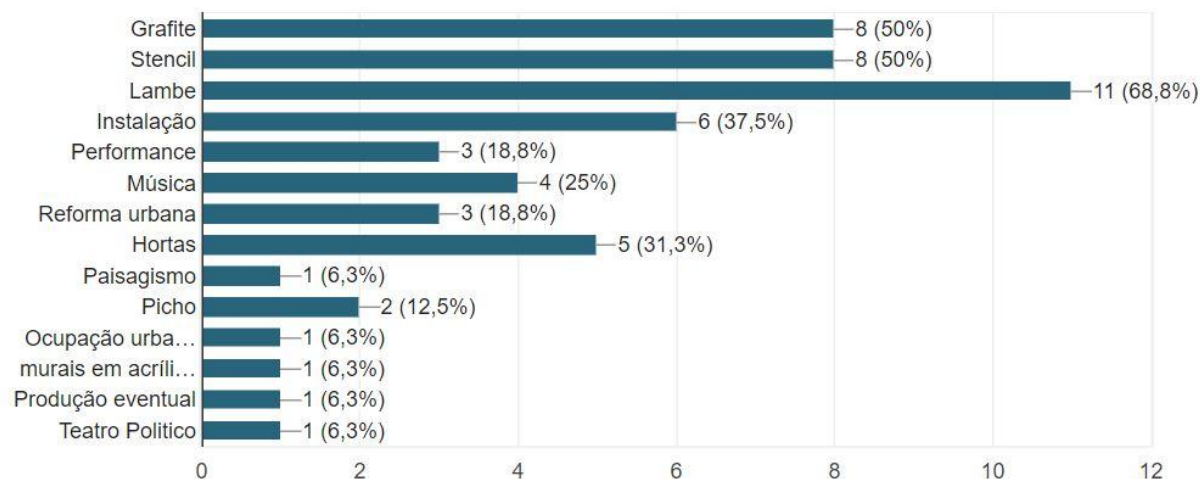


Aqui se apresenta um padrão de comportamento itinerante por parte dos agentes das intervenções urbanas. De todos e todas as 16 respondentes, 12 assinalaram mais de uma cidade de atuação no DF, sendo que 10 indicaram atuar por todo o Distrito Federal. Das 4 pessoas que marcaram apenas uma cidade, 3 indicaram o Plano Piloto e uma indicou São Sebastião. Ainda assim, contudo, é preciso registrar a maior proeminência de atuação no Plano Piloto, tendo sido apontado como local de atuação de 15 das 16 pessoas respondentes. Esta proeminência poderia ser justificada pelo perfil da amostra, com maior concentração de residência no Plano Piloto. Mas é possível inferir, com base na etnografia digital, no trabalho de campo e da elevada proporção de respostas neste questionário, mesmo se considerado o recorte da amostra, que o centro torna-se território cobiçado pela visibilidade, pelo alcance e pelo simbolismo que carrega como concentrador do poder político, econômico e simbólico da metrópole.

## Os Tipos de Intervenção

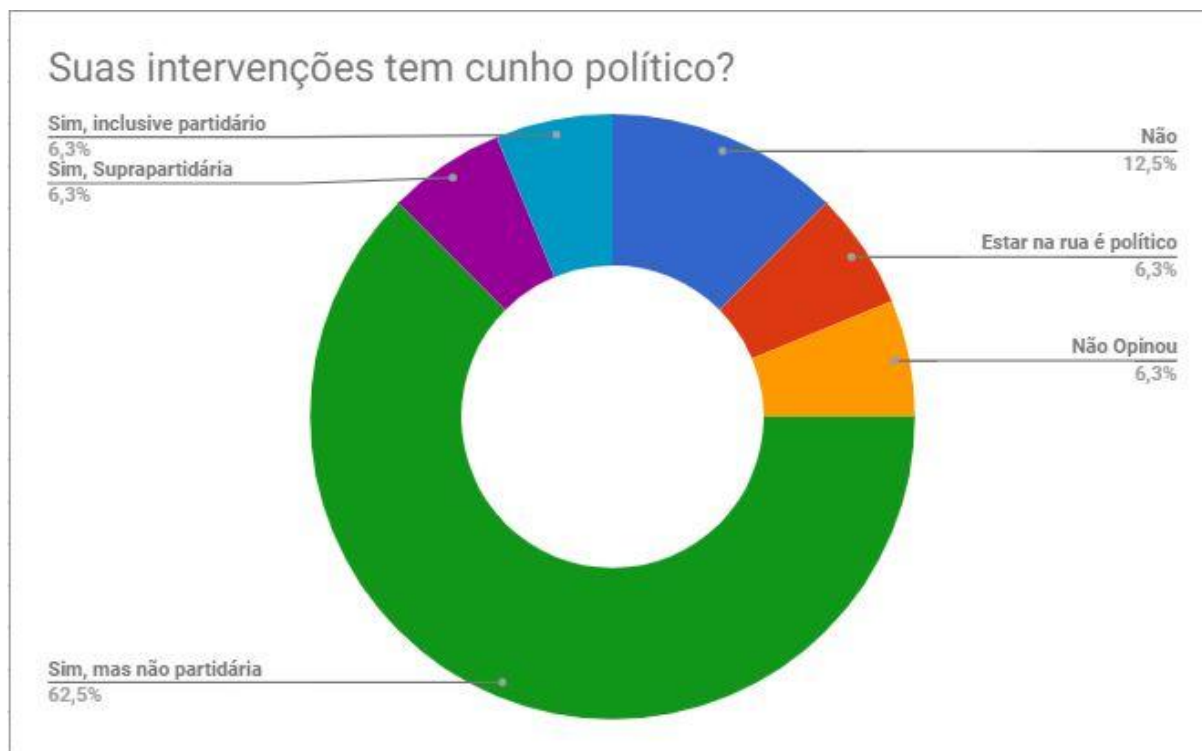
### Qual ou quais tipos de intervenção urbana você faz?

16 respostas



Foi registrada grande diversidade de atuação em termos das intervenções urbanas, estendendo sua abrangência para qualquer tipo de ação que interfira na dinâmica da cidade. Surgiram, assim, respostas que apontavam o teatro, as hortas, performance e música como formas de atuação. Ainda que não sejam as intervenções abordadas neste estudo, é interessante notar a diversidade com que o sentimento de pertencimento e de construção simbólica da cidade se manifesta.

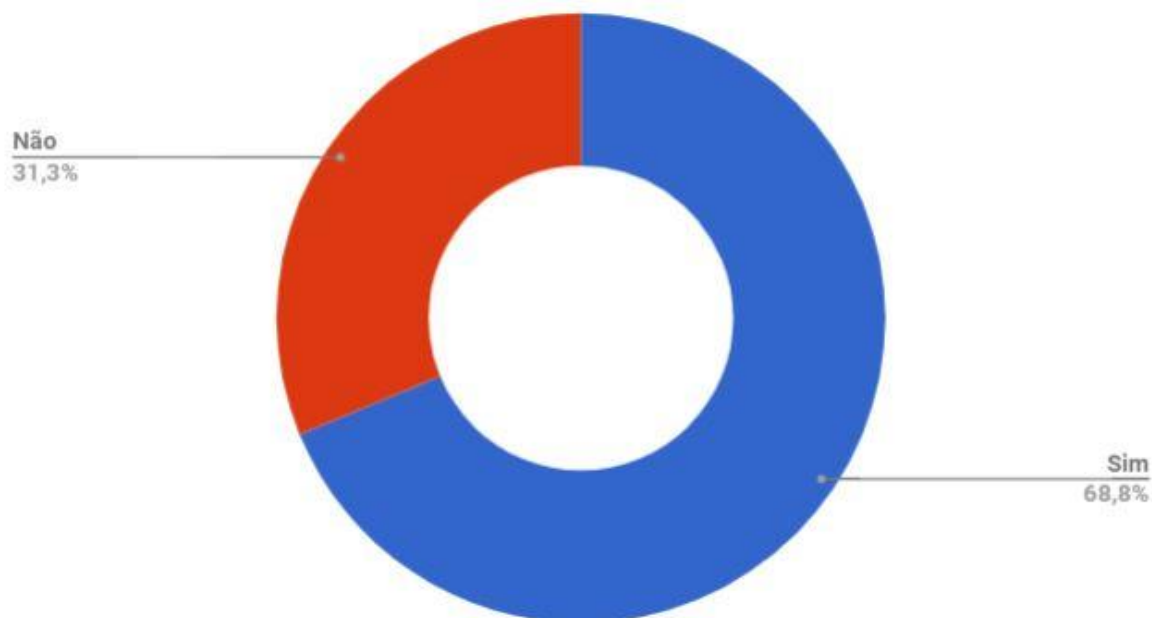
Ainda assim, houve grande proeminência do Grafite, do *Stencil*, e do Lambe como forma de atuação, coincidindo com as categorias focalizadas e identificadas como as mais presentes no Distrito Federal. A ressalva ficou com o picho e com a pichação, tendo recebido o termo “picho” 2 apontamentos. Esta lacuna é representativa da dificuldade de acesso aos pixadores, muito ligados à marginalidade e, conseqüentemente, adeptos de posturas defensivas, fechadas, desconfiadas sobre qualquer abordagem ou interesse externo ao campo.



Das 16 respostas, apenas 2 afirmaram que suas intervenções não possuíam caráter político. Apenas uma pessoa não opinou. Foi apresentada, contudo, uma diferenciação entre a atuação política partidária e não partidária, o que indicou uma proeminência do ativismo político sem, contudo, se conformar o vínculo com a política institucional.

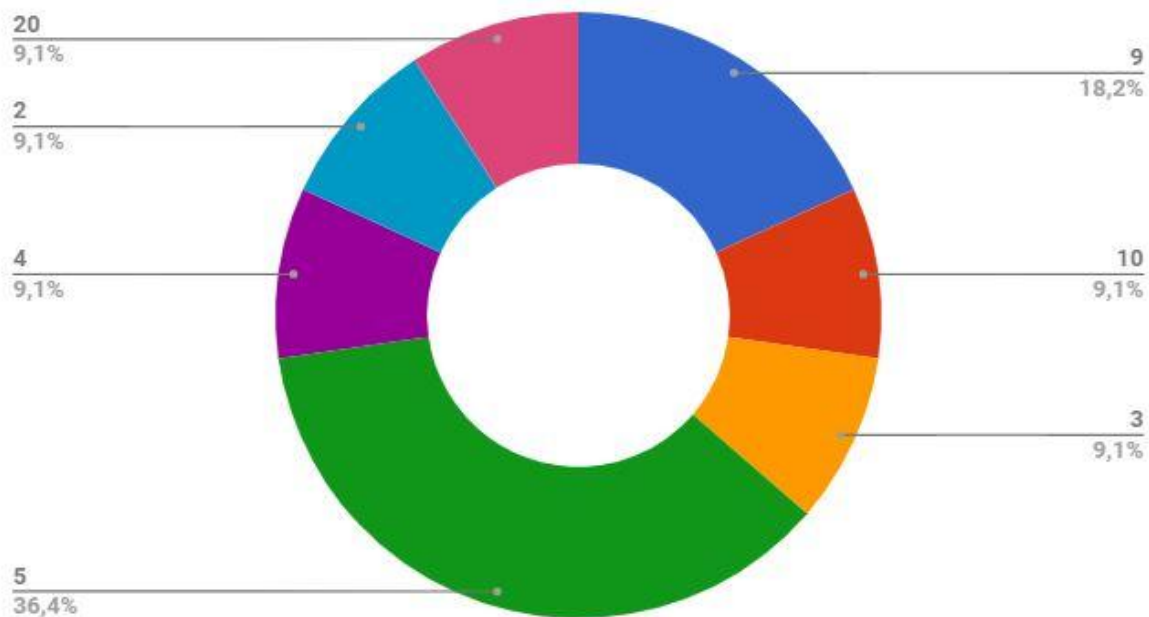
## Pertencimento a Grupos e o Uso da Internet

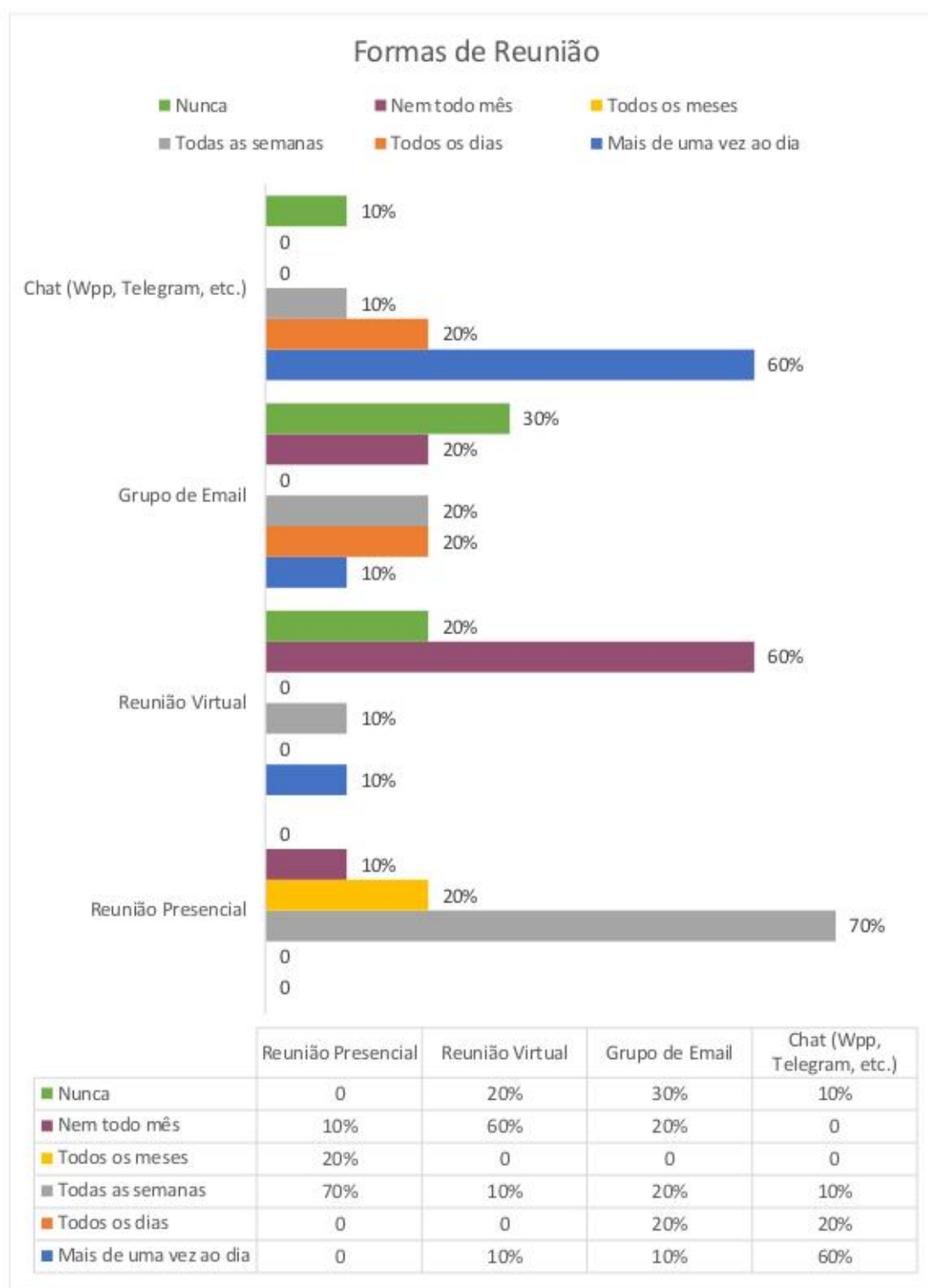
Você faz parte de ao menos um grupo?



15 pessoas responderam a esta questão, sendo que 10 pertenciam a grupos e 5 não.

Quantas pessoas fazem parte do seu grupo?





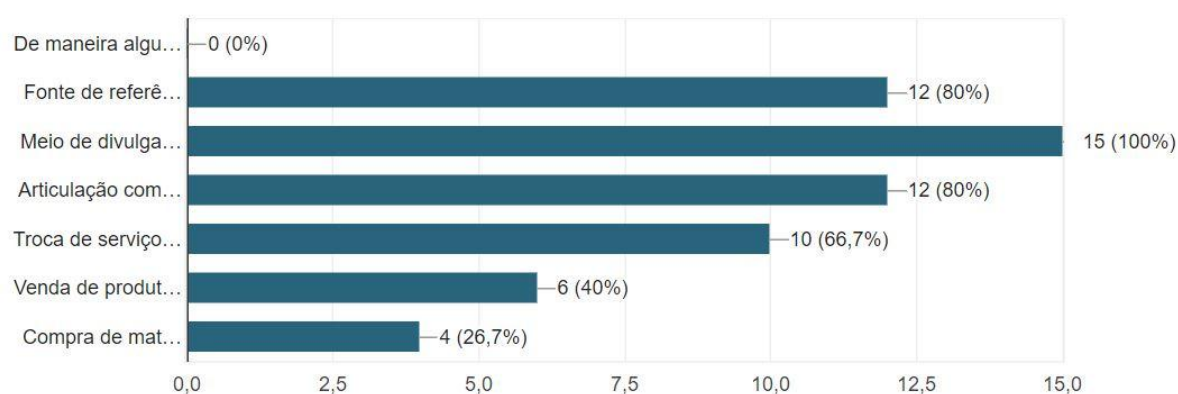
Não houve padrão em termos de tamanho dos grupos, sendo o maior composto de apenas 2 pessoas e o maior composto de 20. Houve, contudo, algumas interessantes convergências no que tange às formas de reunião dos grupos. 70% alegaram se reunir semanalmente, apresentando ser, a despeito do grande uso das tecnologias da informação, ainda um elemento central da organização em coletivos.

No entanto, a frequência de encontros digitais é muito maior. 60% dos entrevistados afirmou haver interações mais de uma vez ao dia por meio de chats virtuais, representando a forma mais comum de comunicação. Por fim, os e-mails e as reuniões virtuais apareceram de forma menos constante, sendo a reunião virtual nunca realizada ou com largo espaçamento (mais de um mês) por 80% dos respondentes. Já com relação às trocas de email, essa taxa é de 50%, sendo um pouco mais comum e fazendo parte da rotina de 50% dos respondentes, embora com frequência média menor do que as interações em chat ou presenciais.

### De que maneira a internet faz parte das suas intervenções?



15 respostas



Finalizando a avaliação das formas de atuação, foi questionado o papel da internet para a realização das intervenções urbanas. Conforme antecipado pelo gráfico anterior, uma ampla maioria dos respondentes (80%) apontou que a internet cumpre papel central para articulação com outros agentes das intervenções urbanas, o que se justifica pela centralidade que cumpre como instrumento de comunicação entre e internamente aos grupos. Mas o principal uso apontado foi o da internet como meio de divulgação do trabalho, tendo sido indicado por 100% dos e das respondentes. Cabe apontar que, entre as 15 pessoas que responderam, 5 não pertencem a nenhum grupo ou coletivo, justificando-se, assim, a menor taxa de confirmação do uso da internet como meio de articulação. Ainda assim, 2 das 5 pessoas que atuam de forma independente reafirmaram o caráter organizacional da internet, o que reafirma a centralidade deste uso. Destaca-se, ainda, o uso como fonte de referência, também com 80%, o que já era esperado considerando o caráter global

das intervenções urbanas. Por fim, 40% e 26,7% das pessoas apontaram fazer uso econômico da internet, seja para venda de produtos, seja para compra de insumos.

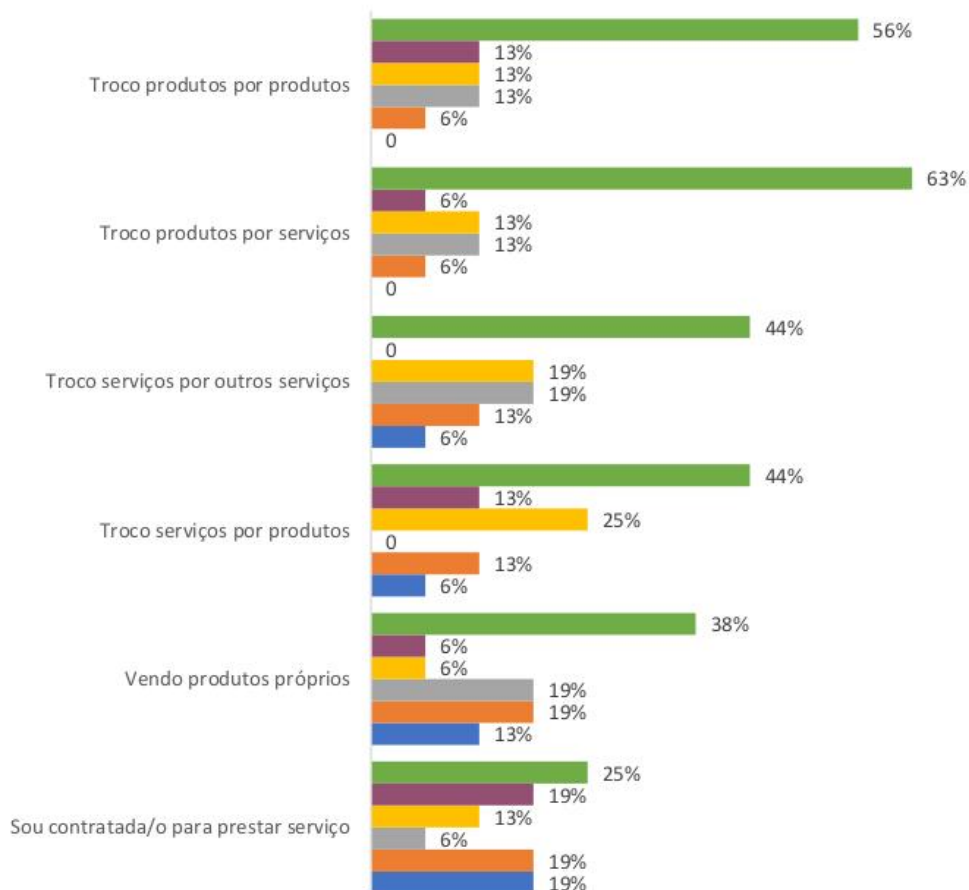
#### O Caráter Econômico





### Trocas Econômicas Das Intervenções Urbanas

■ Nunca ■ Anualmente ■ Semestralmente ■ Bimestralmente ■ Mensalmente ■ Semanalmente



	Sou contratada/o para prestar serviço	Vendo produtos próprios	Troco serviços por produtos	Troco serviços por outros serviços	Troco produtos por serviços	Troco produtos por produtos
■ Nunca	25%	38%	44%	44%	63%	56%
■ Anualmente	19%	6%	13%	0	6%	13%
■ Semestralmente	13%	6%	25%	19%	13%	13%
■ Bimestralmente	6%	19%	0	19%	13%	13%
■ Mensalmente	19%	19%	13%	13%	6%	6%
■ Semanalmente	19%	13%	6%	6%	0	0

Finalizando o questionário, foram apresentadas duas perguntas focadas especificamente nas trocas econômicas envolvidas com as intervenções urbanas, não

necessariamente financeiras. A primeira pergunta, e mais geral, questiona a porcentagem da renda pessoal que se relaciona com as intervenções urbanas. 5 das 16 pessoas respondentes afirmou que obtém entre 50% e 75% da renda relacionada às atividades de intervenção urbana. Outras 5 pessoas afirmaram obter entre 25 e 50%. 4 pessoas afirmaram não receber nada. E 2 pessoas afirmaram obter até 25%. Cabe destacar que esta renda não se refere à prática própria das intervenções urbanas, conforme foi ressaltado nas entrevistas, mas a realizações correlatas: venda de produtos com estampas, prestação de serviços, cachês artísticos, entre outros.

Estas formas de obter receitas foram explicitadas pelo último gráfico apresentado, referente às trocas econômicas envolvidas nas intervenções urbanas. Foi possível perceber que a forma mais comum de ganho se refere à prestação de serviços. Alguns tipos de serviço foram mencionados durante as entrevistas: pintar murais sob encomenda, desenvolver conteúdo ou ilustrações, por exemplo. Na sequência, também aparece com relativa importância a venda de produtos. Por fim, nota-se uma resistência ou não exercício de trocas, seja de serviço, seja de produtos, embora sua ocorrência não seja irrelevante.

## Considerações Finais

Este trabalho revisitou as origens, influências e contribuições de três principais tipos de intervenção urbana: o pixo, o grafite e as intervenções ativistas, que assumem ora caráter mais artístico, ora mais político. Cada uma dessas expressões carregava particularidade, oportunidades e dificuldades para a realização do estudo. O pixo, por exemplo, apresenta amplos conteúdos na internet, representando uma comunidade diversa mas fortemente conectada, inclusive virtualmente. Foi alvo, ainda, de importantes estudos, especialmente na última década, que procuraram entender o fenômeno para além da leitura superficial da ação delinquente, do vandalismo sem causa. No entanto, por ser estudado há pouco tempo, ainda não há literaturas consolidadas, sendo abordado de maneira muito diversa por cada autor e cada autora. O grafite, por sua vez, sofre o processo contrário: alvo de atenção, reconhecimento e prestígio ao redor do mundo, tem narrativas bem estabelecidas que lhe atribuem determinadas origens, sentidos e dinâmicas. Embora muitos elementos destas narrativas sejam, de fato, aplicáveis ao contexto local, não podemos perder de vista que sua produção foi orientada, via de regra, para as expressões típicas dos países do centro, sejam os EUA, sejam os europeus. Surge, assim, a necessidade de reinterpretar este fenômeno tomando como parâmetro sua realização em outros contextos, em outros espaços, tendo como protagonistas outros agentes. Por fim, as intervenções ativistas guardam em si uma diversidade profunda, tanto em termos de técnicas quanto em termos de atuação. Qualquer síntese parece ser, assim, perigosa de ser apresentada, mas parece haver razões suficientes para as relacionar com as novas formas de atuação política e artística, uma vez que há grande convergência nestas formas de intervir na cidade, embora esta comunhão não seja automática.

Entre as três, registra-se a semelhança da realização no espaço urbano, do caráter transgressor, da ação coletiva, pois orientada para as dinâmicas próprias do campo das intervenções urbanas, que envolvem a busca do reconhecimento, da manifestação de identidades, da ressignificação da paisagem urbana e da disputa territorial da cidade. São ações orientadas sobretudo para estes propósitos, muitas vezes tornando-se não inteligíveis para quem as observa tendo em vista os propósitos e sentidos próprios de outros campos. Não é, por exemplo, na obtenção de ganho econômico que se encontrará as raízes, motivações e explicações para a propagação

das intervenções urbanas, uma vez que sua natureza não oferece retornos financeiros, mas, pelo contrário, implica muitas vezes em prejuízo, na medida em que se realiza de forma autônoma e desconectada dos processos de acumulação ou remuneração capitalistas. Também não é através do reconhecimento artístico que se encontrará as razões do estar na rua: ainda que obter méritos nas artes seja uma meta para alguns agentes das intervenções urbanas, o fato de se desenvolver distante da tutela do “cubo branco”, da autoridade acadêmica ou artística capaz de atestar valor, enfim, o fato de não possuir nenhum filtro julgador de mérito, a torna distante da possibilidade de reconhecimento artístico formal. Ainda que muitos agentes das intervenções urbana tenham se tornado, com o tempo, portadores de capital artístico, este movimento não se dá enquanto seu trabalho não é adaptado aos templos simbólicos das artes: transportado para museus, galerias, universidades. E, ao ser transportado, perde seu caráter primário: o estar na rua sem tutela, sem controle, o de alterar a paisagem urbana de forma transgressora. Tampouco será através das motivações político-institucionais que se entenderá a dinâmica das intervenções urbanas. Considerando que o campo político, como qualquer outro campo social na perspectiva de Bourdieu, é orientado para a acumulação de determinados tipos de capital, não é o anonimato e a informalidade que vão render aos agentes das intervenções urbanas o capital político, entendido enquanto parcela do poder formalmente constituído.

Mas, há, sim, formas particulares de integração com cada um destes campos. Daí surge o principal elemento de distinção entre os três tipos puros de intervenção urbana focalizados neste estudo. O pixo, o grafite e as intervenções ativistas se relacionam de formas distintas com os campos político, econômico e artístico, tendo cada qual suas particularidades.

#### A relação com o campo econômico, artístico e político

Cada tipo de intervenção urbana se relaciona de uma forma diferente com outros campos sociais. A diferença entre o pixo e o grafite, por exemplo, só é possível de ser traçada a partir da forma diferenciada com que cada uma destas categorias é percebida e percebe outros campos, notadamente o artístico e o econômico. Durante o capítulo que tratou sobre o pixo, muitos exemplos foram dados do caráter marginal,

dissociado, “maldito” desta intervenção como prática estigmatizada, associada à criminalidade e criticada. Das três intervenções estudadas, o pixo é, sem sombra de dúvidas, a que menos se conecta com outros campos e, não por acaso, a que se apresenta de forma mais hermética. Esta situação marginal é estabelecida a partir de uma via de mão dupla: tanto os campos político, econômico e artístico são mais restritos ao pixo do que a outras modalidades de intervenção, quanto os agentes do pixo reafirmam, incorporam e alimentam a perspectiva da transgressão radical. Esta postura pode ser bem elucidada na resposta do Kiko, um dos entrevistados desta pesquisa, quando questionando se considera que o pixo é arte:

“não! A pixacao é uma forma de expressão ilícita. Arte é o grafite.

A pixacao é uma degrau para a criminalidade.”

Essa afronte ao *status* de arte também se mostrou presente nas ações de pixação de galerias, bienais e da Escola de Belas Artes de São Paulo. Da mesma forma, o pixo se apresenta em campo oposto ao da política institucional, inclusive pelo caráter hermético, pela difícil apreensão e pela carga negativa que carrega. Já com relação ao campo econômico, não foram encontrados registros de ações que resultem em ganhos financeiros relacionados com a ação da pixação. Pelo contrário, a atividade envolve os custos da compra do material, de deslocamento e, em caso de ser flagrado, da aplicação de multas e da reparação da superfície pixada. É, portanto, atividade que só se justifica e faz sentido dentro de seu próprio campo e, por isso, durante muito tempo reduzida a análises exógenas, ignorando suas simbologias, dinâmicas e sentidos.

O grafite, por sua vez, transita entre os campos político, econômico e artístico, embora sempre no limiar da marginalidade e da associação com pixo. O mesmo desenho que é exposto em galerias, se feito na rua, de forma clandestina, carrega o estigma negativo, sendo reprimido e perseguido. Um exemplo concreto pode ser dado com Toys e Omik, que nos últimos 12 meses passaram pelas experiências extremas de serem detidos por pintarem a área externa do Museu Nacional da República e convidados a expor na área interna do mesmo Museu. A situação expressa o paradoxo e a importância do meio para conceituação da ação: ao estar sujeita à tutela do “cubo branco”, é arte. Ao se apresentar na rua, sem intermediário, filtro ou autorização, é crime. Ainda que em termos técnicos ou formais (no sentido de forma) esboce os mesmos traços, personagens e desenhos, o contexto de aplicação atribui

sentidos diferentes à ação, a dotando do caráter de intervenção urbana ou não. Ao se realizado na área exterior do museu, não se orienta para o campo artístico, mas para o campo das intervenções urbanas, dialogando com seus outros agentes, alterando a paisagem urbana, ressignificando o território, atribuindo novos sentidos à cidade, se conectando com o público no sentido mais amplo: da pessoa em situação de rua ao doutor que se direciona à exposição no museu. Está sujeito, assim, ao julgamento da rua, à apreciação da diversidade da cidade.

Mesmo na transgressão, contudo, se diferencia do pixo ao estabelecer maior conexão com o campo político. Por ser pictórico, não se reduzindo à tags herméticas, transmite mensagens mais facilmente apreendidas. No contexto da detenção, foram aplaudidos pelos agentes do campo político que partilhavam da leitura crítica aos atuais mandatários da institucionalidade. Suas intervenções alteravam a cidade não apenas ao subverter a ordem, mas ao expressar apoio a determinadas perspectivas políticas: suas intervenções propagavam críticas ao aumento das tarifas e ao governo federal que, sem passar por qualquer instância de legitimação democrática ou social, implementa políticas impopulares e restritivas de direitos. Neste caso, o desejo de intervir estabelece uma interface com o centro da disputa do campo político, gerando simpatia ou antipatia, ações de apoio ou retaliações repressivas.

Mas, enquanto não adere ao jogo institucional, que representa a disputa do capital político, permanece no âmbito das intervenções urbanas e, particularmente, do grafite. Neste caso, contudo, assume, também, caráter ativista, sendo um dos exemplos de atuação híbrida entre categorias distintas. As intervenções ativistas, assim como o grafite que coincide com a disputa institucional política, possui conexão direta com as disputas deste campo social. Pode possuir, ainda, conexão mais próxima com o campo artístico, ao trazer para as ruas formas já legitimadas pelas autoridades artísticas, como a poesia. Tanto as intervenções ativistas quanto o grafite transitam bem nos campos político e artístico, embora, nunca é demais ressaltar, sejam orientadas e tenham como propósito a satisfação de demandas próprias do campo das intervenções urbanas, disputando um capital simbólico distinto do político ou do artístico. Mas, diferente do grafite, as intervenções ativistas sinalizam maior resistência à integração com o campo econômico, talvez pelo histórico de vinculação com movimentos antissistema, rebeldes, disruptivos. Esta resistência foi

explicitamente expressa por Julianna, do Coletivo Amorço, ao comentar o caráter econômico que suas ações poderiam ter:

“Como a prioridade, embora pudesse ser possibilidade incrível se a gente pudesse viver disso e tal, é... não é a nossa prioridade, não é a nossa meta tornar isso um negócio, sacou? Não é capitalizar. Enquanto a gente puder fazer isso por conta própria, ou ir contanto com esse tipo de ajuda. Tipo, pediram uma intervenção em tal lugar vão dar o material vão dar uma grana, vão dar divulgação, vão dar alguma coisa... é tudo muito colaborativo. Essa é a nossa filosofia, assim. Se a gente quer democratizar, não faz o menor sentido capitalizar em cima daquilo. A gente tenta se manter, sabe, deixar no igual assim. Mas não capitalizar.”

Alyssa, então, complementou dizendo que:

“é, às vezes alguém pede um lambe, e a gente bota um preço muito tranquilo assim. A gente paga a impressão, e a gente bota uma parcela da cola. Porque a cola acaba sendo uma coisa bem cara. Então a gente sempre cobra o preço da impressão e da cola, pra mandar um rolê sustentável. Porque é uma coisa que a gente fala: a gente prefere muito mais gastar 50 reais pra fazer um lambe do que 50 reais pra ir pra uma festa. Porque a gente se diverti muito fazendo isso, isso é um grande prazer pra gente estar intervindo na cidade dessa forma.”

As falas do Coletivo Amorço expressam bem a resistência e mesmo a negação à adesão à lógica própria do campo econômico, embora tenha trânsito – e até considere este trânsito como uma característica própria de suas intervenções – com os campos político e artístico.

Abordamos, portanto, o campo das intervenções urbanas, tendo identificado três tipos mais presentes no Distrito Federal: o pixo, o grafite e as intervenções ativistas. Uma forma de diferenciar os três tipos não em função de critérios de caráter formal, mas sim social, é perceber a relação que cada uma estabelece com o campo político, com o campo econômico e com o campo artístico:

Pixo: sofre resistência e tem resistência em se relacionar com qualquer um destes outros campos sociais.

Grafite: estabelece conexão com todos os três diferentes campos sociais.

Intervenções Ativistas: estabelecem forte conexão com o campo político e com o campo artístico, mas tem resistência em estabelecer relação com o campo

econômico.

Na comparação entre o grafite e as intervenções ativistas, uma outra distinção é pertinente: embora ambos se relacionem com os campos político ou artístico, o sentido da relação é inverso: o grafite se relaciona no deslocamento da rua para os ambientes sociais destes outros campos, germinando enquanto intervenção urbana e, por vezes, assumindo formas artísticas ou políticas. Já as Intervenções Ativistas surgem do campo artístico ou político e se deslocam para o campo das intervenções urbanas, assumindo suas dinâmicas.

### Possíveis Desdobramentos

Ao longo deste estudo foram identificados muitos temas pertinentes que, infelizmente, não puderam ser tratados com a atenção que mereceriam, muitos dos quais com potência suficiente para se tornarem objeto de pesquisas inteiras. Um primeiro exemplo se refere, especificamente, à relação entre a arte e a sociedade, uma questão há muito debatida e longe de ser equacionada, tendo perpassado parte da discussão sobre cultura urbana trabalhada neste estudo. Outra importante discussão poderia ser travada a partir da sociologia da memória, analisando as implicações das intervenções urbanas para a consolidação do imaginário e da memória coletiva das cidades. Para tanto seria pertinente escutar e acompanhar não apenas os agentes das intervenções urbanas, mas o conjunto da população afetada pelas intervenções: cidadãos e cidadãos, órgãos governamentais responsáveis pelo patrimônio histórico e cultural, universidades, autoridades artísticas, instituições ligadas à segurança pública e à preservação física dos patrimônios públicos intervistos, por exemplo.

Também é possível, a partir deste trabalho, perceber o potencial de chaves metodológicas que não foram aqui adotadas. Por se tratar de fenômeno presente em diferentes centros urbanos e culturas, um estudo comparativo entre países ou mesmo entre regiões pode revelar importantes características compartilhadas ou particulares a cada localidade. Uma análise minuciosa sobre a realização do grafite no Brasil em comparação com sua realização nos Estados Unidos, por exemplo, seria extremamente rica, sobretudo ao se considerar que ao menos uma contribuição surgida em território nacional já é percebida e reconhecida



internacionalmente entre os praticantes do grafite: o desenvolvimento de personagens, como Os Gêmeros<sup>19</sup>, Crânio ou, em nível local, o Gurulino.

Poderia citar ainda mais potenciais desdobramentos deste estudo, como a pertinência de se realizar uma análise comparativa entre diferentes regiões administrativas do Distrito Federal, tendo em vista que a existência compartilhada nesta Unidade Federativa esconde diferenças substanciais entre diferentes regiões, seja em termos do perfil socioeconômico da população, seja em função da própria dinâmica urbana estabelecida, da relação comunitária, da atuação policial, da incidência da violência, enfim, do conjunto de interações que se estabelecem de forma assimétrica nas diferentes regiões de um mesmo centro urbano, especialmente naqueles marcados por grande segregação econômica, social e física, como é o caso do Distrito Federal.

---

<sup>19</sup> Imagem 8. Página 83.

## Imagens

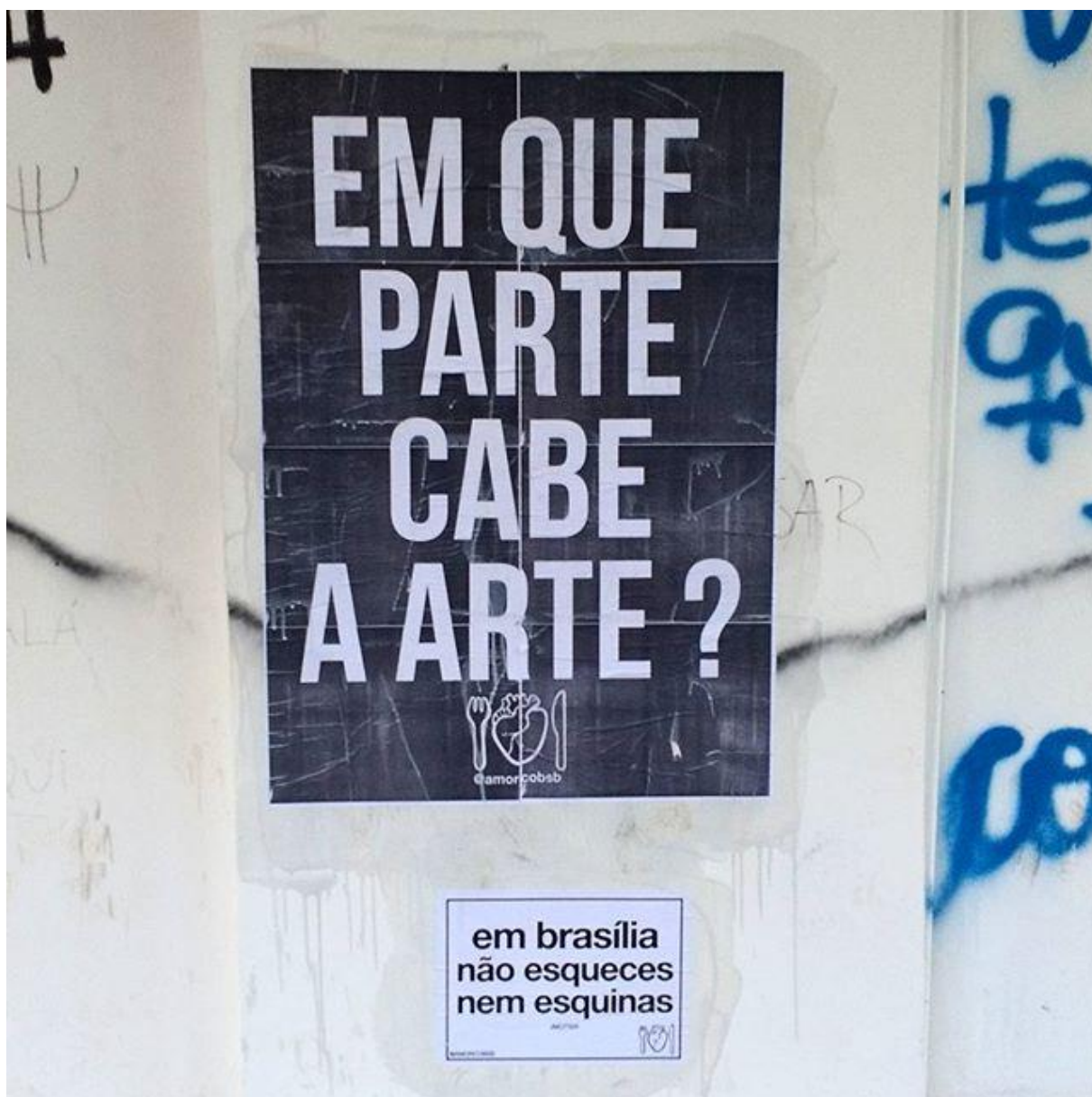


**Imagem 1:** Stencil do Coletivo Rodamoinho.



**Imagem 2:** Stencil de Banksy





**Imagem 3:** Lambe do Coletivo Amorço



Imagem 4: Lambes de autoria desconhecida



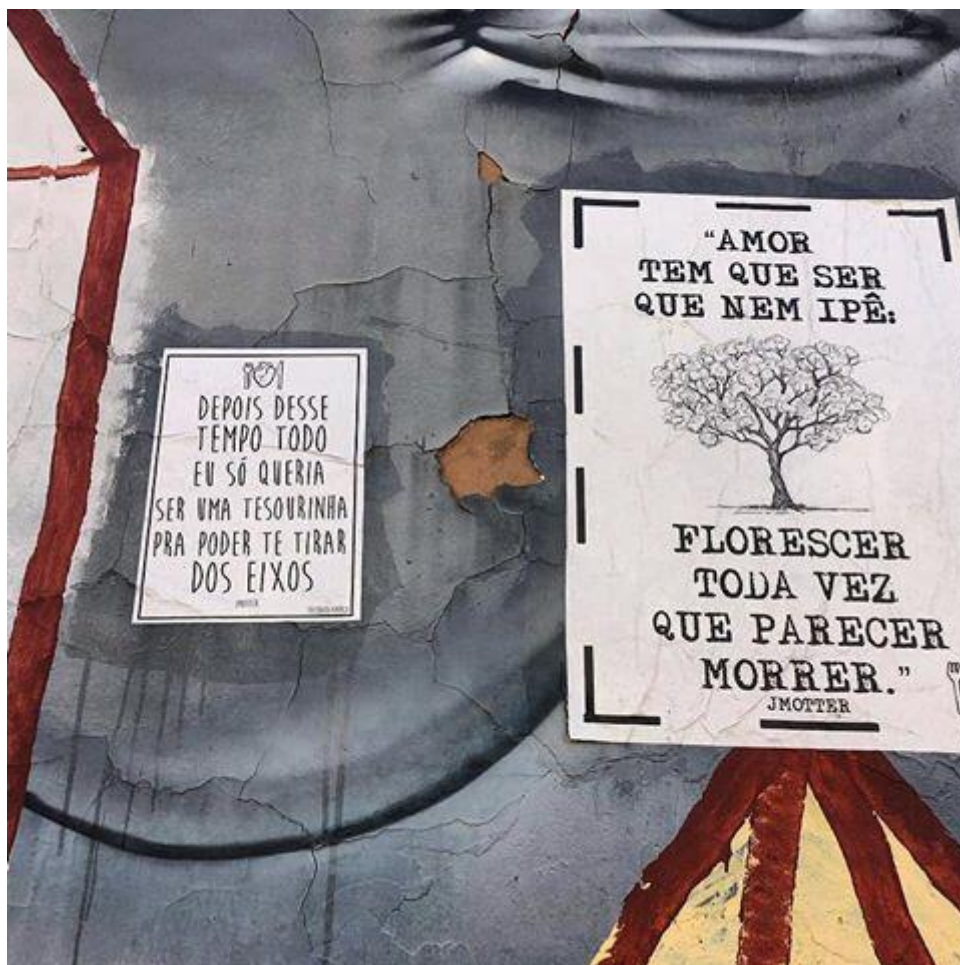


Imagem 5: Lambes do Coletivo Amorço



Imagem 6: Stencil do Coletivo Transverso.

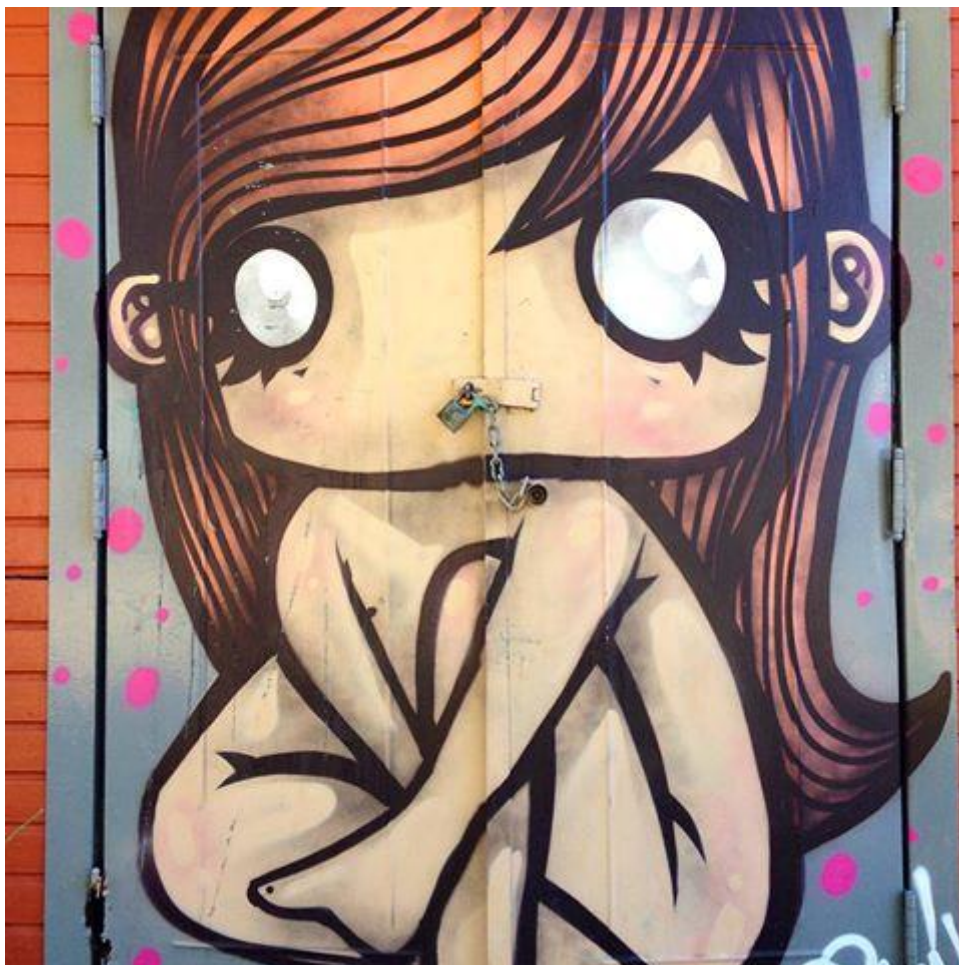


**Imagem 7:** Toyzin, personagem do Toys, membro do Ateliê de Rua.



**Imagem 8:** Grafite d'Os Gêmeos





**Imagem 9:** Onika, personagem de Omik, membro do Ateliê Casa de Rua



**Imagem 10:** Pintura de Jean-Michel Basquiat



**Imagem 11:** Considerado primeiro registro de pichação no Brasil, tirada em 1968.



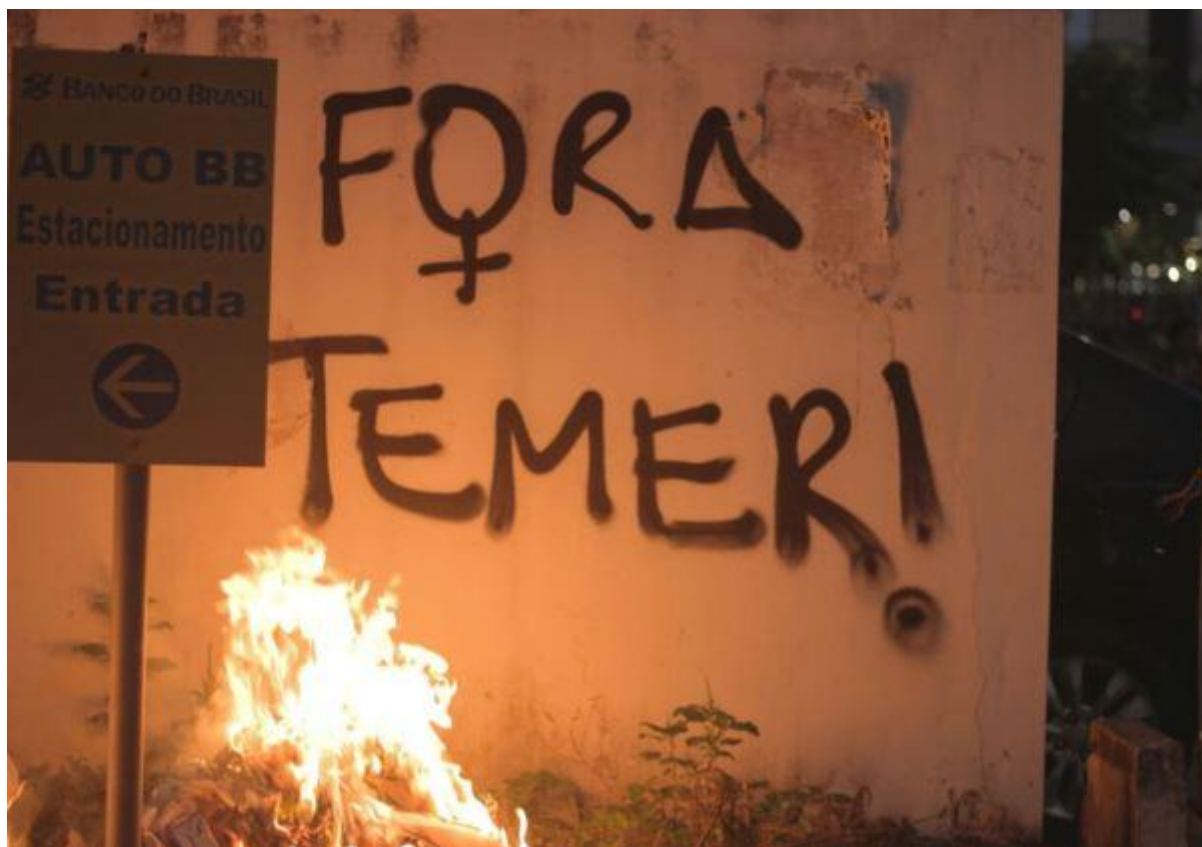


Imagem 12: Fora Temer



Imagem 13: Fachada prédio pixada.



Imagem 14: Fachada de Prédio pixada





**Imagem 15:** Pixo sendo realizado



**Imagem 16:** Pixo em avião abandonado em Taguatinga.

## Referências

- ALVES, Rôssi. **Resistência e empoderamento na literatura urbana carioca**. Estud. Lit. Bras. Contemp., Brasília, n. 49, p. 183-202, Dec. 2016. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182016000300183&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182016000300183&lng=en&nrm=iso)>. access on 09 July 2017. HYPERLINK "<http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018499>" <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018499> .
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 2003
- BOURDIEU, Pierre. **A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre, Editora Zouk, 2001
- BOURDIEU, Pierre. **O Amor Pela Arte: museus de arte na europa e seu público**. Porto Alegre, Editora Zouk, 2003
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1992.
- Breitner Tavares. **Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal**. *Sociedade e Estado*, 2010: 309-327.
- BUSCARIOLLI, Bruno; CARNEIRO, Adele de Toledo; SANTOS, Eliane. **Artistas de rua: trabalhadores ou pedintes?**. Cad. Metrop., São Paulo, v. 18, n. 37, p. 879-898, 2016.
- CANEVACCI, Massimo; FORERO, Ana María. **Cuerpos-Espacios sonoros: Disonancias en la metrópolis comunicacional**. Signo pensam., Bogotá, v. 27, n. 52, p. 31-41, June 2008
- CASTELL, R. **As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário**. Trad. Iraci D. Poleti. Petrópolis: Vozes, 1998

CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 244 p. (original: La Galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad. Madrid: Areté, 2001)

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. Paz e Terra. 1999.

CASTELLS, Manuel. **Redes de Indignação e Esperança: movimentos sociais na era da internet**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

COÊLHO, Christiane Machado. **Espaços de memória, espaços de história: a sobrevivência de Vila Planalto**. In: Costa, Cleria Botelho; Barroso, Eloísa Pereira. (Org.). Brasília. Diferentes olhares sobre a cidade. 1ed.Brasília: Editora UnB, 2015, v. 1, p. 139-164.

COÊLHO, Christiane Machado. **Patrimônio e Modernidade: Brasília e sua Utopia**. In: Velho,G.; Costa,A.. (Org.). "Cidades e Estilos de Vida": , 2009, v. 01.

COÊLHO, Christiane Machado; CARMO, R.; MELO, D.; BLANES, R. L. **A Globalização no Divã**. 1. ed. Lisboa: Edições Tinta da China, 2008. v. 1. 183-201 p.

COÊLHO, Christiane Machado; CSTA, C. B.; BARROSO, E. P.; MACHADO, M. S. K.; ROUANET, B. F.; SOUZA, N. H. B.; MELO, M. T. F. N. **Brasília. Diferentes Olhares sobre a Cidade**. 1. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2015. v. 1. 139-164 p.

FARIAS, Edson Souza de. **Sociologia e a Esfera Cultural Contemporânea**. Revista Ciências Sociais Unisinos, v. 53, p. 03-14, 2017.

FARIAS, Edson Souza de. **Uma Agenda da Sociologia da Esfera Cultural Contemporânea**. Caderno CRH (UFBA. Impresso), v. 30, p. 9-15, 2016.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 5. ed. São Paulo: Globo. v. 1.



FRANCO, Sergio Miguel. **Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo**. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009.

GOHN, Maria da Glória. **Abordagens teóricas no estudo dos movimentos sociais na América Latina**. Caderno CRH, 21(54), 439-455, 2008.

GOHN, Maria da Glória. **Teoria Sobre Os Movimentos Sociais: O Debate Contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras/SBS/CNPq, 2012.

GUERRA LAGE, María Cecilia. **Redes imaginarias y ciudades globales: El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)**. Cuad. Cent. Estud. Diseño Comun., Ens., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, n. 41, p. 81-97, sept. 2012. Disponible en <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-35232012000300005&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232012000300005&lng=es&nrm=iso)>. accedido en 09 jul. 2017.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. (Título original: Spaces of capital: Towards a critical geography). Tradução: Carlos Szlak, São Paulo: Annablume, 2005.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes** (Título original: Rebel Cities: From The Right to The City to The Urban Revolution [Verso, 2012]). São Paulo, Martins Fontes - selo Martins, 2014

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. (Título original: The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change) Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, São Paulo: edições Loyola, 1993.

HIRATA, H. (Org.); GUIMARAES, N. A. (Org.); SUGITA, K. (Org.). **Trabalho flexível, empregos precários: Uma comparação Brasil, França, Japão**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2010. 344p.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

MARTINS, Vivian Suarez; CAMPOS, Gisela Belluzzo de. **Design gráfico e arte urbana como ferramentas para o desenvolvimento social**. Interações (Campo Grande), Campo Grande, v. 17, n. 4, p. 635-643, Dec. 2016. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1518-70122016000400635&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-70122016000400635&lng=en&nrm=iso)>. access on 09 July 2017. HYPERLINK "[http://dx.doi.org/10.20435/1984-042x-2016-v.17-n.4\(07\)](http://dx.doi.org/10.20435/1984-042x-2016-v.17-n.4(07))" [http://dx.doi.org/10.20435/1984-042x-2016-v.17-n.4\(07\)](http://dx.doi.org/10.20435/1984-042x-2016-v.17-n.4(07)) .

NUNES, Brasilmar Ferreira. **As Ciências Sociais e a Cidade**. Sociedade e Cultura (Online) , v. 15, p. 443-447, 2012.

NUNES, Brasilmar Ferreira. **BRASILIA: A FANTASIA CORPORIFICADA**. 1. ed. Brasília: Paralelo 15, 2004. v. 1. 178p.

NUNES, Brasilmar Ferreira. **Brasília: problematizando a cultura de uma cidade estado**. Cadernos do CRH (UFBA), Salvador - Bahia, v. 38, n.jan./juin, p. 127-152, 2003.

NUNES, Brasilmar Ferreira. **Cidade vivida e cidade planejada: encontro da teoria com a pesquisa**. Tomo (UFS), v. 16, p. 57-78, 2011.

ORTIZ, Renato. **Pierre Bourdieu: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

PAVIANI, Aldo. **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. 2a. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

PAVIANI, Aldo. **Brasília, Ideologia e Realidade, Espaço Urbano Em Questão**. 2a. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010. 389 p.

SILVA, Gustavo Lassala. **Nome Do Pixo: A Experiência Social e Estética do Pixador e Artista Djan Ivson**. Tese (Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, [São Paulo]., 2014.

SZACHER, Allan. **Estética Marginal**. Vol 2. São Paulo: Zupi, 2012.

SOLANA, Ingrid. **Un pensamiento emergente sobre el arte contemporáneo**. Andamios, México, v. 6, n. 12, p. 249-277, dic. 2009. Disponible en <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-00632009000300012&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632009000300012&lng=es&nrm=iso)>. accedido en 09 jul. 2017.

ZANINI, Debora. **Etnografia Em Mídias Sociais**. In: Monitoramento e pesquisa em mídias sociais: metodologias, aplicações e inovações, por Tacízio Silva, Max Stabile e (Org.), 163-186. São Paulo: Uva e Limão, 2016.

---