



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Publicidade e Propaganda

Professor Orientador: Prof. Dr. Wagner Antônio Rizzo

## **Debaixo das asas:**

### **As intervenções artísticas nas passagens subterrâneas de Brasília**

Andressa Novais Rodrigues

Brasília - DF

Dezembro, 2014



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Publicidade e Propaganda

Professor Orientador: Prof. Dr. Wagner Antônio Rizzo

## **Debaixo das asas:**

### **As intervenções artísticas nas passagens subterrâneas de Brasília**

Andressa Novais Rodrigues

Monografia apresentada ao Curso de Publicidade e Propaganda, da Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Brasília - DF

Dezembro, 2014



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Trabalho de Conclusão de Curso

Membros da Banca Examinadora

---

Prof. Dr. Wagner Antônio Rizzo (orientador)

---

Prof. Luciano Mendes

---

Prof. Dr. Asdrúbal Borges Formiga Sobrinho

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Selma Regina Nunes Oliveira (suplente)

Obrigada a todos os Grilos Falantes da minha vida: os que sempre estiveram presentes, os que surgiram agora e já tem lugar cativo e todos que vão permanecer. Aos meus pais que são as melhores pessoas que já tive o prazer de conhecer. Ao amor e apoio infinitos que estão sempre dispostos a me oferecer, não importa a situação. E à sempre presente cafeína.

À essa cidade fria e sem nada pra fazer que acolheu, e  
acolhe, inúmeros sonhadores.

À mim.

Ao futuro.

## Lista de Ilustrações

Figura 1 – Mapa do Brasil com o Retângulo Cruls.....	25
Figura 2 – Carro Jardineira.....	31
Figura 3 – Intervenção “Desenhando no Céu” .....	33
Figura 4 – Pedestre interagindo com escultura inflável cheia.....	35
Figura 5 – Escultura inflável vazia.....	36
Figura 6 – Pichação na Rua Barroso, Pelotas, RS.....	38
Figura 7 – <i>Tag</i> na passagem da 107/108 Norte.....	39
Gráfico 1 – Travessia de pedestres no Eixo Rodoviário.....	46
Gráfico 2 – Motivos alegados pelos pedestres para a não-utilização das passagens.....	47
Figura 8 – Gurulino “O que está ganhando: consciência ou reputação?”.....	49
Figura 9 – Interação entre as pichações.....	50
Figura 10 – Gurulino “Vai fundo”.....	50
Figura 11 – Grafite com autoria de alguém de São Paulo na passagem da 113/114 Sul.....	52
Figura 12 – Grafite em comemoração aos “16 Dias de Ativismo”.....	53
Figura 13 – Grafite pela valorização da mulher.....	53
Figura 14 – Grafite em comemoração aos “16 Dias de Ativismo”.....	54
Figura 15 – Forró de Vitrola Pé de Passagem edição 14 de setembro de 2014”.....	55
Figura 16 – Lambe-lambe “Atenção isso pode ser um poema”.....	58
Figura 17 – <i>Stencil</i> “Passaria uma vida ao seu lado, mas não esta”.....	59

## **Lista de Siglas**

DER DF – Departamento de Estradas e Rodagem do Distrito Federal

## **Resumo**

O presente trabalho busca refletir sobre a apropriação do espaço urbano por meio de intervenções artísticas e culturais e como este serve de meio de expressão e comunicação dos habitantes da cidade. Para tanto, delimitou-se como objeto de estudo as passagens subterrâneas do Eixo Rodoviário de Brasília e os movimentos artísticos e culturais que ali ocorrem. Por meio de pesquisa exploratória que teve início com levantamento bibliográfico a respeito de conceitos como cidade, *street art*, grafite, urbanismo e Brasília, delimitou-se três movimentos artísticos e culturais utilizados para refletir e ilustrar a apropriação do espaço como forma de expressão e comunicação: grafite, poesia por meio da *street art* realizada pelo Coletivo Transverso e a música e a dança do Forró de Vitrola. Concluindo assim que os movimentos artísticos que intervêm no espaço urbano podem dar outro uso a este, além de se potencializarem por meio da sociabilidade e tecnologias de comunicação. Enfatizando a importância da rua, dos elementos urbanos, na comunicação, na cultura e na expressão dos habitantes.

**Palavras-chave:** comunicação, sociabilidade, intervenções artísticas, urbanismo, Brasília.

## **Abstract**

This study aims to reflect on the appropriation of urban space through artistic and cultural interventions and how it serves as a means of expression and communication of townspeople . Therefore, it delimited as object of study the underground passages of the Road Axis of Brasilia and the artistic and cultural movements that occur there. Through exploratory research that began with literature about concepts such as city, street art , graffiti , urban and Brasilia, was delimited three artistic and cultural movements used to reflect and illustrate the appropriation of space as ways of expression and communication : graffiti, poetry by street art held by the Coletivo Transverso and the music and the dance of the "Forró de Vitrola" . Thus concluding that the artistic movements involved in urban space can give another use for that, in addition to potentiating through sociability and communication technologies, emphasizing the importance of the street, urban elements , communication , culture and expression of the inhabitants .

**Keywords** : communication, sociability, artistic interventions , urban planning, Brasilia.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	10
<b>1. Cidade e suas vozes</b> .....	12
1.1. Cidade e História.....	12
1.2. Cidade Polifônica.....	16
1.3. Vozes.....	18
<b>2. Brasília</b> .....	22
2.1. Paralelo 15.....	22
2.2. Arquitetura e urbanismo.....	27
<b>3. Arte na cidade</b> .....	30
3.1. <i>Street art</i> .....	34
3.2. Grafite e pichação.....	37
3.3 Coletivos Artísticos.....	41
3.4 Em Brasília.....	43
<b>4. Debaixo das Asas</b> .....	46
4.1 As passagens subterrâneas.....	46
4.2 Grafite e Pichação.....	49
4.3 Forró de Vitrola.....	55
4.4 Coletivo Transverso.....	57
<b>Considerações finais</b> .....	61
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	63

## INTRODUÇÃO

“Foi amor à primeira vista, os dois se gostando à distância, no Espaço Lúcio Costa, diante da maquete do Plano Piloto: ele no final da Asa Sul, ela no fim da Asa Norte. Mas era domingo e não tinha ônibus...” José Rezende Jr<sup>1</sup>.

A arquitetura e o urbanismo de Brasília são características marcantes da cidade. Não apenas as formas e o concreto constituem as particularidades das cidades no geral, mas também a vida que as habitam. As interações entre os indivíduos e os espaços urbanos geram “modos de viver” (Certeau, 1994) inusitados que caracterizam a cidade. Brasília, com seus espaços vazios e grandes distâncias, não favorecem os encontros entre as pessoas e o livre caminhar dos pedestres. Criando o estigma de cidade fria, com poucos lugares interessantes para ir, sem nada para fazer.

Porém, existem alguns lugares na capital destinada aos pedestres, sendo as passagens subterrâneas uns dos mais importantes. Com o objetivo primário de possibilitar a travessia dos habitantes de forma segura, as passagens permitem encontros entre os indivíduos que ali transitam. E alguns agentes sociais enxergam ali um espaço de possibilidades de expressão e comunicação, onde sentem se a vontade de intervir na estrutura urbana por meio de atividades artísticas e culturais.

Várias são as formas de intervir no espaço urbano artística e culturalmente. Grafite, pichação, música, dança, performance cênica, movimento de ocupação do espaço, poesia, letra, imagem, som. As intervenções têm como objetivo, geralmente, chamar atenção de quem passa por determinado local da cidade, propondo um diálogo, uma reflexão, sobre aquele espaço, a cidade, algum problema social. Ou apenas inserir seu nome, sua marca no espaço urbano. A visibilidade é fator importante para as intervenções, por isso é interessante refletir como as passagens subterrâneas, um local semiaberto, tornaram-se locais com inúmeras ações artísticas.

Dessa forma, esse trabalho tem por objetivo refletir sobre como essas intervenções artísticas e culturais constituem-se em formas de apropriação e usos não imaginados do espaço público, das passagens subterrâneas em Brasília. E para isso busca apontar quais formas de intervenção podem ser encontradas em Brasília e nas passagens, entender como os aspectos arquitetônicos e urbanísticos interferem na dinâmica da vida na capital, e por fim, refletir sobre a apropriação do espaço urbano por meio de movimentos artísticos e culturais.

---

<sup>1</sup> Retirado do livro “50 anos em seis: Brasília prosa e poesia”, 2010.

Para alcançar esses objetivos foi realizada uma pesquisa exploratória que teve início com levantamento bibliográfico a respeito de conceitos como cidade, *street art*, grafite, urbanismo, coletivos artísticos e Brasília. Foram delimitados três movimentos artísticos e culturais identificados na capital, utilizados para refletir e ilustrar a apropriação do espaço como forma de expressão e comunicação: grafite e pichação, poesia por meio da *street art* realizada pelo Coletivo Transverso e a música e a dança do Forró de Vitrola. Tais movimentos foram selecionados por serem os tipos de intervenções mais comumente encontrados nas passagens atualmente.

Esse método foi escolhido, pois, segundo Gil,

“Pesquisas exploratórias são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. Este tipo de pesquisa é realizado especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis. [...] Habitualmente envolvem levantamento bibliográfico e documental, entrevistas não padronizadas e estudos de caso. Procedimentos de amostragem e técnicas quantitativas de coleta de dados não são costumeiramente aplicados nestas pesquisas”. (GIL, 2011: 27)

A fim de compreender melhor o tema, foi utilizada também entrevistas com alguns dos atores sociais que fazem parte dos movimentos selecionados para estudo. O método foi escolhido, pois “o uso de entrevistas permite identificar as diferentes maneiras de perceber e descrever os fenômenos” (DUARTE, 2012: 63). Algumas entrevistas foram realizadas pessoalmente e outras por meio eletrônico, e-mail ou rede social. As entrevistas são classificadas como semiabertas, pois seguiam um roteiro com questionamentos básicos a serem perguntados. Porém, os entrevistados possuíam total liberdade de resposta, tanto pessoalmente, quanto nas entrevistas por meio eletrônico.

Como o intuito deste trabalho é compreender como se dá esse processo de utilização não prevista dos espaços, optou-se por entrevistar apenas os realizadores das intervenções e não os usuários cotidianos. Para representar e ajudar a compreender melhor os movimentos selecionados, as pessoas entrevistadas são atuantes nos movimentos ou criadores dos mesmos. Porém, além de realizadores dos movimentos de intervenções, os entrevistados também podem ser considerados usuários desses locais. Daniel Toys e Hugo Yong são artistas e grafiteiros com grande atuação na cidade, além de realizarem outros trabalhos (publicitários, por exemplo) com a técnica do grafite. Devido essa grande presença de seus trabalhos na cidade eles foram selecionados. O representante do Forró de Vitrola é o músico e violeiro Cacai Nunes. Nascido em Recife, mas vivendo em Brasília desde 1984, Cacai é o idealizador

e organizador do Forró de Vitrola Pé de Passagem que já está em sua terceira edição. O entrevistado que representa o Coletivo Transverso foi o Cauê Novaes. Junto com suas amigas Patrícia Del Rey e Patrícia Bagniewski criaram o Coletivo em 2011. Por serem criadores e organizadores nesses movimentos que, tanto Cacaí, quanto Cauê foram procurados para entrevista.

Por fim, essa monografia ficou dividida em quatro capítulos. O primeiro trata da formação das cidades e da relação dos indivíduos com elas. O capítulo seguinte discorre sobre Brasília, o processo de criação da cidade e seus aspectos urbanísticos e arquitetônicos. As intervenções artísticas são tratadas no terceiro capítulo. Nele são estudados três grupos de ações: grafite e pichação, a *street art* e os coletivos artísticos, além de elaborar um micro panorama das intervenções que ocorrem na capital. É importante ressaltar que, neste trabalho, grafite e pichação são ambos tratados como formas legítimas de expressão. Existem várias questões interessantes acerca desses temas como “grafite é arte?”, “grafite na galeria deixa de ser grafite?”, o impacto social do grafite e da pichação, entre outros. Mas, apesar da inegável importância, não serão abordados nesse estudo, pois a intenção aqui é dar um breve panorama sobre as intervenções urbanas nas passagens subterrâneas. E, por último, o quarto capítulo aborda as passagens subterrâneas, o objeto de estudo dessa monografia, e as intervenções que nelas ocorrem por meio do grafite e pichação, da poesia do Coletivo Transverso e pela música do Forró de Vitrola.

## **1. CIDADE E SUAS VOZES**

### **1.1 Cidade e história**

As cidades, em sua essência, são apropriações do espaço. A ideia de tornar seu e ordenar determinado espaço está no cerne da relação da humanidade com os territórios. A natureza selvagem, caótica, origem de tantos perigos e fenômenos naturais, ainda pouco lógicos para os seres humanos, prescindem de ordem, para que assim, o homem possa viver com mais harmonia.

“A história mostra que é o sentimento racionalidade, organização e ordem que tem movido à formação das cidades e levado diversos pensadores, em tempos distintos, a idealizarem utopias de um mundo diferente do real e a construir cidades imaginárias onde a racionalidade humana e harmonia das formas triunfariam e nos devolveriam o tão sonhado paraíso que nos foi tirado.” (REIS 2001: 32).

Com o objetivo de enfrentar os fenômenos naturais, se defender dos eventuais perigos da vida selvagem e delimitar o território de um grupo social sobre uma determinada área, os primeiros agrupamentos estáveis no mundo ocidental foram realizados. Entre os rios Tigre e Eufrates, há 3 mil anos A.C, populações nômades da Mesopotâmia deram início às primeiras formações urbanas. Entretanto, é importante ressaltar que, no Continente Americano, as culturas Incas, Maias e Astecas, 2 mil A.C, já possuíam estruturas urbanas consolidadas.

Movido pela necessidade de organizar suas posses e proteger a si e sua família, cada membro desses agrupamentos começa, então, a construir abrigos, onde é possível guardar seus alimentos e animais longe do vento, chuva e outros predadores. Além de serem locais seguros e aconchegantes para dormir e abrigar-se. Segundo Reis (2001: 33), o aprimoramento dessas primeiras formações urbanas desencadearia, lentamente ao longo do tempo, o aperfeiçoamento de um sistema socioprodutivo e no desenvolvimento de toda a complexidade urbana atual.

O desenvolvimento e aperfeiçoamento dessas primeiras formações urbanas resultariam nas primeiras cidades do continente europeu. Estas seguiriam um modelo, conhecido como Cidade Latina, que perduraria por um longo período e dominaria a bacia do Mediterrâneo. Esse molde urbano, fortemente utilizado pelos romanos, era baseado em hierarquia e especialização, onde cada lugar serviria a um propósito, possuiria uma função espacial e social. Os locais de encontros coletivos da população eram pré-determinados e distintos dos locais individuais.

Porém, com a invasão bárbara e a queda do Império Romano, esse modelo foi fortemente modificado e atualizado para a nova realidade. Os novos dominadores possuem uma dinâmica social diferente, afetando assim a organização espacial. Os bárbaros eram povos seminômades sem uma estrutura hierárquica rígida e valorizada como a romana (latina), portanto a formalidade dos espaços não fazia sentido dentro dos seus valores sociais.

“Para entendermos um pouco mais essa transformação urbana é preciso lembrar que a estrutura organizacional desses povos vindos do norte baseava-se em grupos sociais mais homogêneos, igualitários, pouco hierarquizados e com uma participação maior de seus componentes nas tomadas de decisões de grupo. Nesses termos, suas cidades, refletindo esses valores, eram construídas de forma distinta do modelo latino, com predominância dos espaços coletivos em detrimento dos espaços individuais e onde as casas tinham dimensões mínimas e delimitações comuns entre elas (tipo construções geminadas). Dessa forma não viam sentido na existência de espaços e construções tão diferenciados e hierarquizados visto que a cidade era utilizada de maneira indistinta por todos.” (LOMBARDI 1991 apud REIS 2001: 34)

Em um primeiro momento, os bárbaros recusaram se a habitar as novas conquistas devido ao natural estranhamento entre as duas visões de organização espacial e social, e construíram cidades novas. Entretanto, como afirma Lombardi (1991 apud Reis 2001: 35), após a desagradável primeira impressão, as cidades começaram a ser utilizadas pelos novos dominadores, porém, com modificações. Os elementos da cultura bárbara e sua forma de organização social alterou o modelo urbano, mesclando bárbaro com latino, originando novas organizações espaciais no continente europeu.

Surgem, assim, as cidades góticas e medievais com um novo modo de utilização de espaço coletivo e individual, e seu modelo de assentamento, que consiste em “casas amparadas umas nas outras, com poucos vazios urbanos (decorrente da ocupação intensa das áreas entre as grandes construções) e com seus espaços menos hierarquizados e formalizados” (REIS 2001: 35). Nesse sistema, os grandes proprietários vivem, em seus castelos, distantes dos grandes espaços de vida coletiva, onde acontecia a vida social da população. Evidenciando assim, a mescla entre características latinas (delimitação de um espaço para a vida coletiva e um espaço para a vida individual) e bárbaras (menos hierarquizados e formalizados).

Essa configuração urbana, em meados de 1400, passa por novas modificações, com o surgimento de uma nova classe, a classe burguesa urbana. Poderosos comerciantes formavam esse estrato social e, com sua ascensão, trazem à tona os ideais de hierarquia e diferenciação entre a população. Assim sendo, pela necessidade de ostentação e diferenciação que possuíam, buscaram outras formas de organização do espaço para evidenciar seu poder, distinguir-se e afastar-se de camadas inferiores.

Buscaram então inspiração no passado, no modelo latino com sua hierarquia e formalização. A representatividade histórica e aspecto de “tradição” desse sistema, de certa forma, legitimava a escolha dessa releitura espacial. “Assim, essa burguesia se volta para o passado e, mais precisamente, para o modelo latino de arquitetura e cidade na busca de reviver um passado reconhecido por esta, como glorioso e caracterizado nas suas diferenças sociais.” (REIS 2001: 37)

Nesse momento, surgem os arquitetos renascentistas fazendo releituras, interpretações, da cidade latina para essa nova classe ascendente. Os palácios eram construídos dentro de estruturas urbanas consolidadas, não mais isoladas do povo. Sua magnitude deveria ser vista.

“O palácio então se reconstrói dentro de uma cidade preexistente, já consolidada (...) mas não se fecha como se fechava a casa latina de modo total, ao contrário convive com a sociedade medieval. O senhor do Renascimento pode e deve conviver com a população subordinada que está à

sua volta e se abre com janelas, hierarquias simbólicas claramente expressas pelas ordens arquitetônicas.” (LOMBARDI 1991 apud REIS 2001:38)

Esse modelo segue até o século XVIII, quando ocorreu a Revolução Industrial e todas as modificações que o movimento possibilitou. Com as profundas alterações nos meios de produção e consumo advindo das inovações tecnológicas, políticas e econômicas, ocorreram sérias mudanças nos comportamentos sociais e, conseqüentemente, na organização do espaço.

“Todas essas transformações no modo de vida da época levam ao surgimento de novas demandas urbanas, novos comportamentos sociais, novos conflitos e novas atribuições dos poderes constituídos e, naturalmente, exigem modificações no próprio funcionamento e estruturação político-administrativa dos centros urbanos” (REIS 2001:39).

Nesse contexto, surge um novo modelo urbano que considera novos ritmos e rearranjos sociais que podemos chamar de espaço urbano moderno. A partir dessa nova situação, seria difícil imaginar os rumos da cidade e de sua organização. O tempo desenvolve-se em um movimento pendular. O passado não é um tempo totalmente esquecido e superado. Como explicitado anteriormente, ao longo da História, o homem tem-se voltado a um tempo anterior em busca de inspiração, de uma força tradicional, para criar algo novo na sua atualidade, como, por exemplo, o caso do Renascimento e a Cidade Latina. E, em muitos outros momentos, querem quebrar totalmente com esses preceitos, para, também, criar algo novo no seu presente.

“Muitos fatos históricos recusam-se terminantemente a obedecer a uma nítida sequência cronológica. Isto é particularmente verdadeiro no tocante à história das ideias: os produtos da inteligência humana provêm de outros produtos, ramificam-se, fundem-se, jazem adormecidos, ou são despertados dos mais complexos modos que raramente permitem qualquer descrição linear nítida. Pior: sequer se submetem a qualquer tipo de ordenação esquemática.” (HALL 1995 apud REIS 2001: 25)

Diante dessa dificuldade de idealizar como seria a cidade nesse novo contexto, Reis Filho (1967 apud REIS 2001: 39), indica duas possibilidades teóricas principais que moldariam o desenvolvimento da cultura urbanística nos tempos que estariam por vir. A primeira trata-se da Corrente Racionalista que “inspirada no pensamento positivista e de caráter mecanicista, recorria ao método dedutivo, buscando explorar os conhecimentos teóricos acumulados em vários campos do conhecimento científico, confiando fortemente no poder de resolução da ciência”. A segunda, a Corrente Empirista, “tinha inspirações românticas e caráter antiurbano, trabalhando com o método indutivo, e desprezando teorizações mais ambiciosas, e por vezes, a conquistas obtidas pela sociedade industrial”.

Reis Filho (1967) também reconhece a existência de outras correntes que poderiam direcionar o pensamento urbano, porém, além do caráter pendular do tempo, os moldes de organização do espaço urbano seriam, e de fato são, definido e influenciado por decisões e propósitos políticos e governamentais, considerando que a forma como o espaço é construído e - como abriga as vidas dentro dele - influencia no desenvolvimento urbano.

## 1.2 Cidade polifônica

Resultado da apropriação de um determinado território e da construção de espaços urbanos, as cidades, além de suas formas e concretude, abrigam, registram e inspiram a vida social. Não são apenas construção, abrigam uma complexa rede de agentes e inter-relações, além de participar de um sistema de comunicação e sociabilidades. Aldo Rossi (1995:13 apud FERARRA, 2007: 41) afirma que a cidade é feita não apenas para funcionar, mas para viver e comunicar.

É a partir dessa rede de agentes sociais e inter-relações que a cidade passa a ser vista não mais como “irrupção urbana”, “palco de concreto, de aço e de vidro”, e sim como uma cidade que abriga “caminhantes e pedestres, praticantes ordinários” de “práticas estranhas ao espaço geométrico ou geográfico” (CERTEAU, 1994: 169-172). A cidade é, então, palco da relação entre “espaço e lugar”, onde “[...] espaço é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (CERTEAU, 1994: 202).

Esse pensamento é reafirmado pelo conceito de espaço, usado por Milton Santos, onde ele abriga as formas, o material e a vida que os anima. É nele onde ocorre a interação entre a sociedade e as construções, as formas, os volumes, as matérias. Os agentes sociais agem sobre essa concretude ressignificando, atribuindo novos valores, comunicando. As formas, volumes e objetos sem o elemento humano é apenas paisagem, uma distribuição de elementos naturais e construídos.

“Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente.” (SANTOS, 1996: 66)

A cidade é, então, composta por espaços onde os sujeitos que a animam estão inseridos em uma sociedade pertencente a uma cultura globalizada e diversificada, atribuindo a ela um caráter multicultural:

“Não podemos nos contentar com a apologia da diferença [...] Numa época globalizadora – em que a cidade não se constitui apenas pelo que acontece em seu território, mas também pelo modo como migrantes e turistas, mensagens e bens procedentes de outros países a atravessam – construímos mais intensamente o próprio a partir do que imaginamos sobre os outros [...] num multiculturalismo democrático e inteligente” (CANCLINI, 1995: 90 e 91 apud BORELLI, 2008: 2)

Assim, devido à pluralidade de habitantes nas cidades, ao caráter globalizado e multicultural delas, os espaços formam, assim, uma diversidade de cenários, com várias possibilidades de novas funções e significados às formas e objetos.

É por meio desses novos modos e usos dados aos objetos e espaços da cidade que os habitantes se comunicam por meio dela e se inserem na mesma. Dessa forma, a comunicação é um processo de interação, que segundo Martino (2011) “expressa simultaneidade, reunião, temos a idéia de uma ‘atividade realizada conjuntamente’”.

Esse aspecto de interação do ato comunicacional, do realizar em conjunto, nos leva ao caráter social da comunicação, abordado por Hohlfeldt (2011) da seguinte maneira:

“Partindo do pressuposto de que a comunicação é a troca de mensagens, pode-se dizer que o processo comunicacional é, antes de tudo uma práxis objetiva. Trata-se de uma habilidade que se aprende, de uma habilidade exclusivamente humana. Ela ocorre através da linguagem que é também uma capacidade que pertence apenas ao ser humano. Como o ser humano é além do mais, eminentemente social, isto é, ele é incapaz de viver isolado e solitário, decorre daí o fato de ser o fenômeno da comunicação também um fenômeno social.” (HOHLFELDT, 2001: 61).

Dessa forma, a comunicação é um processo de interação realizada pelo homem por meio de diversos tipos de linguagem dentro da sociedade. Assim, a comunicação, não terá valor se não for considerada dentro de um contexto cultural. A cidade, o indivíduo, o mundo, são produtores de informações que devem ser organizados dentro de uma linguagem, para assim representar objetos da e imersos na cultura, e não consistirem apenas em fenômenos físico-naturais. Dessa forma, “compreendê-la [comunicação] permite adquirir consciência das linguagens que permitem ler e significar as manifestações que formam os sistemas da cultura” (MACHADO, 2011: 287).

E essas linguagens não se limitam à palavra. Uma das propriedades da comunicação é justamente organizar as informações em diversos tipos de linguagens. Codificações

audiovisuais, gestuais, sonoras, gráficas, etc., são exemplos de outros tipos de códigos criados e utilizados de acordo com a necessidade comunicacional de determinado grupo, de determinada cultura.

Nota-se nas cidades, e particularmente na comunicação urbana, uma pluralidade de agentes sociais interagindo, se relacionando com os espaços e comunicando-se com e por meio desses. Da relação com o espaço surgem a comunicação e a alteridade, relação de interação e dependência com o outro, o “eu” individual existindo por meio de contato com o “outro”. São várias “vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam” formando o que Canevacci (1997: 17) denomina “cidade polifônica”. “Agimos sobre as estruturas arquitetônicas, aparentemente imóveis, animando-as e mudando-lhes os signos e o valor no tempo e espaço, por meio de nossa própria linguagem experimental e teórica” (CANEVACCI, 1997: 22).

A polifonia de Canevacci é uma apropriação do conceito de Bakhtin que ao analisar a obra de Doistoévski sugere que o autor colocava em seu texto diversas vozes distintas que resistiam ao próprio discurso do autor. Segundo as autoras Vera Pires e Fátima Tamanini-Adames:

“Bakhtin estendeu o conceito a todo gênero romance, no qual, para o filósofo da linguagem, ora se orquestram, ora se digladiam linguagens sociais que se impõem ao autor do romance como expressão da diversidade social que este quer representar na sua escrita. Assim, para Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos”. (PIRES, TAMANINI-ADAMES, 2010:66)

Assim, é justamente por meio desses diversos discursos e vozes que a cidade polifônica de Canevacci é formada. É dessa forma que os habitantes da cidade criam os espaços, lhes atribuem valor, dão outros significados às suas funções, enfim, se apropriam dos espaços públicos por meio de intervenções, “ora harmônica e equilibrada, ora de maneira conflituosa e insidiosa” (BORELLI e ROCHA, 2005 apud BORELLI, 2008b: 2). Da mesma forma que existem espaços modificados por intervenções artísticas, há espaços vandalizados, por exemplo. Essa diversidade de ações e interferências que animam a cidade ocorre devido à pluralidade de vozes que a compõem.

### 1.3 Vozes

Além da importância de ressaltar o caráter simbólico e produtor de comunicação da cidade, do espaço e relações que abrigam, é relevante analisar como os habitantes interagem

nesse meio repleto de signos e linguagens. Como dito anteriormente, o signo de nada vale sem estar imerso na cultura. E é através da interação, na codificação-decodificação-recodificação, onde o indivíduo percebe um signo codificado, o decodifica e o recodifica, é por meio de assimilações entre o código e sua cultura, seu modo de viver e relacionar-se com os outros, que as qualidades e possibilidades da linguagem e dos signos se revelam.

A significação nunca é definida antecipadamente ou de forma definitiva. Devido aos processos relacionais e interacionais, a linguagem tornou-se elo de interação dos indivíduos entre si e o ambiente, e devido a isso, a criação de ideias, valores e significações é diferente para grupos sociais distintos, por vezes, antagônicos.

“Esta criação coletiva de ideias, valores e obras é diferenciada para formações sociais distintas e nos modos como estas se realizam através da linguagem, das relações de trabalho e das suas relações com o tempo. Por um lado, a dimensão da cultura associa-se ao processo de diferenciação de grupos sociais, delineando suas identidades, legitimando-os. Por outro lado, abarca o modo como se dão as relações entre estes diferentes grupos, as quais, frequentemente, são rugosas, de caráter agonístico” (PALLAMIN, 2000: 25).

Com o advento da globalização da economia, da cultura e políticas de comunicação, novos condutores sociais de integração e segregação foram desenvolvidos. Simultaneamente a esse processo de mundialização, têm ocorrido, segundo Pallamin (2000: 28), “movimentos de acentuação de especificidades, memórias e histórias locais”.

“Estes movimentos, por um lado, são homogeneizados, sob a ótica da mercadoria, do consumo e sua lógica universalizante; porém, por outro lado, podem também ser apreendidos enquanto fonte e paisagem de temporalidades sociais diversas” (PALLAMIN, 2000:29).

À globalização relaciona-se a ideia de representações, produções de instituições, defendida por Certeau. Para ele, é importante analisar o que o consumidor cultural “fabrica” com esses produtos (imagens exibidas pela televisão, utilização do espaço urbano, entre outros).

“A presença e circulação de uma representação (ensinada como o código da promoção sócio-econômica por pregadores, por educadores ou por vulgarizadores) não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários. É ainda necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não a fabricam. Só então é que se pode apreciar a diferença ou semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde no processo de sua utilização” (CERTEAU, 1994:40).

Assim, esses processos de utilização correspondem às “maneiras de fazer” conceituada por Certeau (1994: 41) como “práticas que investem em uma maneira de agir, em uma arte de

combinar indissociável de uma arte de utilizar”. São as maneiras inusitadas de se empregar os produtos impostos pelas instituições dominantes.

As práticas sociais, por meio das “artes de utilizar” e “maneiras de fazer”, enxergam os espaços sociais e urbanos como territórios férteis para o “fazer-inventar”, possibilitando atos impensados, usos não previstos. “São os inúmeros ‘modos de operar’ pelos quais os usuários reapropriam o espaço organizado por técnicas de produção sociocultural” (CERTEAU, 1984:41).

As intervenções urbanas surgem dessas apropriações do espaço e usos subvertidos e impensados destes. Elas surgem em espaços cotidianos que possuem potencialidade em criar redes de lealdade e sociabilidades. A vida cotidiana além da relação tempo-espaço, está em lugares recorrentes no dia-a-dia, é repleta de afetos e linguagens, como discussões sobre futebol, visões de mundo, conversas de bar, etc. Mas são “esses sentimentos mal definidos que constroem a solidez do substrato cotidiano” (MAFFESOLI, 1987: 41).

A territorialidade refere-se ao modo de se inserir num espaço, requalificando-os como lugares de apropriação. É um fenômeno que está ligado, assim como o cotidiano, a sentimentos vividos em comum, à sensibilidade coletiva que está ligada ao espaço próximo. “A concepção de territorialidade está ligada a ordens de subjetivação em relação ao espaço, envolvendo condutas, representações e sentimentos de pertencimento expressos individual e coletivamente” (PALLAMIN, 2000: 31).

Esses conceitos, territorialidade e cotidiano, e suas características, remetem ao comum, afazeres diários, e à coletividade, aos grupos que formamos ao longo dessas atividades (faculdade, trabalho, etc.). Permitem assim, pensar na união de interesses e solidariedades existentes nas relações simbólicas entre os agentes sociais e a apropriação do espaço por meio das intervenções urbanas. Relaciona-se com a análise proposta por Certeau a respeito do que o indivíduo que recebe os estímulos fabrica com estes.

As intervenções urbanas são, geralmente, realizadas pela juventude urbana como forma de experimentar, interpretar e reencantar a vida cidadina. A cidade é o suporte dessas intervenções feitas por jovens homens e mulheres. É nela que esses grupos sociais se inscrevem. E por ela também são inscritos. Segundo Canevacci (1997: 43), “A cidade é o lugar do olhar”, o que significa olhar e ser olhado. Somos atores e observadores. Esses jovens se distanciam dos circuitos urbanos (tráfegos, engarrafamentos, etc), quando a cidade se inscreve no habitante, e começam a andar sobre “territórios de abstração”, se inscrevendo na cidade, marcando-a com arte, festas, festivais de música e cinema (CERTEAU, 1997: 20).

Nessa cena urbana, associam-se diversas identidades, coletividades e alteridades juvenis. Surge o “neotribalismo”, defendido por Maffesoli (1987: 130), como um novo estilo de relações em que “não se inscreve em nenhuma finalidade e tem como única razão de ser a preocupação com o presente vivido coletivamente”. O indivíduo busca se inserir em atividades, musicais, esportivas, de dança, enfim, em práticas em que o sentimento que perpassa é o emocional, de compartilhamento, “tribal”.

“Atualmente, não se trata mais de desejo, mas de uma ambiência na qual é possível mergulhar. [...] A preocupação com a conformidade é uma consequência da massificação, e é dentro deste que se operam, incidentalmente e de maneira aleatória, os reagrupamentos” (MAFFESOLI, 1987: 131).

Agrupam-se em redes de “socialidade” buscando a “materialidade do estar-junto”. Diferentemente do social, onde o indivíduo possui uma função na sociedade ligada a um grupo estável, um partido, “A socialidade vai acentuar as dimensões afetiva e sensível, onde se cristalizam as agregações de toda ordem, tênues, efêmeras e de contornos indefinidos” (Maffesoli, 1987: 126)

O neotribalismo é caracterizado pela fluidez, pelos agrupamentos pontuais e pela dispersão. O indivíduo permite-se adentrar em diversos grupos e tribos, de acordo com seus diferentes gostos. Ao mesmo tempo em que se agrupa para um festival de música, também se organiza para um festival de cinema, ou alguma intervenção artística, graças à socialidade. “A persona representa papéis, tanto dentro da sua atividade profissional, quanto no seio das diversas tribos de que participa. Mudando o seu figurino, de acordo com seus gostos, ela vai assumir seu lugar nas diversas peças do mundo” (Maffesoli 1987: 37).

Outra característica desses coletivos é seu caráter de mobilidade, de nomadismo. O nomadismo pode ser entendido no seu sentido literal, deslocar-se geograficamente, ou no sentido da mobilidade temporal, “viver tempos de passagem, de alternância momentânea de simultaneidade” (Borelli, 2008a : 33). Percebem diferentes temporalidades e sensibilidades que Simmel (1973: 11 apud Borelli 2008a : 34) denomina “vida mental”, onde conseguem lidar, simultaneamente, com uma pluralidade de estímulos, como sons, imagens e palavras, característico da cultura globalizada em que estão inseridos. Exemplo disso é o assistir televisão com uma segunda tela, *smartphones*, *tablets*, etc. A vida mental, segundo Maffesoli (1987:129), nasce de uma relação de ações e retroações.

Esse tipo de atenção difusa caracteriza também o “nomadismo de percepção” (BORELLI, 2008a : 33), no qual o indivíduo filtra, assimila e equaciona os inúmeros

estímulos, relacionando práticas culturais tradicionais com outras. Os coletivos oscilam entre o nomadismo e o gregarismo, entre o sair das fronteiras territoriais e buscar refúgio, construir redes de socialidades. “Entre a cidade gregária e a cidade nômade, articulam-se, conflituosamente, tradição e ruptura, velocidade e ritmo lento, cultura local e cultura de mercado” (BORELLI, 2008b :3).

“Nessa *cidade disseminada* vive-se a tensão entre o modelo ilusório de autonomia dos bairros, lares e dos miniterritórios – onde ainda imperam algumas relações de vizinhança – e um novo modelo, das redes imateriais, dos laços difusos e dos rituais ligados à comunicação transacional” (CANCLINI, 1995: 88-89 apud BORELLI, 2008: 3).

Essas novas tribos, acabam por criar novas organizações como forma de alternativas de participação na sociedade. “O que se reivindica é que os jovens possam emergir não pela negação, pelo “não ser” – criança ou adulto –, mas por um estatuto afirmativo que procure dar conta daquilo que realmente representam” (CUBIDES; TOSCANO & VALDERRAMA 1998 apud Borelli 2008a: 32).

Dessa forma, podemos observar as situações urbanas como campos de significação influenciados pelo contexto histórico cultural, relações políticas, estéticas, entre outros, da cidade e das diversas vozes que a habitam, ultrapassando assim, a materialidade das formas que a compõem.

## **2. BRASÍLIA**

### **2.1 Paralelo 15**

Toda cidade tem suas particularidades. Sua história, sua arquitetura, sua cultura. Esses aspectos ajudam a compreender a forma com que as vozes, os indivíduos, animam a cidade, como as relações com o espaço e com os outros habitantes se constroem. Portanto, é de suma importância entender como se deu a construção e mudança da capital do país para o Centro-Oeste, os aspectos sócio-históricos da cidade, a arquitetura e o projeto urbanístico, para refletir e tentar compreender como se dão as relações entre o brasiliense e o espaço.

Para entender o contexto histórico em que Brasília surge é necessário entender o processo de formação das cidades no país. As primeiras cidades surgem na faixa litorânea no processo de colonização e conquista do território. A construção da rede urbana no litoral seguia uma linha que privilegiava as funções econômicas e estratégicas que esses pontos geográficos proporcionavam: facilidade de escoamento da produção e exploração da colônia, e na comunicação com o exterior, principalmente com Portugal. A economia no período

colonial baseava-se na extração do pau-brasil e posteriormente, no cultivo da cana-de-açúcar, dessa forma,

“Como a única possibilidade de escoamento dessa produção era por via marítima, fica fácil perceber a grande importância das cidades litorâneas assumiram como entrepostos comerciais e, o porquê da concentração da vida socioeconômica da Colônia durante os primeiros anos, nessa faixa do território.” (REIS, 2001: 75)

Originando assim um grande vazio no interior do território e povoamento no litoral. Situação que começaria a mudar apenas no fim dos anos 1600 com as expedições dos Bandeirantes e a descoberta do ouro nas Minas Gerais. Assim, inicia-se uma nova conquista de território, agora no interior do país, e surgimento de novas vilas e cidades, levado mais uma vez por interesses econômicos.

Com a nova atividade comercial da colônia, a metrópole vê a necessidade de controlar as práticas mineradoras e o faz por meio de impostos excessivos e abusivos, desencadeando movimentos libertários contra o domínio da Coroa Portuguesa. O poder excessivo da metrópole era fortemente associado pelos brasileiros à capital, Rio de Janeiro, dessa forma, junto com os ideais libertários surge a proposta de transferência da capital para o centro do país. Conforme afirma Reis (2001: 76) “Naquele momento, portanto, transferir a capital da Colônia representava, sobretudo, romper simbolicamente com toda a dominação portuguesa e assumir o controle das atividades políticas e econômicas dessas novas terras”.

Porém, com a opressão da Inconfidência Mineira, principal movimento libertário da época, e com a vinda da Família Real em 1808 para o Brasil, a ideia de transferência da capital foi postergada. A transferência da Corte Portuguesa para a cidade do Rio de Janeiro ocorreu devido à declaração de guerra de Napoleão Bonaparte aos aliados da Inglaterra e a proibição das transações comerciais com essa (Bloqueio Continental). À época, Portugal era um dos maiores parceiros comerciais dos ingleses, além de possuir uma grande dívida com o país.

Com a corte em território brasileiro, cria-se expectativa do país firmar-se como sede do Reino e gozar de certa independência. Porém, com a derrota de Napoleão e a crise política vivida no território lusitano em decorrência da ausência do Rei, anteciparam o retorno da Corte ao seu país de origem, em 1821. Esse precipitado retorno reanima a chama do espírito de emancipação brasileiro, retomando a ideia de construir uma nova capital, a fim de romper com o passado colonialista.

Assim, o Príncipe Regente, Dom Pedro de Bragança, que permanece no Brasil para administrá-lo, antes mesmo de proclamar a Independência e sob pressão de grupos

intelectuais a favor da emancipação política brasileira, ordena a publicação das, segundo Reis (2001: 79), “contribuições da Junta Governativa Provisória de São Paulo para a Constituição do Reino de Portugal e Colônia para o interior do território”:

“(…) que se levante uma cidade central no interior do Brasil para o assento da Côrte ou da Regência, que poderá ser na latitude, pouco mais ou menos, de 15 graus, em sítio sadio, ameno, fértil e regado algum rio navegável. (...) dever-se-ão logo abrir estradas para as diversas províncias e portos de mar, para que comuniquem e circulem com tôda prontidão as ordens do govêrno (...)” (Silva,1971 apud Reis ,2001: 79)

Com o Brasil já independente, José Bonifácio, ministro do Imperador e importante ator no processo de Independência, envia à 1ª Assembleia Nacional Constituinte, em 1823, proposta de transferência da capital para a Comarca de Paracatu em Minas Gerais e que esta se chamasse Brasília ou Petrópolis. Essas ideias foram incorporadas na Primeira Constituição Republicana (1891) onde a sugestão Brasília e uma área de 14.440 km<sup>2</sup> no *Planalto Central da República* foram definidas para a construção da nova capital. Partindo dessas resoluções, no mesmo ano, foi formada a Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil (Missão Cruls) para demarcar o terreno da futura sede do poder. O resultado dessa comissão, o Relatório Cruls, reúne minuciosas informações sobre relevo, geologia, hidrografia, prevendo inclusive a construção de um lago artificial na área, entre outros fatores, podendo ser classificado, segundo Reis (2001: 80), “como o primeiro Relatório de Impacto Ambiental na nossa história”.

Entretanto, após o fim dos trabalhos da Comissão Cruls, em 1894, suspende-se o processo de transferência da capital. Entre os motivos para o adiamento do sonho mudancista estão as melhores “condições urbanas e sanitárias do Rio de Janeiro, com expressivos investimentos do Governo na estrutura da cidade e, particularmente, a falta de condições da República para bancar um empreendimento de tamanha envergadura” (REIS, 2001: 82). Em 1922, ano do centenário da Independência, em meio às comemorações desse momento histórico, a ideia mudancista é lembrada em função do lançamento da pedra fundamental de Brasília. Localizada na cidade de Planaltina, hoje parte do território do Distrito Federal, a pedra seria o marco do Retângulo Cruls (Figura1), área que engloba as três nascentes dos maiores rios brasileiros (Amazonas, São Francisco e Paraná) e onde seria o Distrito Federal.



Figura 1- Mapa do Brasil de 1893, já com o Retângulo Cruls. Fonte:www.doc.brazilia.jor.br.

Além dos aspectos físico-espaciais, a criação de uma nova capital também tinha objetivos simbólicos, que marcasse e representasse o contexto de mudança político-social pelo qual o país passava. Por volta do ano de 1913, a elite intelectual brasileira começa a estruturar um movimento cultural – Movimento Modernista – que abrangia literatura, escultura, música, arquitetura, enfim, vários ramos artísticos, com objetivos de forma uma cultura brasileira genuinamente brasileira, sem barreiras entre erudito e popular. Movimento que culminaria na Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo no ano de 1922. Assim, esse contexto sociocultural pelo qual o país passava, recuperava a ideia de que a nova cidade representaria a autonomia da nação e o novo tempo por vir. De acordo com Reis,

“essa associação de motivações e desejos que sempre povoou o discurso mudancista ao longo dos tempos: nova capital - inconfidentes - independência - modernidade - progresso, seria oportunamente recuperada e utilizada quase 70 anos depois, quando da efetiva construção de Brasília.” (Reis, 2001:81)

Tempos depois da consolidação do modelo republicano presidencialista, a partir dos anos 1930, o Estado passa a investir na industrialização do país o que acaba por afetar o crescimento urbano devido às necessidades de mão de obra nas atividades industriais. A indústria modifica a lógica econômica agroexportadora que sempre comandou a economia brasileira e altera também as correntes migratórias. O salário mínimo, em um primeiro momento, foi instituído apenas em atividades industriais urbanas, criando assim uma corrente migratória do meio rural para a cidade em busca de melhores condições de trabalho. E, conforme afirma Nunes (2004: 27), “Essa multidão de migrantes não iria ser completamente absorvida pela indústria, indo engrossar o setor informal das cidades brasileiras, o que é uma das características da nossa modernização”.

Assim, os fluxos migratórios para os centros urbanos e industriais brasileiros aumentam devido às altas taxas de crescimento populacional em áreas mais pobres do país e graças à busca dos migrantes por melhores condições de vida e trabalho que cidades como São Paulo e Rio de Janeiro ofereceriam.

Além do problema do grande contingente populacional nos grandes centros brasileiros, a ideologia nacionalista do Estado Novo, regime autoritário de Getúlio Vargas que durou de 1937 até 1945, e política de ocupação de território – Marcha para o Oeste – são episódios que fomentam o sentimento de nacionalidade, de modernização e identidade do país. Dessa forma,

“Ocupar o Centro-oeste com um projeto urbano é condizente com o modelo de ocupação do território colonial pelos portugueses; a diferença agora é de que estávamos já com uma sociedade estruturada, com interesses explicitados e o padrão de ocupação do território era urbano-industrial, tendo o Estado como agente privilegiado na condução dos rumos da sociedade. São essas as condições objetivas que viabilizaram o projeto de mudança da capital”. (NUNES, 2004:36)

A efetiva mudança, porém, só ocorre no governo de Juscelino Kubitschek, que assume o mandato em 1956, o qual pretendia tirar o país do subdesenvolvimento por meio de um plano de ações calcado na industrialização e modernização, o Plano de Metas. Uma das ações prevista era a construção de Brasília, determinada oficialmente na Constituição de 1891 e 1934. Desse modo, a concretização de Brasília participa da organização do Brasil como nação moderna, além de estar vinculada a interesses políticos e de conquista de território por parte do Estado.

Portanto, a mudança e construção da nova capital são possíveis graças ao desejo de conquista de território, do vazio que permeava o centro do país e das condições socioculturais

da época, onde o desejo de autoafirmação e de construção da identidade nacional se fazia presente. Além, de contribuir para contornar o problema dos fluxos migratórios que causavam inchaço nos grandes centros urbanos. Dessa maneira,

“A construção de Brasília é um empreendimento estatal vitorioso: desafoga outras cidades já problemáticas na época pela incapacidade de gerar empregos para uma demanda exponencial, não exige rupturas mais radicais com a estrutura de posse da terra agrícola, insere-se num padrão tradicional das cidades administrativas sem concorrer com centros industriais ainda em fase de consolidação”. (NUNES, 2004: 37)

Contudo, Brasília não rompe com a lógica de migração campo-cidade, mas traz consigo a ideia de criar e povoar uma cidade totalmente nova, cheia de possibilidades, o que contribuiu para o apoio ao processo mudancista por parte de várias camadas da sociedade. Seja para os funcionários públicos que seriam transferidos da antiga capital, seja para os grupos econômicos que dariam recursos para a construção, seja para os migrantes que ergueriam de fato os monumentos com expectativas e sonhos de uma vida melhor, de um país melhor.

## 2.2 Arquitetura e urbanismo

Quando se trata de Brasília e seus aspectos arquitetônicos e urbanísticos um dos primeiros aspectos que vem a mente é o *status* de “cidade planejada”. Brasília não é a única cidade brasileira planejada, a cidade de Salvador (1549), Teresina e Aracaju (1850), Belo Horizonte (1895), Goiânia (1933) e, mais recentemente, Palmas (1980), são exemplos de cidades que foram erguidas sob pretextos e “escolhas políticas e um desenho de seu sítio que sustenta tecnicamente esta escolha”, o que caracterizaria essas “novas cidades” de acordo com Nunes (2004: 42).

As escolhas políticas e o desenho do território que a cidade ocupará não são as únicas características que uma cidade planejada carrega. Elas trazem uma enorme carga simbólica e expectativas já que estão inseridas em um contexto sociocultural e, no caso de cidade capital, como é Brasília, envolve ainda a identidade e a cultura do país e dos cidadãos. Por isso, a arquitetura e o urbanismo são tão importantes nesse processo de implantação e construção de uma nova cidade, pois,

“O urbanismo é a organização de lugares e de locais diversos que devem abrigar o desenvolvimento da vida material, sentimental e espiritual em todas as suas manifestações, individuais e coletivas. Ele trata tanto as aglomerações urbanas como os agrupamentos rurais. O urbanismo não deve se submeter exclusivamente às regras de um esteticismo gratuito. Por sua

essência ele é de ordem funcional.” (Nunes 2004: 50 apud Congresso Internacional de Arquitetura Modern - Ciam, “La Charte d’Athènes”, 1943: 28)

O plano urbanístico e arquitetônico de uma cidade segundo o pensamento modernista da Carta de Atenas, portanto, deve considerar a vida que abrigará, pensando nas funções do espaço para os habitantes, em como a cidade funcionará dentro da dinâmica da sociedade que a habita, criando a ideia de organismo, onde o físico e o social estão interligados. É dentro dos preceitos básicos do Movimento Modernista da Arquitetura, irradiado por Le Corbusier e sua “Carta de Atenas”, que Plano Piloto de Brasília é calcado.

O Movimento Modernista brasileiro, como dito anteriormente, atingiu várias searas artísticas, entre elas a arquitetura. Os ideais modernistas eram baseados na busca pela representação e identidade da nação, valorização das raízes culturais do país e na quebra da distinção entre erudito e popular. Assim, a nova arquitetura modernista devia pensar a funcionalidade dos espaços para todas as pessoas, além de ter como base a tecnologia e a racionalidade, pensamentos esses que dialogavam com a nova identidade moderna que a nação pretendia construir.

O projeto do Plano Piloto de Brasília foi definido por meio de um concurso público, cujo edital fora lançado no Diário Oficial da União no dia 30 de setembro de 1956, no qual constavam as especificações técnicas sobre o que o Plano Piloto devia conter, datas, valores dos prêmios, entre outras informações. O edital deixava, inclusive, à disposição dos participantes cópias do Relatório Belcher<sup>2</sup> e discriminava a densidade máxima que a cidade abrigaria (500.000 habitantes).

O projeto vencedor foi o do urbanista Lúcio Costa que segue, com esmero, os princípios funcionalistas de Le Corbusier. Dividindo a capital em setores com funções pré-definidas onde cada um exerceria com harmonia um princípio urbano básico: Morar, Circular, Trabalhar e Recrear. Então, Brasília

“traduz, como nenhuma outra cidade, os paradigmas do urbanismo moderno no que tange ao seu caráter idealista (espaço urbano ideal), funcionalista (cada atividade tem seu lugar definido), determinista (o desenho espacial determinaria o seu funcionamento social) e tecnicista (apoiada na mais moderna técnica urbanística: rodoviária e paisagística)” (REIS, 2001: 98)

Além desses paradigmas,

---

<sup>2</sup> Relatório resultante da Comissão que tratava da mudança da capital feita pela empresa Donald Belcher & Associates cuja área fora dividida em sítios: azul, verde, castanho, amarelo e vermelho. O escolhido para a construção foi o Sítio Castanho.

“Também são fortes suas raízes no urbanismo inglês das cidades-jardins de Ebenezer Howard, (1898), observadas na incorporação de áreas extensas verdes ao seu espaço urbano, no esvaziamento funcional do centro e no tamanho pré-definido de sua estrutura urbana, onde a expansão era prevista por meio de cidades satélites. Do mesmo modo, podemos encontrar estreita relação com os princípios da cidade-linear desenvolvidos pelo espanhol Arturo Soria y Mata (1882) na sua disposição do terreno” (CARPINTERO 1998: 125/126 apud REIS 2001: 98).

Com o projeto fundamentalmente baseado na setorização das funções urbanas, “na baixa ocupação do solo e rarefação do tecido urbano, que se aliam às grandes distâncias e aos enormes espaços vazios urbanos” (REIS, 2001: 98), acabam atrapalhando a plena utilização do espaço público, principalmente pelos pedestres. Por ser uma cidade construída sob os pensamentos modernos, e como os automóveis e o sistema rodoviário eram o que de mais moderno existia na época, Brasília é uma cidade pensada para os automóveis e não para os pedestres. Assim, essa setorização das funções da cidade resulta em grandes distâncias que os automóveis vencem sem dificuldades, mas evidencia problemas urbanos quando se considera acessibilidade e integração espacial.

Lúcio Costa apresenta seu projeto dividindo-o em três escalas: monumental, gregária e residencial. Em 1974, em um seminário no Senado Federal, acrescenta a escala bucólica. Resumidamente, de acordo com Reis (2001: 98) a escala monumental abrange o Eixo Monumental, Praça dos Três Poderes e estação Rodoferroviária. É a escala que traz a ideia de grandiosidade, poder cívico e simbólico que a capital do país deve sustentar. A escala gregária diz respeito às áreas de convivência, o centro da cidade, abarcando os setores de diversões, bancários, comerciais, hoteleiros, médico-hospitalares, de autarquias, de rádio e televisão sul e norte e a rodoviária. A escala residencial trata das superquadras e a edificação sobre pilotis. Por fim, a escala bucólica aborda as áreas livres que dão à cidade a ideia de cidade-parque.

Para o urbanista, Brasília seria

“Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao desvanio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país” (COSTA, 1991: 22).

Curioso notar que, as grandes distâncias que dificultam o convívio social e o conforto de andar são mais perceptíveis no centro da capital, na escala gregária, área definida para maior convívio social. Apesar do formalismo funcional do projeto urbanístico, a cidade como organismo vai adaptando-se à vida que a habita e vice-versa.

“Eu caí em cheio na realidade, e uma das realidades que me surpreenderam foi a rodoviária, à noitinha. Eu sempre repeti que essa plataforma rodoviária era o traço de união da metrópole, da capital, com as cidades-satélites improvisadas da periferia. É um ponto forçado, em que toda essa população que mora fora entra em contato com a cidade. Então eu senti esse movimento, essa vida intensa dos verdadeiros brasilienses, essa massa que vive fora e converge para a rodoviária. [...] Isto tudo é muito diferente do que eu tinha imaginado para esse centro urbano, como uma coisa requintada, meio cosmopolita. Mas não é. Quem tomou conta dele foram esses brasileiros verdadeiros que construíram a cidade e estão ali legitimamente” (COSTA, 1991: 10).

Portanto, é possível perceber como a organização do espaço pode e influencia a vida que o habita. A cidade está circunscrita no cidadão e ele nela. Segundo Umberto Eco (1968: 223) “diante da *estrutura* Brasília, os *eventos* se moveram de modo autônomo e, ao se moverem, criaram outros contextos histórico-sociológicos, deixaram florescer algumas funções previstas e tornaram outras urgentes.” O formalismo funcionalista de Brasília dificulta a acessibilidade e o usufruto do espaço urbano, além de aumentar as distâncias entre os lugares, fortalecendo a chamada “cultura do carro” e aumenta a distância entre os locais. É a configuração urbanística que ao priorizar o automóvel, seguindo uma tendência modernista que refletia o contexto sociocultural da época, limita o uso das ruas às pessoas. Espaço esse “historicamente conhecido como local de possibilidades e trocas” e sociabilidades (REIS, 2001: 104). Porém, os agentes sociais que em Brasília habitam buscam modos de melhor utilizar o espaço configurado da cidade, a abraçando, a reencantando, apropriando-se dela, trazendo novas funções.

### 3. ARTE NA CIDADE

A cultura e o imaginário dos indivíduos que formam o coro de vozes das cidades fazem parte das características do ambiente urbano. Assim, as maneiras de interagirmos com o espaço demonstram um dos modos que nos orientamos e vivemos a cidade (CANCLINI, 2008). Construímos e interferimos no meio urbano o tempo todo, de inúmeras formas. Todos os dias somos expostos a diversos estímulos gráficos, sonoros, cromáticos e visuais como placas, semáforos, publicidades e propagandas<sup>3</sup>, buzinas, carros de som, conversas, etc., que compõem o ambiente urbano. E, entre esses estímulos, somos também expostos às

---

<sup>3</sup> Esses termos são utilizados nesse trabalho com o mesmo significado.

intervenções urbanas, ao grafite, à pichação, à *street art* e a movimentos de ocupação do espaço urbano.

As intervenções urbanas são práticas que interferem no ambiente urbano de maneiras, níveis e graus distintos, como por exemplo, sob o aspecto arquitetônico, por meio de revitalizações de espaços deteriorados ou uma construção nova, ou sob o aspecto artístico e cultural. No caso das ações artísticas e culturais, essas práticas, ao se fazerem presentes no espaço público, podem o transformar e serem transformadas por ele. Ou seja, as intervenções adquirem um novo significado pelo local e o local um novo significado com elas.

O Projeto Ocupe Carrinho ilustra bem esse conceito de intervenção urbana. Nele, os participantes pintam e desenham, com técnicas variadas, carros abandonados na cidade de São Paulo, além de deixarem uma muda de planta nos automóveis (figura 2). A primeira ação do grupo aconteceu no Festival Baixo Centro, em 2012, em conjunto com a comunidade da região do Baixo Centro de São Paulo. Segundo Thiago Carvalhaes<sup>4</sup>, integrante do Ocupe,

“Em cima dessa camada cinza, todos os carros são meio prateados, pretos, brancos, cinzas, todos tem o mesmo tom. Quando a gente coloca cor na cidade é claro que a gente traz beleza. É claro que a gente propõe um outro tipo de uso do espaço urbano. Interferir é convidar as pessoas a usarem a cidade de outra forma”(THIAGO CARVALHAES)



Figura 2 – Carro Jardineira. Fonte: [www.facebook.com/projetooocupecarrinho](http://www.facebook.com/projetooocupecarrinho)

<sup>4</sup> Trecho retirado do episódio da websérie “Intervenções”, produzida para o canal no YouTube da empresa Natura.

Também exemplo de intervenção urbana pode-se citar o projeto Som na Rural, realizado em Recife, onde o artista urbano Rogê de Reno estaciona o seu automóvel utilitário Rural Willys em praças e outros espaços públicos promovendo atividades artísticas e culturais como recital de poesia, música e dança. De acordo com Rogê<sup>5</sup>,

“A Rural é literalmente um veículo de comunicação. E hoje com a Rural ocupando as praças, ocupando as ruas, a gente parte de um outro (sic) princípio de uma política que se faz agora cantando, dançando, dizendo poesia...Era um sonho agora é uma possibilidade. Isso interfere praticamente na cidade, mas também poeticamente, dentro dos nossos espíritos, oxigena”(ROGÊ DE RENO)

As intervenções e ações artísticas e culturais em meio urbano possuem como características a efemeridade e o discutir a cidade e a arte. Esses atributos podem ter outros desdobramentos. O aspecto efêmero, por exemplo, evoca em alguns artistas a necessidade de registro, por meio de vídeos e fotografia, para fins de divulgação da obra e/ou da ação e memória. Conforme afirma Lúcia Santaella,

“Mesmo na arte conceitual, ambiental, arte corporal, no happening e nas artes performáticas, coloca-se a relação com a fotografia na função que esta desempenha como meio de arquivagem, de suporte e de registro documentário. Essa função é imprescindível porque, sem ela, a obra que se realiza em um tempo único, que não se repete e, muitas vezes, inacessível, ficaria sem registro e sem memória” (SANTAELLA, 2007: 25).

Marcelo Terça-Nada, integrante do grupo Poro<sup>6</sup>, exemplifica a importância do registro para as intervenções urbanas,

“O registro, além de gerar um modo de guardar, a gente entende o registro como um modo de potencializar alguns aspectos do trabalho. Por exemplo, lá no Desenhando no Vento [figura 3], você tem uma ação que é atirar uma tira de papel de uma parte alta da cidade num dia de vento. E você vai ter uma linha, que ela rapidamente vai se desfazer e aí você vai ter, se por acaso alguém ver, bacana, mas é uma coisa muito rápida. E aí, a gente pode, na fotografia potencializar esse momento que é o momento de desenho mesmo. [...] Ele consegue acompanhar esse histórico da transformação do trabalho na rua” (MARCELO TERÇA-NADA<sup>7</sup>).

<sup>5</sup> Trecho retirado do episódio “As ruas são para dançar”, da websérie “#Urbano”, produzido para o canal do YouTube da empresa Natura.

<sup>6</sup> Dupla de artistas formada por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada. Atuantes desde 2002, buscam apontar sutilezas, estabelecer discussões sobre os problemas dos grandes centros urbanos.

<sup>7</sup> Trecho retirado do documentário “Poro: Intervenções urbanas e ações efêmeras”.



Figura 3 - Intervenção “Desenhando no Vento”. Fonte: [www.poro.redezero.org](http://www.poro.redezero.org).

A importância da fotografia e do audiovisual para as intervenções tem relação com o fato desses atores e coletivos os utilizarem, por meio da internet e redes sociais, para além do registro, potencializar o alcance do seu trabalho, já que “a internet é uma tecnologia da interatividade” que contribui para a “circulação de signos” segundo Maffesoli (2006).

E ao se discutir a cidade e a arte, as intervenções evocam um fenômeno relacionado com a alteridade, a relação interação e independência com o outro, definido como “comunicação da diferença”, onde “ênfatisa-se não o reconhecimento dos códigos pelos sujeitos, mas seu estranhamento” (CAIAFA, 2005 apud GONÇALVES, 2012: 2), levantando assim, questionamentos sobre os espaços, modos de vida, expressões artísticas e “modos de fazer”.

A cidade permite infinitas possibilidades de expressões artísticas, dentre essas alternativas artísticas que são utilizadas para intervir no espaço algumas categorias foram escolhidas para serem abordadas nesse trabalho: a *street art*, o grafite, a pichação e os coletivos artísticos.

### 3.1 *Street art*

Levar objetos comuns, do dia a dia, para a galeria. Foi isso que Marcel Duchamp fez com a realização de trabalhos como a roda de uma bicicleta invertida sobre um banco, em 1913, um porta-garrafas, 1914, e a pá de neve, em 1915. Seu objetivo era quebrar a excessiva formalização de regras do período. Em 1917, realizou seu trabalho mais famoso e controverso ao expor um urinol, nomeado de “A fonte”. Segundo Agnaldo Rego de Matos Junior (2009),

“Assumia, assim, uma postura de independência em relação aos movimentos da época, sendo seus gestos comumente interpretados como ataques ao sistema de arte, desafios aos juízos de gosto e de valor ou simples brincadeiras. Sua obra, no entanto, requer uma participação criativa e imaginativa do espectador” (REGO, 2009: 404).

Essa participação do espectador corrobora a ideia do filósofo Arthur Danto de que o significado de uma obra de arte depende do contexto em que o observador está inserido. Dessa forma, é possível que um objeto do cotidiano como as caixas Brillo e as latas de sopa Campbell’s, ícones da Pop Art<sup>8</sup>, adquiram *status* de obras de arte. A *street art* também traz a noção de cotidiano e objetos do dia a dia, mas, diferente da *Pop Art*, não traz o cotidiano para a galeria e sim, a arte para a rua.

Trazer a arte para a rua, para o dia a dia não é tão simples como parece. Expor uma série de quadros no meio da rua, por exemplo, não caracteriza essas obras como pertencente à *street art*. Para tal, o artista precisa utilizar um recurso material da rua (poste, placas, muro, becos, portas de lojas, etc.) intencionalmente e como parte fundamental da sua obra. Assim, se o trabalho for retirado do contexto da rua perderá o sentido. É isso que caracteriza, fundamentalmente, a *street art*. “An artwork is *street art* if, and only if, its material use of the street is internal to its meaning<sup>9</sup>” (RIGGLE, 2010).

Exemplo disso são as esculturas infláveis do Josh Allen Harris (Figuras 4 e 5) localizadas nos dutos de ar do metrô que ficam nas calçadas de Nova Iorque. Quando o metrô passa, sobe uma lufada de ar, “efeito Marilyn Monroe”, e as esculturas inflam, criando vida. Caso estivessem fora da rua, dessa lógica cotidiana urbana, as esculturas não fariam sentido, não adquiririam o status de obra de arte.

<sup>8</sup> Movimento artístico com objetivo de romper a barreira entre a arte a vida comum. “Para a Pop-Art interessam as imagens, o ambiente, enfim, a vida que a tecnologia industrial criou nos grandes centros urbanos” (PROENÇA, 2003 : 170).

<sup>9</sup> Tradução livre: Um trabalho de arte é arte de rua se, e somente se, o material utilizar a rua como elemento interno ao seu significado.

“This way of thinking about *street art* also helps make sense of the experience of seeing *street art* in designated artspaces - it invariably feels dead and inauthentic. When a work is moved into as artspace, the one thing that changes is the very thing that made it *street art*; at best it looks like *street art*<sup>10</sup>” (RIGGLE, 2010: 246)



Figura 4 - Pedestre interagindo com escultura inflável cheia. Fonte: Google Imagens

---

<sup>10</sup> Tradução livre: “Esta maneira de pensar sobre a arte de rua também ajuda a dar sentido à experiências de ver a arte de rua em determinados espaços de arte – que invariavelmente se expressam como mortos e inautênticos. Quando um trabalho é movido para o espaço de arte, a única coisa que muda é a mesma coisa que faz ser a arte de rua, na melhor das hipóteses, parece a arte de rua”.



Figura 5 – Escultura inflável vazia. Fonte: Google Imagens

Isso demonstra como a rua, a cidade, é uma plataforma de comunicação e expressão repleta de potencialidades. O meio urbano é repleto de elementos que podem ser utilizados, reinventados, além da sua função primária.

“The very thing whose use contributes essentially to the meaning of *street art*, the street, itself has meaning. The doorways, windows, alley walls, dumpsters, sidewalks, signs, signs, polls, crosswalks, subway cars, and tunnels - all have their own significance as public, everyday objects. These are shared spaces, ignored spaces, practical spaces, conflicted spaces, political spaces.<sup>11</sup>” (RIGGLE, 2010: 249)

A *street art* também tem como característica o anonimato do artista. É muito difícil saber o autor de determinada intervenção, de determinado trabalho, caso este não assine. O anonimato dos artistas está relacionado ao aspecto ilegal que pode envolver a *street art*, considerando que o trabalho é realizado sobre o espaço público, patrimônio público. Outra característica desse tipo de arte é a efemeridade das obras. O trabalho está exposto na rua, na cidade, para todos verem e dialogarem com aquela intervenção. Portanto está sujeito a todo tipo de interação, condições climáticas e ações governamentais na intenção de manter o patrimônio público.

<sup>11</sup> Tradução livre: A essência verdadeira cujo uso contribui essencialmente para o sentido da arte de rua, na rua, em si tem significado. As portas, janelas, becos, latões, calçadas, sinais, faixas de pedestres, carros de metrô e túneis – todos têm seu próprio significado como públicos, objetos do cotidiano. Estes são espaços partilhados, espaços ignorados, espaços práticos, espaços de conflito, espaços políticos.

É importante ressaltar que “*Street art* entertains a wide range of artistic practices, from sculpture to painting, video, and performance<sup>12</sup>” (RIGGLE, 2010: 251). Por isso, os artistas que trabalham com a *street art* são habilidosos, talentosos e costumam realizar obras chamativas, que causem muito impacto para chamar o máximo de atenção possível em um curto período de tempo.

E assim,

“Walking down the street, on the way to work, a friend’s house, dinner, a bar, a lecture, one haphazardly glances in the right direction and BOOM! - an unsolicited aesthetic injection. One is jolted out of whatever hazy cloud of practical thought one was in; one is forced to reconsider one’s purely practical and rather indifferent relationship to the street, and the curiosity to explore the work develops<sup>13</sup>” (RIGGLE, 2010: 249)

E a intervenção, a obra realizada transforma-se em um convite para a reflexão, a contemplação, da arte, do trabalho, mas também sobre esses espaços compartilhados muitas vezes ignorados, ou não percebidos, nos passos rápidos a fim de não perder o ônibus. Um momento de diálogo com a sua cidade, sua rua, sua esquina. Um momento para respirar algo que não seja rotina.

### 3.2 Grafite e Pichação

Todo fenômeno novo exige um tempo para ser completamente compreendido e assimilado. Isso acontece com o grafite, um grande movimento artístico da atualidade. O grafite e a pichação são movimentos que estão muito relacionados, desde sua origem às técnicas utilizadas para a expressão, para as obras. Desde os primórdios da história humana nota-se a expressão e a comunicação por meio de uma linguagem gráfica. As pinturas rupestres ilustram essa informação. Mesmo que alguns signos utilizados nas cavernas até o presente momento ainda não tenham sido decifrados sabe-se que tinham como objetivo comunicar algo.

A palavra grafite, *graffiti* em sua grafia original, representa o plural de *grafito*, palavra italiana cujo significado é “inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados a

<sup>12</sup> Tradução livre: Arte de rua entretém uma ampla gama de práticas artísticas, da escultura à pintura, vídeo e performance.

<sup>13</sup> Tradução livre: No entanto, esta é a forma como a arte de rua, muitas vezes entra no fluxo de consciência. Descendo a rua, no caminho para o trabalho, a casa de um amigo, o jantar, um bar, uma palestra, onde olha a esmo numa direção e BOOM! – uma injeção estética não solicitada que sacode para fora de qualquer nuvem obscura de pensamento prático. É forçar a reconsiderar a relação puramente prática e bastante indiferente de uma para com a rua, e a curiosidade de explorar a arte que ali se desenvolve.

ponta ou a carvão, em rocha, parede, etc.” (GITAHY, 1999). O pichar retoma os tempos antigos, onde xingamentos e difamações a respeito de pessoas que não eram bem vistas, ou faziam algo condenável aos olhos da sociedade da época, eram pintados nas portas de suas casas. Daí vem a expressão “pichar uma pessoa”. Assim, o picho advém da escrita, dando ênfase à palavra, à escrita, à letra (figura 6).

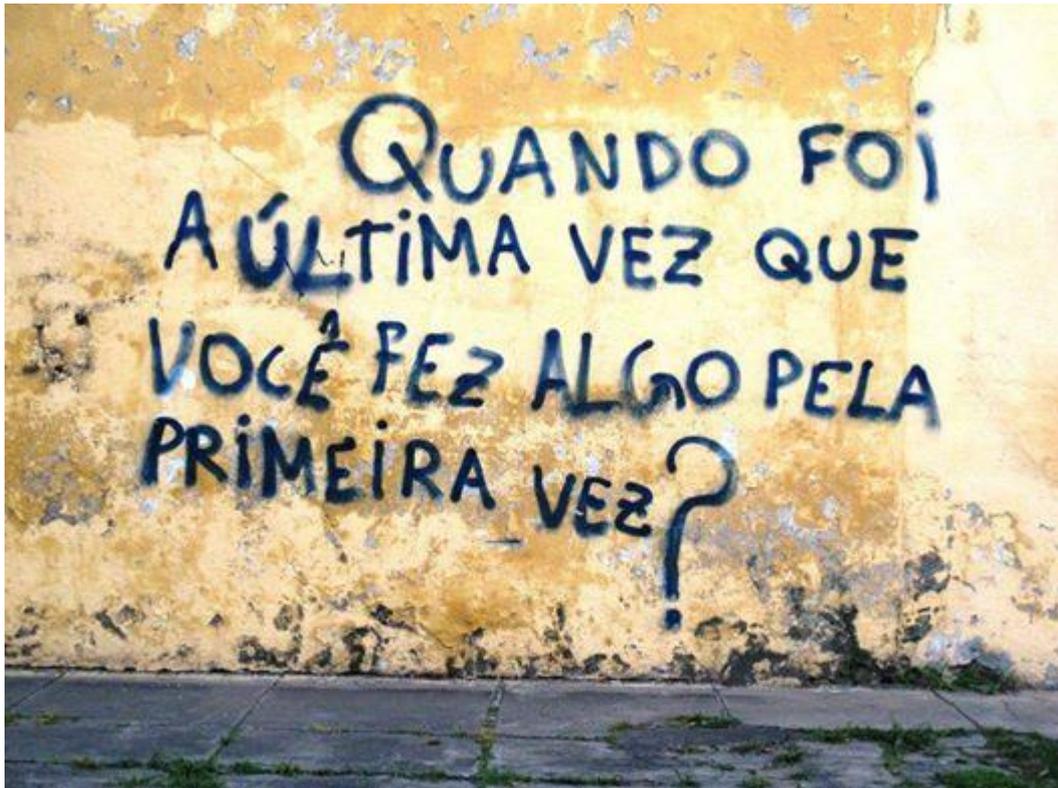


Figura 6 – Pichação na Rua Barroso, Pelotas, RS. Fonte: [www.facebook.com/olheosmuros](http://www.facebook.com/olheosmuros).

O grafite privilegia a imagem, o plástico. Tanto que mesmo quando trabalham com letras, quando os artistas apenas espalham suas *tags*<sup>14</sup> (figura 7) pela cidade, utilizam uma tipografia tridimensional, com cores fortes, conferindo um aspecto mais imagético. Essas características, pichação estar atrelado à palavra e o grafite à forma, imagem, ilustração, são algumas dos pontos utilizados para diferenciar e caracterizar esses dois movimentos.

<sup>14</sup> Pseudônimo adotado pela artista; espécie de apelido.



Figura 7 – Tag feita na passagem subterrânea da 107/108 Norte. Fonte: Acervo pessoal.

A essência do grafite e da pichação, arte no espaço público acessível a todos, pode ser percebida já no início do século XX, com as pinturas de mural realizadas por artistas mexicanos como Diego Rivera e José Clemente Orozco.

“Em 1905, o Dr. AIL (pseudônimo do pintor Bernardo Carnada) publicou um manifesto defendendo a necessidade de uma arte pública e, em 1920, fez apelo aos artistas de Barcelona (Espanha) proclamando a necessidade de promover uma arte que falasse às multidões ‘Pintaremos os muros das ruas e das paredes dos edifícios públicos, dos sindicatos, de todos os cantos onde se reúne gente que trabalha’” (GITAHY, 1999).

Na década de 1960, pelo seu teor de contestação, o grafite e a pichação se inscrevem na paisagem urbana, se firmando como elemento da cidade. Nas décadas seguintes, 1970 e 1980, passam a sofrer influências dos movimentos sociais *hippie* e *punk* (Lazzarin, 2007 apud Lopes, 2011). No final dos anos 1960, nos Estados Unidos, mais precisamente na cidade de Nova Iorque, com o nascimento do movimento *Hip Hop* nos bairros do Brooklin e Bronx. Esse movimento social e cultural surge em uma região carente de recursos e habitada por uma população carente em busca de outras formas de expressão. Reunindo elementos como a

dança (*break*), a música (*rap*) e a pintura (grafite), o Hip Hop transmitia a cultura dos guetos nova-iorquinos da época. Assim, na década de 1970 o grafite toma a forma pela qual é mundialmente conhecido. As inscrições que tomam conta das ruas e dos vagões de metrô na época retratam as preocupações com violência, criminalidade e disputa de território entre gangues (GITHY, 1999)

Outro ponto importante destacar entre o grafite e a pichação é o aspecto legal. Na Lei Federal 9.605/98, Seção IV “Dos Crimes contra o Ordenamento Urbano e Patrimônio Cultural”, tanto a pichação quanto o grafite são tratados como crime, com pena de três meses a um ano de detenção mais multa.

“Art. 65. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de três meses a um ano, e multa.

Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, e multa.” (LEI (9.605/98)

Porém, em 2011, esse texto foi modificado pela Lei 12.408 onde o grafite passa a não ser mais visto como crime:

“Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 12.408, de 2011)

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (Incluído pela Lei nº 12.408, de 2011)” (LEI 12.408/2011)

Porém, essa distinção legal entre pichação e grafite é, geralmente, mera formalidade e muitos artistas não fazem essa diferenciação entre as modalidades, nem preterem um ao outro. Na realidade, essa distinção não é comumente observada em outros países. Como explica um dos artistas e grafiteiros mais atuantes nas ruas brasilienses, o Toys,

“Se eu pintar uma parede ilegalmente eu vou responder pelo mesmo crime do pichador. Agora a sociedade interpreta isso de forma diferente pela questão estética. No Brasil, assim, é um dos únicos lugares do mundo que tem pichação e grafite, que divide. Nos outros lugares é tudo a mesma coisa. Grafite é pichação e pichação é grafite”. (TOYS)

Yong, outro atuante grafiteiro e artista de Brasília, reflete sobre esse aspecto legal e de legitimação do grafite e da pichação, demonstrando como os dois recursos artísticos se entrelaçam e podem se fundir e confundir, natural de um movimento artístico ainda muito recente e mutável como sua base, a cidade.

“Se eu chegar ali no viaduto, ninguém me autorizou, eu to fazendo uma pichação colorida, linda, pichação. Se eu chegar na sua casa e te pedir um muro, ‘Você me autoriza?’, você diz ‘Autorizo’, aí eu vou e faço uma pichação. É pichação ou é grafite? Então tipo assim, esse nome, ‘pichar’, o ato de pichar está relacionado a você pegar uma tinta e fazer algo que não pode, não importa o desenho. Se você me autorizar pintar na sua casa e eu fizer um monte de pichação e disser ‘Meu estilo é esse e você me autorizou’”. (YONG)

Ainda sob o aspecto legal, esse ano foi aprovado o Decreto nº 38307, no Rio de Janeiro, que

“Dispõe sobre a limpeza e a manutenção dos bens públicos da Cidade do Rio de Janeiro e a relação entre Órgãos e Entidades Municipais e as atividades GRAFFITI, *STREET ART*, com respectivas ocupações urbanas”. Esse decreto, entre outras coisas, designa alguns espaços públicos a serem usados por artistas e garante a permanência por dois anos, dependendo, é claro, de condições climáticas ou de outras interferências”. (DECRETO 38307/2014)

Isso demonstra como a prática do grafite, pelo menos em teoria, está cada vez mais sendo reconhecida e bem recebida pelo público e pelas autoridades. É importante salientar que o grafite não é sinônimo de *street art* e sim, está contido nesta, assim como a pichação, apesar desta última ser uma categoria desconsiderada dentro do contexto brasileiro. Portanto, possuem a efemeridade, a ideia de anonimato e a ilegalidade como características. Além, é claro, do aspecto citadino, da rua, estar intrínseco em seu significado. E por sua vez, a *street art* é uma forma de intervenção urbana.

### 3.3 Coletivos artísticos

As intervenções nos espaços públicos, como já mencionado anteriormente, são realizadas de diversas maneiras, com inúmeros objetivos, de forma individual ou não. O grafitar, por exemplo, pode ser feito sozinho ou com vários artistas reunidos. Porém, ao se tratar de coletivos artísticos, estamos abordando grupos que possuem objetivos mais bem

delineados e estratégias de ação. Segundo Fernando do Nascimento Gonçalves (2010), “são grupos que trabalham no cruzamento entre ações de contestação e formas artísticas não convencionais”.

Os coletivos intervêm nos espaços da cidade por meio de formas não convencionais, porém, não inéditas, como as artes plásticas e cênicas. Assim, as linguagens utilizadas, sejam elas performance, grafite, *stencil*<sup>15</sup>, *sticks*<sup>16</sup>, seguem os objetivos de ação definidos pelo grupo, que em geral possui tom contestador e reflexivo, além de experimentar novas formas criativas. Como comenta Brígida Campbell, integrante do grupo Poro,

“Tem coisas que nos incomoda na cidade, por exemplo, publicidade. E o quê que a gente pode fazer diante de um Ronaldinho que ocupa um prédio de 30 andares? Na verdade é difícil. Então a gente acaba trabalhando na contramão. Não é um prédio de 30 andares, mas é a intervenção de 30 centímetros. Abandonando o espetacular, o que é mega, o que é grande, o que é metrópole e voltando pro que é mínimo. Esse espaço aqui, sabe? Interessa a quem?” (BRÍGIDA CAMPBELL).

A noção de socialidade de Maffesoli vale ser lembrada aqui, pois, apesar desta dinâmica estar presente nos outros movimentos de intervenção urbana também, aqui nota-se mais claramente. Os coletivos são compostos por qualquer pessoa que esteja interessada em participar das ações propostas, portanto, o que une é o emocional, a afinidade e não as ideologias. Pois, “em geral, quem adere a uma ideologia imagina fazê-lo por razões necessárias e suficientes, não percebendo o quanto entra na sua adesão outro componente, que chamarei de não-racional: o desejo de estar junto, o lúdico, o afetivo, o laço social, etc.” (MEFFESOLI, 2006). Formando a sensação de pertencimento a um grupo de forma flexível, em que o indivíduo participa porque quer, podendo sair quando tiver vontade, quando aquilo não lhe mover mais. Assim, esses integrantes formam redes onde podem participar de mais de um coletivo e de várias ações.

Nesse contexto, o uso das novas tecnologias de comunicação são ferramentas essenciais na articulação das ações, divulgação dos trabalhos e adesão de novos participantes. Gonçalves afirma que

“Eles (integrantes dos coletivos) percebem que, em um mundo cada vez mais interligado, espaços presenciais e virtuais se imbricam através de redes de comunicação que passam a ser um importante recurso para novas formas de expressão artística e política” (GONÇALVES, 2010: 4).

<sup>15</sup> Moldes vazados através dos quais o spray ou tinta transfere para superfície o desenho.

<sup>16</sup> Ilustrações em papel, em tamanho A4 ou menor, fixados com cola de trigo.

As tecnologias de comunicação utilizadas pelos coletivos e artistas urbanos em geral são ferramentas de registro e memória, mobilização e potencialidade, como afirma Brígida Campbell:

“Quando a gente faz um trabalho na rua ele é multiplicado. Ele não tá num cubo branco, fechado, paralisado. Ele é multiplicado pelos espaços, pelas pessoas que passam, por quem topa pegar um panfleto e passar pra (sic) frente, e o registro eu penso que funciona da mesma maneira. Do mesmo jeito que o trabalho é multiplicado na rua, o registro multiplica a experiência do trabalho. Porque muitas pessoas não viram o trabalho, não só porque o trabalho é muito pequeno, ou quase invisível, ou porque estão em outros lugares. E o registro potencializa a experiência do trabalho pra um número muito maior de pessoas. E uma outra circulação também. Nesse aspecto a internet entra como outro meio potencializador dessa divulgação e dessa multiplicação. Fazer o trabalho existir fora dele também. Num outro circuito, num outro nível de experiência, num outro tipo de fruição” (BRÍGIDA CAMPBELL).

Mostrando assim, como essas práticas de intervenção artística no espaço urbano são feitas por meio de redes de sociabilidades, renovando as práticas artísticas, englobando meios de comunicação e novas tecnologias, além de contribuir para a aproximação entre arte e a vida, o cotidiano, diminuindo a barreira imaginária que muitas vezes impede que nos envolvamos com arte.

### **3.4 Em Brasília**

Como dito anteriormente, a arquitetura de Brasília não favorece o deslocamento do pedestre proporcionando, assim, espaços vazios e mal aproveitados pelos habitantes e pelo governo. Porém, nos últimos anos alguns movimentos e projetos estão movimentando a cidade em busca da apropriação e melhor uso da cidade e do espaço urbano. Seja por meio de eventos e movimentos de ocupação, pela arte de rua, grafite ou pichação, as coletividades propõem a união pela valorização e disseminação da cultura brasiliense e da jovem cidade.

Com a profusão de ações que vêm agitando a capital, surgiu recentemente o projeto EmQuadra, cuja descrição é “Somos de Brasília e vivemos Brasília! Com este pensamento, o EmQuadra busca participar e registrar os movimentos de rua de Brasília, que geram encontros e propagam cultura. Ocupemos!”. É exatamente essa ideia de gerar encontros que o evento PicNik, um dos maiores movimentos de rua brasiliense, defende.

O evento, que teve sua primeira edição em razão do aniversário da cidade, dia 21 de abril, em 2012, reúne a cada edição mais pessoas em lugares diferentes da capital. Já

aconteceram edições no Deck do Calçadão da Asa Norte, na beira do Lago; no Jardim Botânico, em uma edição especial do Dia das Crianças; no gramado próximo à Torre de TV; na Ermida Dom Bosco, também na orla do Lago, entre outros locais. Assim, o evento reúne em vários pontos da cidade, pessoas a fim de se encontrar, desfrutar de boa música, aproveitar a boa gastronomia, bazares, levar os cachorros pra passear, sentar na grama, ocupar e desfrutar Brasília, sem pagar nada.

Outro movimento de ocupação pioneiro é a Mimosa. Nascida em 2011, no Café Objeto Encontrado, local que sempre abraça e incentiva a cultura e a arte brasiliense, a festa Mimosa já foi realizada em galerias, parques, museus, e teve diversos temas como festa junina, floração dos Ipês, entre outros. Sempre com o intuito de ocupar a cidade de forma cultural e democrática.

Também em 2012, os arquitetos Gustavo Goes, Igor Lacroix e Simone Turbío, começam uma série de intervenções artísticas nas paradas de ônibus que estão em mal estado. Eles passaram a envelopá-las com figuras de corações, nuvens e estampas geométricas a fim de enfeitar um objeto tão próprio da cidade, da rua e do nosso cotidiano.

Um dos mais recentes e bem sucedidos eventos ocorridos em território brasiliense foi o Céu com Cinema. Uma iniciativa, que começou tímido na rede social *Facebook*, com o objetivo de exibir filmes aclamados pelo público, pelo preço que o expectador estiver disposto a pagar, debaixo de um dos cartões postais de Brasília: o céu. A experiência do cinema ao ar livre por si só já traz uma aura de encantamento e uma vivência totalmente diferente de assistir a um filme numa sala de cinema fechada, escura, com poltronas.

Para comportar a quantidade de pessoas que compraram e se empolgaram com a ideia do projeto, a exibição, que inicialmente aconteceria no Teatro de Arena da Universidade de Brasília, foi transferido para o Gramadão da 208 Norte. Então, no dia e horas determinados, as pessoas começam a chegar com suas toalhas, vinhos, aperitivos e ocupam o grande espaço vazio que existe à beira do Eixinho Norte, à espera do início de *Pulp Fiction*, filme escolhido por meio de votação na página do evento.

O Teatro do Concreto, grupo formado em 2003 que “tem na essência do seu trabalho criativo a pesquisa colaborativa, a reflexão sobre questões emergentes do nosso tempo e a experimentação como prática de pesquisa” (RELEASE), realizou em 2011 algumas intervenções performáticas na Rodoviária do Plano Piloto. Segundo o diretor do grupo, Francis Wilker, em entrevista ao site G1,

“A ideia é buscar maneiras de quebrar com esse ritmo de todo mundo trazendo algumas imagens mais poéticas e que possibilitassem ao espectador, que não é

um espectador convencional, porque é quem está no dia a dia da cidade, a criar a possibilidade de leitura, de histórias, recordar memórias” (FRANCIS WILKER).

Além de intervir no espaço brasiliense por meio do cinema, festas, artes plásticas e cênicas, existem ainda as instalações. O grupo Poro, em passagem por Brasília, criou novos setores para a cidade: Setor do Respiro, Setor da Imaginação, Setor de Passagem, Setor de Picnic, entre outros. É uma referência a separação da cidade em setores de acordo com sua função, além de uma forma de chamar atenção aos espaços não utilizados.

Como já mencionado, Brasília se encontra em um momento de diversas iniciativas de ocupação e intervenção no espaço urbano. Os movimentos acima citados dão um micro panorama das ações que estão ocorrendo na cidade: mostram novas formas de se inserir no ambiente citadino brasiliense e de afastar o estigma de cidade fria e “sem nada pra fazer” da capital.

## **4. DEBAIXO DAS ASAS**

### **4.1 As passagens subterrâneas**

As passagens subterrâneas constituem um dos poucos lugares pensados exclusivamente para os pedestres em Brasília. Como dito anteriormente, o projeto da capital deveria simbolizar a nova e moderna nação brasileira e, na época, nada mais moderno que o automóvel. Assim, o carro é privilegiado com vias largas para sua circulação, como o Eixão, sem cruzamentos. Em seu Plano Piloto, Lúcio Costa aborda da seguinte maneira a questão do pedestre na cidade:

“Fixada assim a rede geral do tráfego do automóvel, estabeleceram-se, tanto nos setores centrais, como nos residenciais, tramas autônomas para o trânsito local dos pedestres a fim de garantir-lhes o uso livre do chão, sem contudo levar tal separação a extremos sistemáticos e anti-naturais pois não se deve esquecer que o automóvel, hoje em dia, deixou de ser inimigo inconciliável do homem, domesticou-se, já faz, por assim dizer, parte da família. Ele só se “deshumaniza”, readquirindo vis-à-vis do pedestre feição ameaçadora e hostil quando incorporado à massa anônima de tráfego. Há então que separá-los, mas sem perder de vista que em determinadas condições e para comodidade recíproca, a coexistência se impõe” (COSTA, 1991: 24)

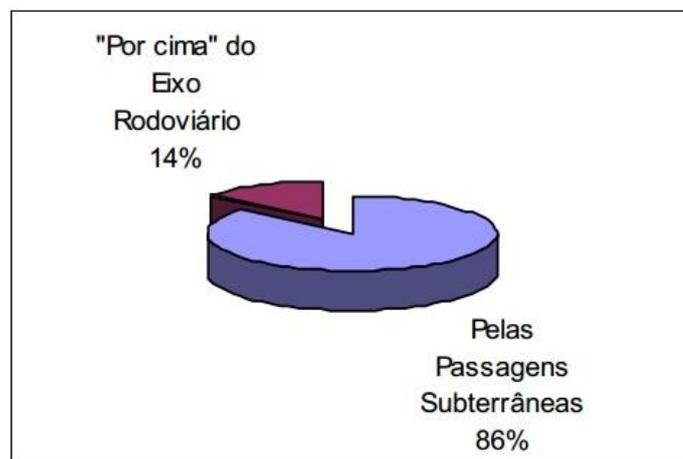
Seriam essas tramas autônomas, as passagens subterrâneas, que permitiriam a coexistência pacífica entre pedestres e carros, reservando um local seguro para o trânsito de pedestres. Porém, o que se percebe é que as passagens nem sempre são utilizadas para travessia. É lugar-comum entre os moradores de Brasília considerar as passagens locais sujos, perigosos e pouco cuidados, elementos básicos que compõe o imaginário popular sobre elas.

O imaginário, como afirma Maffesoli (2006), “é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável”. Seria uma espécie de “atmosfera” que “ultrapassa e envolve” o objeto. E é essa atmosfera que dá a dimensão que o objeto possui.

“Há um imaginário parisiense que gera uma forma particular de pensar a arquitetura, os jardins públicos, a decoração das casas, a arrumação dos restaurantes, etc. O imaginário de Paris faz Paris ser o que é. Isso é uma construção histórica, mas também o resultado de uma atmosfera e, por isso mesmo, uma aura que continua a produzir novas imagens”(MAFFESOLI, 2006:76).

Em 2007, foi realizado pelo Departamento de Estradas e Rodagem do Distrito Federal (DER DF) um Estudo de Segurança de Pedestres no Eixo Rodoviário. No relatório final desse estudo constam dados relevantes que podem ajudar a entender como se dá o uso das passagens e ilustrar o imaginário em torno destas. A pesquisa, realizada entre 2000 e 2006, mostra que a maioria dos pedestres utilizam as passagens: 86% preferem atravessar de modo mais segura enquanto 14% se arriscam ao passar “por cima” no Eixão (Gráfico 1).

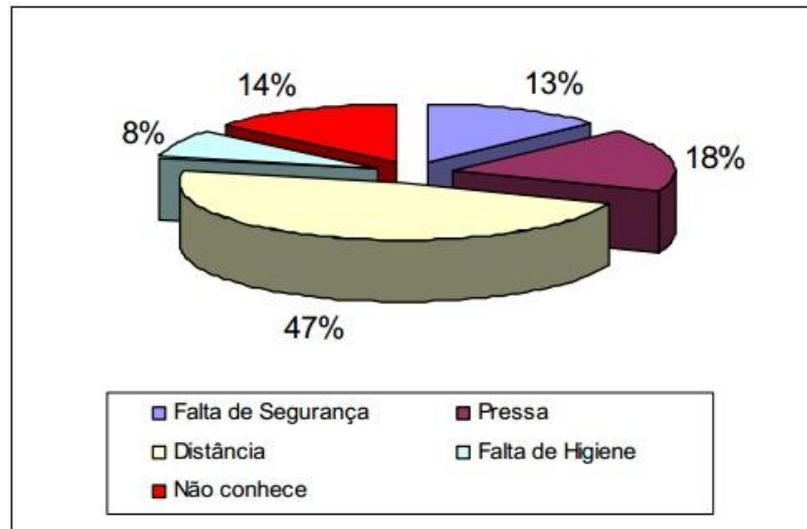
Gráfico 1 - Travessia de pedestres no Eixo Rodoviário. Ano: 2006.



Fonte: DER DF

No relatório consta também uma pesquisa de opinião cujo objetivo é buscar entender porque uma parcela da população não utiliza as passagens (Gráfico 2). Entre os motivos alegados estão algumas das ideias que compõem o imaginário: falta de segurança e falta de higiene. Apesar do maior motivo pelo qual as pessoas não utilizam essa travessia ser a distância (47%), é interessante observar que uma parcela significativa (14%) afirmou desconhecer a existência das passagens. Uma parcela maior, inclusive, do que a que afirma não fazer uso por motivos de falta de segurança (13%).

Gráfico 2 – Motivos alegados pelos pedestres para a não-utilização das passagens subterrâneas



Fonte: DER DF

Segundo o DER DF,

“Esse desconhecimento pode ser explicado em parte pelo grande número de pedestres que chega de ônibus aos locais de travessia e pelo fato dos pontos de parada estarem localizados, na Asa Sul, distantes das passagens subterrâneas. Outra razão é a quase inexistência de placas de sinalização de caráter informativo nas proximidades das passagens subterrâneas” (DER DF, 2007)

Esse fato também ilustra como a cidade realmente parece não ter sido pensada para a circulação de pedestre, visto que o único meio de travessia segura é localizado distante dos pontos de ônibus, transporte utilizado por esses pedestres, e é desconhecido por significativa parcela da população interessada em utilizá-lo. Considerando os problemas apontados na pesquisa de opinião, falta de segurança e higiene, pressa e distância, desconhecimento, somado aos acidentes ocorridos<sup>17</sup> com aqueles que tentam atravessar o Eixo “por cima”, em 2012 foi lançado edital para a revitalização das passagens.

Da mesma forma que o projeto do Plano Piloto, a revitalização foi possível por meio de concurso público. Uma das bases do concurso era o relatório final do Estudo de Segurança de Pedestres no Eixo Rodoviário e os projetos seriam avaliados de acordo com os seguintes critérios:

- a. conceito e inovação;
- b. adequação às normas, especialmente relativas ao tombamento do Plano

<sup>17</sup> Por exemplo, 12 pedestres vítimas fatais em 2006 (DER DF, 2007).

- Piloto de Brasília;
- c. clareza do projeto;
  - d. funcionalidade e atendimento ao programa de necessidades;
  - e. sustentabilidade socioambiental;
  - f. exequibilidade, economia e viabilidade técnico-construtiva;
  - g. soluções passivas de conforto térmico e eficiência energética;
  - h. contextualização urbana;
  - i. acessibilidade, inclusão e adequação social;
  - j. aspectos plásticos, éticos e estéticos do projeto.” (EDITAL, 2012)

Assim, o projeto vencedor<sup>18</sup> deve priorizar a circulação dos pedestres, de forma segura, pensando também nos aspectos de mobilidade urbana sustentável. Por isso a proposta ganhadora do concurso propõe:

“Como resposta a estas condições indicamos soluções de projeto, apresentadas na escala da cidade, que buscam alternativas para aliviar o conflito entre pedestres e veículos, com ênfase no transporte não-motorizado. As passagens subterrâneas ao longo das Asas devem possibilitar a ligação entre as quadras, os setores e os caminhos da Capital. Um solução que possa ser reproduzida nestes 16 momentos, tratados de maneira conjunta, tanto no que diz respeito a sua função, quanto aos diferentes usos agregados, a sua estética, acessibilidade, segurança e manutenção” (PROJETO VENCEDOR, 2012)

A integração das passagens com a ciclovia e criação de pequenos espaços comerciais são algumas das soluções apresentadas por esse projeto. Todavia, somente em setembro deste ano que as obras foram iniciadas, primeiramente na passagem que liga o Setor Bancário Sul ao Setor Hospitalar, conhecida como a passagem do Hospital de Base.

Observando a forma como as passagens se encontram atualmente, notam-se vários usos não previstos destas, o que interessa nesse breve estudo. São espaços urbanos que recebem diversos agentes sociais todos os dias que a animam e em alguns casos fazem usos não previstos delas. Há os que jogam lixo e contribuem para o aspecto sujo e poluído das passagens, há os que deixam sua marca nas paredes, há os que apenas apressam o passo, há os que reúnem os amigos para dançar. Em busca de refletir sobre as intervenções artísticas nesse espaço foram identificadas quais estavam presentes ali e selecionadas as seguintes: grafite e pichação, a poesia do Coletivo Transverso e o Forró de Vitrola.

---

<sup>18</sup> Acesso ao resultado do concurso em:

<http://www.iabdfconcursos.com.br/concursopassagens/julgamento/resultado.php>. Último acesso em 25 de novembro de 2014.

## 4.2 Grafite e Pichação

Talvez as formas de intervenção artística mais recorrente sejam o grafite e a pichação. Há uma profusão de *tags*, desenhos e dizeres nas paredes das passagens que dialogam com quem passa (figura 8), interagem entre si (figura 9) e se inserem na paisagem no lugar (figura 10). Esses inúmeros estímulos visuais presentes podem causar um estranhamento a quem passa, até certo desconforto por não conseguir compreender o que está escrito, e um aspecto poluído ao local.

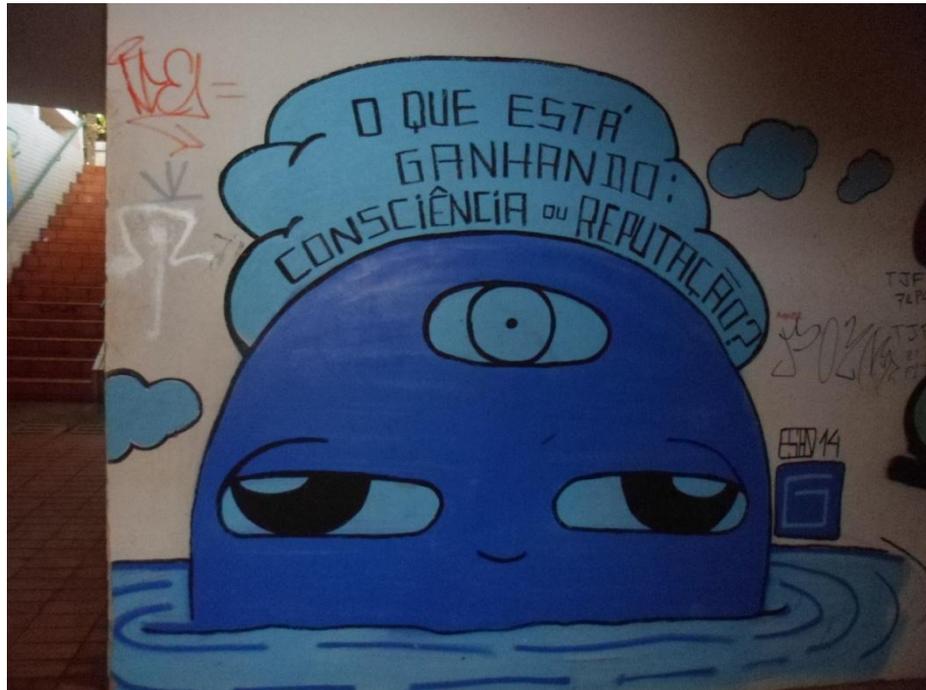


Figura 8 – Gurulino, personagem criado por Pedro Sangeon, questionando “O que está ganhando: consciência ou reputação?”. Fonte: Acervo pessoal.

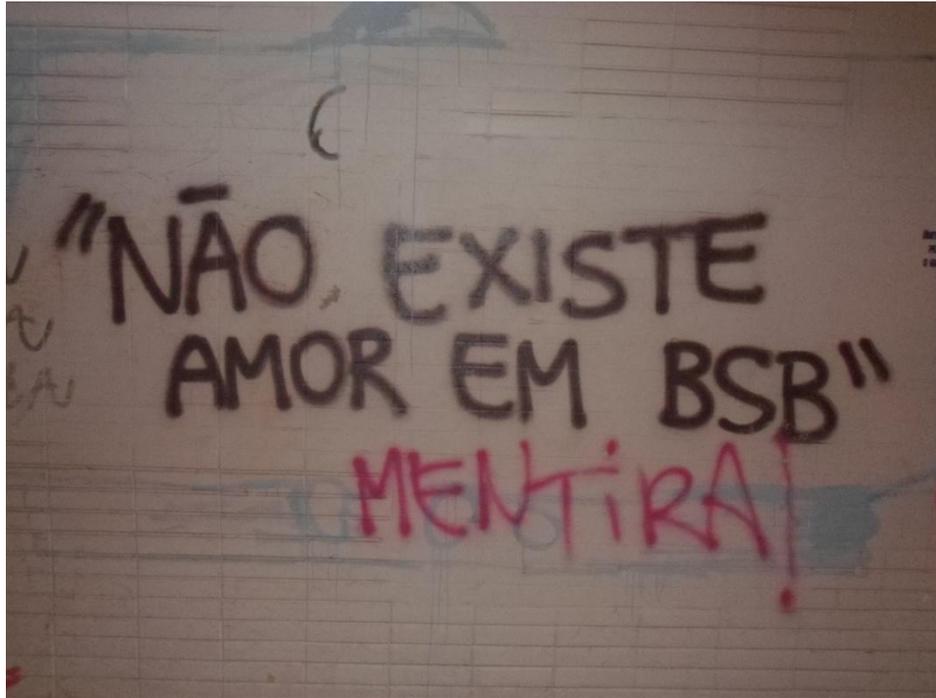


Figura 9 - Exemplo de interação entre as pichações. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 10 – Grafite feito na entrada da passagem subterrânea da 205/206 Norte. Fonte: Acervo pessoal.

Como abordado anteriormente, o grafite e a pichação são formas de se expressar e se inscrever no espaço urbano. Utilizam a mesma ferramenta básica, o *spray*, mas cada ator escolhe sua paleta de cores, se fará um trabalho com tridimensionalidade, brilho, sombra, mas o mais importante salientar é que “o intuito de produzir uma intervenção de cunho artístico ou degradativo diz respeito antes ao ator da prática, do que a técnica visual empregada” (SPINELLI, 2007: 119).

Ao marcar seu nome ou sua ilustração na cidade, o artista deseja ser visto e dialogar com aquele que o vê. Partindo desse princípio, é interessante refletir sobre o fato de existir tanta pichação e grafite nas passagens subterrâneas considerando que é um espaço relativamente fechado e subterrâneo. Assim, apenas quem transita por elas vai poder ser impactado. É diferente da W3 Sul, por exemplo, onde também é um lugar com bastante grafite e pichação, mas as casas e os muros estão dispostos em lugares abertos, para a rua, onde há trânsito de veículos e pessoas.

Essa questão é abordada por Toys da seguinte forma:

“Tem a questão dos picos. O que são os picos? São os lugares de pintar. E tem lugares que são bem mais massa de ter uma foto, né, um lugar que combine com o grafite. As passarelas são totalmente isso. Passarela subterrânea, bem *underground*. Fora que só existe em Brasília. Daí fica um lugar bem de Brasília. Grafiteiro que é de Brasília tem que pintar lá. Pra ficar meio que ‘Pô, mora em Brasília, pinte uma passarela. Moro no Rio, pinte na praia’” (TOYS).

Essa explicação de que as passagens são picos de grafite em Brasília é corroborada por Yong:

“Tem os picos típicos de cada cidade. Então, por exemplo, Goiânia tem as vielazinhas que é uma arquitetura que não existe em Brasília. Quando você chega em Goiânia, você entra dentro das vielas e é uma parada que você não sabe nada, não tem nada, você não vê de carro o interior, você não vê nada. Quando você entra lá tem um montão de grafite. E lá não rola nada, velho. Lá não rola festa, lá ninguém entra, faz nada. Lá é tipo o quintalzinho das casas. Mas tem grafite porquê? Porque é um pico típico de Goiânia, onde a galera se amarra em pintar. Aí eu imagino porquê? Fico tentando historicamente encontrar. É o quê? A galera chegou um dia pra pintar, queria pintar, fazer uma parada só pra tirar uma foto, acaba que lá é escondido, ninguém te vê. Ai alguém pergunta onde tem um pico legal de pintar que é tranquilo. ‘Ah, aquelas vielazinhas’. Quando vai ver um grafite chama o outro. Eu acho que com as passarelas rolou a mesma coisa. Em algum momento a galera entrou lá, pintou, achou tranquilo e aí vira um pico típico da cidade. Aqui em Brasília são as passarelas e as caixinhas de energia. Só tem aqui em Brasília essas caixinhas de energia. Nequinho vem de fora, de

outros estados, vem pra Brasília pra pintar as passarelas e as caixinhas (figura 11)”. (YONG)



Figura 11 - Grafite com autoria de São Paulo (SP), realizado na passagem da 113/114 Sul. Fonte: Acervo pessoal.

Isso demonstra como um novo modo de fazer e usar esse espaço urbano específico, que ultrapassa sua função primária, adquire proporções importantes na disseminação da street art e do grafite, chegando a outros estados como espaços importantes de expressão dentro da cidade, mesmo que os próprios moradores e até mesmo frequentadores não tenham noção dessa dimensão. Exemplo disso também é o caso da passagem do Hospital Regional da Asa Norte (HRAN), 101/102 Norte. Quando se passa por lá, percebe-se uma grande quantidade de grafites e pichações com dizeres que apoiam a luta de gênero e valorização da mulher (figura 12 e 13).



Figura 12 – Grafite realizado em ação comemorativa dos “16 Dias de Ativismo”. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 13 – Grafite pela valorização da mulher. Fonte: Acervo pessoal.

Essa característica pode soar estranha, visto que nenhuma outra passagem possui um “tema”. São reunidas nos locais as mais diversas mensagens e estéticas de artistas diferentes. Esse conteúdo de igualdade de gênero está ali devido a uma ação da campanha “16 Dias de Ativismo”<sup>19</sup>, idealizada pela Secretaria de Estado da Mulher do Distrito Federal em parceria com o Balaio Café em 2012. A ação foi realizada por integrantes da Rede Nami, rede feminista que utiliza arte de rua para promover a igualdade de gênero, que preencheram a passagem com desenhos e frases a fim de denunciar a violência contra a mulher, além de nomes de vítimas de crimes contra a mulher como Maria da Penha (figura 14), Eloá<sup>20</sup> e Elisa<sup>21</sup>. A ação ocorreu ali justamente por ser um pico clássico de Brasília e ser um espaço que abriga democraticamente a arte e todo tipo de mensagem e conteúdo.

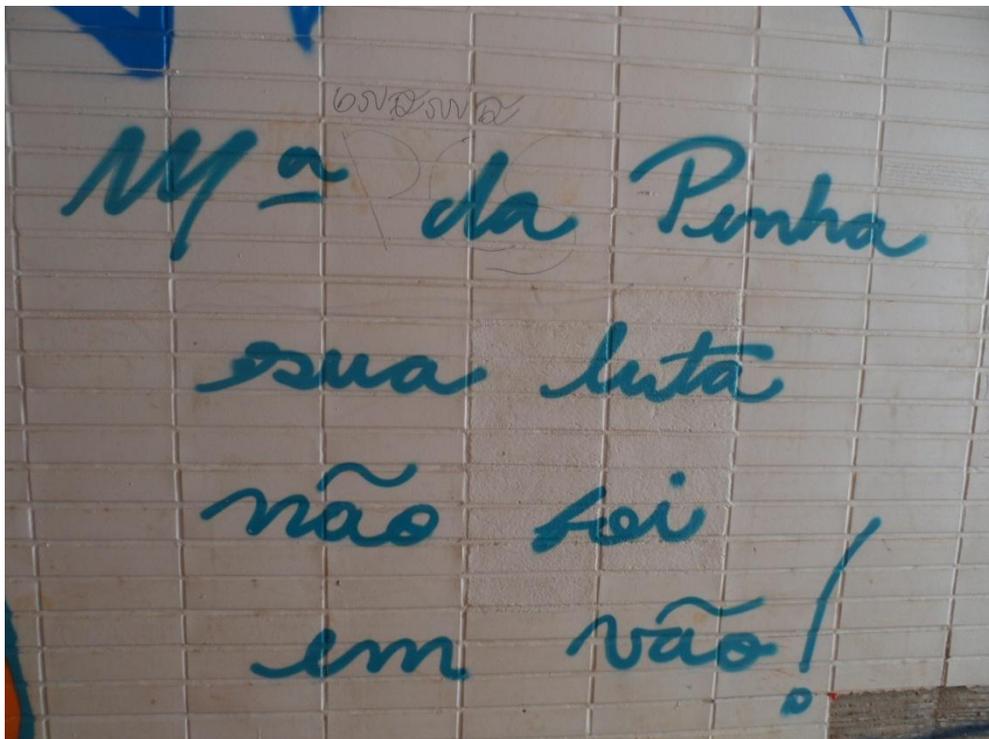


Figura 14 - Pichação realizada pelos “16 Dias de Ativismo”. Fonte: Acervo pessoal.

<sup>19</sup> Campanha lançada em 1991 pelo Centro de Liderança Global de Mulheres com objetivo de lutar pelo fim dos diversos tipos de violência contra a mulher no mundo todo.

<sup>20</sup> Referência à Eloá Pimentel assassinada pelo namorado.

<sup>21</sup> Referência à Elisa Samúdio assassinada pelo amante, o goleiro Bruno.

### 4.3 Forró de Vitrola

Foi entre 2005 e 2008, no Bar do Calaf, que o violeiro e compositor de música popular brasileira Cacai Nunes começou a “discotecar” com vinis, no Forró Lorota Boa, o melhor da música regional do país. Sempre envolvido em projetos que visam divulgar a produção musical e cultural da Capital, como o “Música a Céu Aberto”, que reúne músicos profissionais da embaixo da sombra de uma árvore no Eixão, Cacai é o idealizador pro projeto Forró de Vitrola.

O Forró é um baile animado apenas com DJs ao som de vinis, que teve início em 2010, realizado em locais tradicionais de festas de Brasília como a casa Arena Futebol Clube, localizado no Setor de Clubes Sul. Já em sua terceira edição, em setembro deste ano, aconteceu o Forró de Vitrola Pé de Passagem (figura 15), versão do evento que convida a todos a dançar no ritmo do forró na passagem subterrânea da 111/211 Norte. Segundo a descrição do evento no Facebook, a edição Pé de Passagem vem

“Com a intenção de ocupar espaços públicos inusitados e dar um caráter cultural a eles, Cacai Nunes, violeiro, produtor e pesquisador musical, leva parte de sua coleção de Lp’s chamada ACERVO ORIGENS, para a passagem subterrânea da 111/211 Norte. [...]O repertório do Forró de Vitrola contempla os maiores representantes da música nordestina que registraram suas obras nos velhos bolachões.” (DESCRIÇÃO DO EVENTO, SETEMBRO 2014)



Figura 15 – Forró de Vitrola Pé de Passagem, edição ocorrida dia 14 de setembro de 2014. Fonte: [www.facebook.com/ForrodeVitrola](http://www.facebook.com/ForrodeVitrola)

O evento vem para romper com o estigma que assombra Brasília de que não existem opções de lazer e cultura na capital. Segundo Cacai,

“Infelizmente, a cidade tem esse estigma de que é muito fria, eu acho que devemos isso um pouco ao fato de aqui a gente ter o serviço público, esse serviço careta que também é muito frio, burocrático, e acabou respingando isso sobre a população que não tem nada a ver com isso. E a gente pode ver hoje em dia que a cidade já tem uma vida própria, já tem uma “identidade cultural”, ainda que mesclada.” (CACAI NUNES)

Assim, a escolha da passagem como local do evento é estimulada justamente para proporcionar o encontro entre os agentes sociais que constituem essa vida própria e a cena cultural defendida por Cacai, que explica:

“A passagem é lugar de, como o próprio nome diz é um lugar de passagem, mas também pode ser um lugar de encontro, em que as pessoas podem se identificar, tanto com a música, com as pessoas, enfim, com o ambiente. E que se identifique também como pertencentes a esse espaço e que possam zelar dele.” (CACAI NUNES)

O Pé de Passagem evidencia o conceito “maffesoliano” da socialidade onde as pessoas se encontram regidas pelo emocional, para partilhar o momento, formando laços e sentimento de pertencimento àquele grupo. O edição na passagem reúne pessoas de várias idades, assim como no Forró de Vitrola no Arena, porém “o Forró que acontece na passagem subterrânea tem um retorno maior, tem mais gente, tem gente diferente, porque realmente é uma experiência incrível, uma experiência muito diferenciada, e o pessoal acaba abraçando muito” (CACAI NUNES).

É interessante observar que toda a maior parte da divulgação do evento é feita através das redes sociais e internet, ilustrando mais uma vez como esses movimentos de ocupação do espaço e intervenção artística têm base fundamental nos novos meios de comunicação e tecnologia para a articulação e potencialização das ações. Colaborando assim, com o objetivo da escolha da passagem, que o idealizador justifica dessa maneira:

“Bom, eu quero dar à passagem subterrânea um caráter cultural, mostrar que é um ambiente digno da nossa cidade, porque muita gente acha que é um lugar perigoso, sujo. Acho que perigoso é o próprio ser humano que não sabe zelar daquele lugar, não deixa limpo, e isso é obrigação também do serviço público, do poder público, então acho que essa passagem ela pode ser nossa, ela pode ser minha, ela pode ser sua, ela pode ser, aliás, ela já é da população. Então levar cultura para esses lugares só reforça essa minha intenção” (CACAI NUNES).

Dessa forma, é notável como a passagem é um espaço importante na constituição e divulgação da cultura de Brasília por permitir a realização de encontros, sejam eles no dia a

dia da rotina, sejam eles estimulados pelo laço emocional, de forma democrática, para todos, pois é um espaço público, da população, que deve ser usufruído através de seu objetivo primário e também por meio de usos não previstos.

#### 4.4 Coletivo Transverso

Nas paredes, entrelaçadas com as pichações e grafites, existem frases dialogando, encantando e intervindo o vir das pessoas que passam pelas passagens. É assim que o Coletivo Transverso se insere na cidade, realizando, segundo Cauê Novaes membro fundador do grupo, “intervenções poéticas no espaço público a partir da criação de conteúdo autoral e do desenvolvimento de técnicas variadas de arte urbana”.

O grupo formado em 2011, em Brasília, por Cauê Novaes, Patrícia Del Rey (atriz e poeta) e Patrícia Bagniewski (artista plástica), reúne os interesses em comum dos integrantes em poesia e arte de rua. Cauê explica o objetivo do Coletivo dessa forma:

“Desde a arte a rupestre, passando por gregos e egípcios, as paredes sempre foram uma superfície privilegiada de comunicação e expressão artística entre membros e de uma coletividade. Hoje não é diferente, basta imaginar o valor gasto em publicidade com que nos deparamos pela cidade, e a quantidade de leis que filtram quem, o quê e onde tais discursos podem estar presentes. A arte urbana quebra essa lógica (ou pelo menos se insere em suas frestas). Um viaduto não deixa de cumprir sua função de viaduto se suas colunas estiverem cobertas de poemas, de desenhos, de expressões humanas. A arte urbana singulariza os espaços, propõe problemas e reflexões que não se encontram na escola, na igreja ou nos jornais. A rua é o espaço privilegiado de expressão daqueles que não tem mais lugar algum pra ser ouvido. Queremos dialogar, por meio da poesia, com todas essas vozes que estão nas ruas, e que a cada dia se renovam” (CAUÊ NOVAES).

Esse diálogo é proposto pelo grupo por meio de intervenções poéticas que utilizam, principalmente, o stencil e o lambe-lambe<sup>22</sup> como técnica artística. Porém, outras formas técnicas como a projeção de poemas na rua a partir de um projetor caseiro analógico criado pelo grupo, a criação e aplicação de placas e lonas, também já foram usadas pelo Coletivo. De acordo com Cauê, “Nosso trabalho inclui a pesquisa de formas cotidianas de comunicação publicitária (figura 16), por exemplo, e na subversão desses suportes para a poesia. Como panfletos e balinhas vendidas nos semáforos, e cavaletes de propaganda eleitoral, todas técnicas que já utilizamos como suporte de poesia.”

A poesia é o cerne do grupo e, por tal motivo, a palavra é elemento central nas ações do Coletivo Transverso. Assim, trabalhar a tipografia, a cor, de forma a chamar atenção dos

<sup>22</sup> Imagens de tamanhos variados também colados com cola de trigo.

passantes é fundamental nas ações (figura 17). E essa preocupação faz parte da herança que o grupo recebeu de suas referências:

“A poesia concreta é uma das referências mais importantes. No concretismo, a tipografia, a diagramação, as cores tornam-se elementos de significado. A palavra é vista em sua dimensão gráfica, e a composição espacial do poema na página em branco torna-se mais um elemento de expressividade. Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, Arnaldo Antunes, são alguns autores que trabalharam a plasticidade da letra. A poesia de parede, o poema no muro da rua, são a poesia literalmente concreta. O ideograma<sup>23</sup>, os haikais<sup>24</sup>, o poema-objeto<sup>25</sup>, essas formas sintéticas de poesia casam muito bem com a subversão de ditados populares e o espaço público.” (CAUÊ NOVAES)



Figura 16 - Lambe-lambe baseado na identidade visual de propagandas espalhadas pela cidade como de "Mães de Santo", por exemplo. Encontrada na passagem da 111/112 Norte. Fonte: Acervo pessoal.

<sup>23</sup> Símbolo gráfico que representa uma palavra ou conceito.

<sup>24</sup> Forma curta de poesia japonesa composta por três frases.

<sup>25</sup> Poema que incorpora noções de forma, design e artes plásticas.

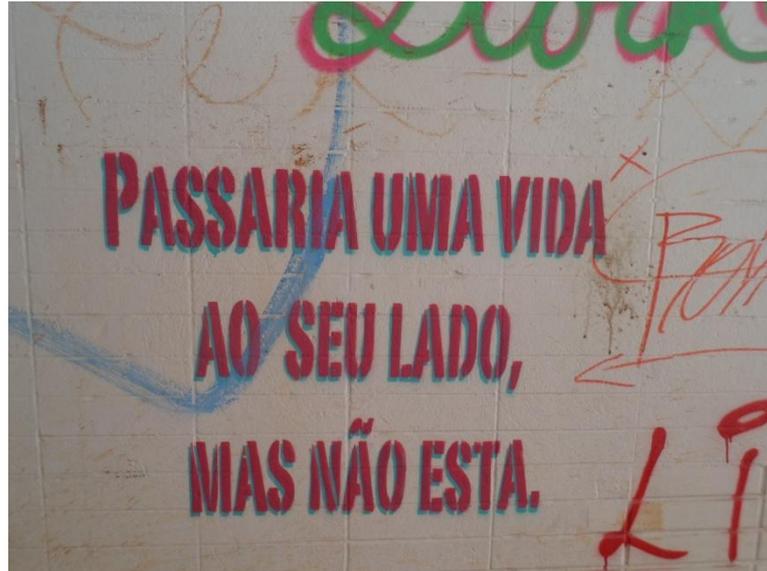


Figura 17 – Stencil do Coletivo Transverso encontrado na passagem da 115/116 Norte. Fonte: Acervo pessoal.

A relação entre a ação poética e o espaço público passa por um processo importante: a escolha dos locais que irão receber as intervenções. Animar e dar aos espaços novos usos e modos de viver fazem parte das preocupações e objetivos dos agentes sociais que se propõem a intervir na cidade. Cauê afirma que

“Depois que você começa a trabalhar na rua, seu olhar se modifica. Essa talvez seja a parte mais interessante do trabalho. Você passa a procurar enquadramentos, pensando qual o tamanho do poema caberia ali, e qual poema específico cairia bem naquele espaço. Como já disse, locais abandonados e já "legalizados" pelo pixo ou outra intervenção são preferenciais. Um grafite antigo num muro é um indício favorável a novas intervenções, mas não há garantia de duração ou qualquer outra. Há muito de improviso também, lugares escolhidos a partir de um percurso aleatório que se faz.”

Nesse contexto, revela-se, mais uma vez, a importância das passagens para a vida emocional de Brasília e para os movimentos de ocupação e intervenção nos espaços urbanos da capital. Para o integrante do Coletivo Transverso,

“As passagens subterrâneas fazem parte da mitologia brasiliense. Muita gente sente medo de assalto ou sente nojo da sujeira. Ao mesmo tempo, são galerias incríveis para a realização de intervenções. Diferente de grande parte de Brasília, aquele é um espaço predominantemente de pedestres, de forma que o tempo de leitura é bem maior do que uma intervenção feita para ser lida de um ônibus ou carro. O poema na parede muda a experiência de quem passa por ali, e reflete um uso social diferente para aquele espaço - a intervenção poética” (CAUÊ).

O trabalho do Transverso ultrapassa as paredes das passagens subterrâneas e as arestas do Distrito Federal. Por meio, mais uma vez, da internet, redes sociais e oficinas o grupo

recebe ajuda de colaboradores ocasionais, potencializando e divulgando o trabalho. Este grupo de colaboradores é formado geralmente por pessoas que participaram das oficinas ou admiradores do trabalho do Coletivo que imprimem e espalham pelas cidades arquivos disponibilizados no site do Transverso. “Muitos já fizeram isso e nos mandaram fotos depois, de forma que nossos poemas chegaram a lugares que nunca fomos pessoalmente, como Berlim e Quirinópolis, em Goiás”, conta Cauê. Isso ilustra o laço afetivo que reúne essas pessoas em torno dessa ação, já que não pertencem oficialmente ao Coletivo, nem reivindicam autoria, apenas propagam a arte poética que admiram, sem pedir nada em troca.

Mesmo chegando a lugares distantes e não imaginados no início do projeto, o Transverso mantém relação íntima com Brasília, a cidade onde se reuniram e realizaram as primeiras intervenções nesse formato de coletivo.

“Pessoas de Brasília já reconhecem nossa linguagem quando encontram pela rua, e muitos já nos procuraram pra dizer que tinham iniciado um outro coletivo, ou que estavam realizando intervenções artísticas por inspiração em nosso trabalho. Fazemos parte de uma espécie de movimento difuso de pessoas que consideram importante a apropriação também simbólica e artística do espaço público em Brasília. A cidade está viva enquanto se renova, enquanto adquire camadas de memória, enquanto suas paredes se expressam” (CAUÊ).

Evidenciando que a vida, as vozes, que animam a cidade estão fortemente ligadas às suas formas, seus espaços, seus modos de viver. A cidade está inserida em seus habitantes e estes se inserem nela.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A rua, a cidade, é uma plataforma de comunicação e expressão repleta de potencialidades. O meio urbano é repleto de elementos que podem ser utilizados, reinventados, além da sua função primária. Ao caminhar pela cidade, o pedestre é exposto a diversos estímulos e ao parar para observá-los e dialogar com eles, um novo olhar sobre o lugar, o espaço e suas possibilidades pode surgir.

Esse novo olhar e a vontade de utilizar o espaço urbano de uma forma diferente são umas das razões que movem os artistas urbanos a intervir na cidade. As intervenções artísticas conectam as pessoas e os espaços por meio de diversas formas de arte, técnicas, comunicação e expressão. Seja pela música, pelo grafite, pela pichação, pela letra ou pela imagem. Essas ações unem diversos agentes sociais que habitam a cidade com o propósito de trazer encanto ao seu “hábitat”, àqueles lugares esquecidos, e o fazem por meio da arte com os meios de comunicação, principalmente as novas tecnologias como aliados.

A arquitetura e o urbanismo da cidade influencia o modo como os indivíduos se movimentam, vivem e animam os espaços públicos. Brasília possui uma disposição de seus elementos urbanos bastante singular, onde o pedestre não é valorizado e a locomoção à pé e por meio de veículos não motorizado é dificultada. Permeada por vazios e grandes distâncias, a capital não favorece encontros, por isso as passagens subterrâneas são elementos importantes dentro dessa lógica. Por possuir como função primária a travessia dos pedestres, as passagens possibilitam interação entre as pessoas que por ali passam. Com sorte, é possível desejar e receber um “Bom dia!”, prática não muito comum no território brasileiro.

Assim, as passagens se configuram como elemento característico do cenário urbano de Brasília e a escolha do espaço para o evento legitima a importância deste para os movimentos de intervenção artística e para a cultura brasileira já que reúne em seu interior “obras da cultura, no sentido restrito do termo” como a música e obras “no sentido amplo, antropológico” como “os fatos da vida cotidiana, as formas de organização de uma sociedade, os costumes, as maneiras de produzir” (MAFFESOLI, 2006).

Portanto, as intervenções artísticas nas passagens subterrâneas de Brasília revelam a cultura da cidade e dialogam com seus habitantes, configurando movimentos sociais que não são valorizados pela lógica social dominante, mas, ainda assim, produzem novos modos de viver, como afirma o princípio de “centralidade subterrânea” defendido por Meffesoli (2006).

A cidade, de certa maneira, seja proposital ou acidentalmente, propicia e estimula o surgimento desses movimentos artísticos, os alimenta, os acolhe, lhes dá espaço e substância. Ao mesmo tempo, os movimentos transformam-se e tornam a significar a cidade, num ciclo de retroalimentação constante entre todos esses elementos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BORELLI, S. H. S & ROCHA, R. L. M. **Juventudes, mídiatizações e nomadismo: a cidade como arena.** Comunicação, mídia e consumo. Vol. 5, número 13. São Paulo: 2008a.

BORELLI, S. H. S & OLIVEIRA, R. A. **Vida na MetrÓpole: Comunicação Visual e Intervenções Juvenis em São Paulo.** Intercom. Natal: 2008b.

CANCLINI, Néstor García. **Imaginários culturais da cidade: conhecimento/ espetáculo/ desconhecimento.** In COELHO NETOO, J. Teixeira (Coord.). A cultura pela cidade. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2008.

CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica.** São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano.** Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

COSTA, Lúcio. ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL (BRASIL; COMPANHIA DO DESENVOLVIMENTO DO PLANALTO CENTRAL. **Relatório do Plano Piloto de Brasília.** Brasília, Governo do Distrito Federal: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal, 1991.

**CONCURSO PASSAGENS SOB O EIXÃO.** Instituto de Arquitetos do Brasil, departamento do Distrito Federal. Disponível em: <http://www.iabdfconcursos.com.br/concursopassagens/>

**DECRETO Nº 38307,** Diário Oficial do Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: [http://doweb.rio.rj.gov.br/ler\\_pdf.php?edi\\_id=2331&page=3](http://doweb.rio.rj.gov.br/ler_pdf.php?edi_id=2331&page=3)

**ESTUDO DE SEGURANÇA DE PEDESTRES NO EIXO RODOVIÁRIO,** Departamento de Estradas e Rodagem do Distrito Federal – DER DF, 2007. Disponível em: [http://www.ademi.org.br/article.php3?id\\_article=57025](http://www.ademi.org.br/article.php3?id_article=57025)

DUARTE, Jorge. **Entrevista em profundidade.** In DUARTE, Jorge, BARROS, Antonio (org.). Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. São Paulo: Atlas, 2012.

ECO, Umberto. **Os códigos externos – o exemplo de Brasília.** In XAVIER, Alberto; KANTISKY, Júlio Roberto (Org.). Brasília: antologia crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FERRARA, L. **Cidade: meio, mídia e mediação**. MATRIZES, Brasil, v. 1, n. 2, 2008. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/MATRIZES/article/view/5253/5257>. Acessado em 25 nov. 2014.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2011.

GIUSTI, André Luis; BARRETO, Fernanda; REZENDE JÚNIOR, José; GUAZINA, Liziane, BEHR, Nicolas; BIONDI, Pedro. **50 anos em sei: Brasília, prosa e poesia**. Editora Teixeira, 2010.

GONÇALVES, F. N. . **Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros**. E-Compós (Brasília), v. 13, p. 01-17, 2010.

HOHLFELDT, Antonio. **As Origens antigas: a comunicação e as civilizações**. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. (Orgs.). Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Vozes, 2001. Cap. 4, p. 61-98.

**LEI 9.605/98**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19605.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm)

**LEI 12.408/2011**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm)

LOPES, Joana Gonçalves Vieira. **Grafite e Pichação: os dois lados que atuam no meio urbano**. Brasília, 2011.

MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MAFFESOLI, M. **Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade**. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, Brasil, v. 1, n. 15, 2006. Disponível em <http://revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/285/217>. Acessado em 25 nov. 2014.

MARTINO, LUIZ C. **De Qual comunicação estamos falando?** In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. (Orgs.). Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Vozes, 2001. Cap. 1, p. 11-25.

NUNES, B.F. **Brasília: a fantasia corporificada**. Brasília: Paralelo 15, 2004.

PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana; São Paulo: Região Central (1945 - 1998): obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo, Fapesp, 2000.

PIRES, Vera Lúcia ; TAMANINI-ADAMES, F. A. . **Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia**. Estudos Semióticos (USP), v. 6, p. 66-76, 2010.

PROENÇA, Graça. **História da arte**. São Paulo: Ática, 2003.

REGO, Agnaldo . **Sobre a importância das Brillo boxes para o conceito de arte de Arthur Danto**. In: III Semana de Pesquisa em Artes, 2009, Rio de Janeiro. Anais da III Semana de Pesquisa em Artes. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

REIS, Carlos Madson. **Brasília: espaço, patrimônio e gestão urbana**. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasília, 2001.

RIGGLE, Nicholas. **Street art: the transfiguration of commonplaces**. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 2010. Disponível em: [http://lasagreatideas.weebly.com/uploads/2/2/8/4/22844838/street\\_art.pdf](http://lasagreatideas.weebly.com/uploads/2/2/8/4/22844838/street_art.pdf). Último acesso em 25 de novembro de 2014.

SANTAELLA, Lúcia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?**. São Paulo: Paulus, 2005.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço – técnica e tempo-razão e emoção**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996.

SOUZA, David da Costa Aguiar de. **Graffiti, Pichação e Outras Modalidades de Intervenção Urbana: caminhos e destinos da arte de rua brasileira**. Revista Enfoques, v.7, n. 1, 2008.

SPINELLI, Luciano. **Pichação e comunicação: um código sem regra**. Revista LOGOS 26: comunicação e conflitos urbanos. Ano 14, 1º semestre, 2007.