UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Mariah Boelsums

A CIDADE COMO SUPORTE

os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Distrito Federal

Belo Horizonte

2025

Mariah Boelsums

A CIDADE COMO SUPORTE

os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Distrito Federal

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de pesquisa: Patrimônio Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Magali Melleu Sehn

Belo Horizonte

2025

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

751.73 B671c 2025

Boelsums, Mariah, 1993-
A cidade como suporte [recurso eletrônico] : os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Distrito Federal / Mariah Boelsums. – 2025.
1 recurso online.

Orientadora: Magali Melleu Sehn.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Grafite – Teses. 2. Arte urbana – Teses. 3. Patrimônio cultural – Brasília (DF) – Teses. 4. Patrimônio cultural – Proteção – Brasília (DF) – Teses. 5. Políticas públicas – Brasília (DF) – Teses. 6. Brasília (DF) – Política cultural – Teses. I. Sehn, Magali Melleu, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Luciana de Oliveira Matos Cunha – Bibliotecária – CRB-6/2725

PPG Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna
MARIAH BOELSUMS - Número de Registro **2021699247**

Título: **"A Cidade como suporte: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Distrito Federal"**

Profa. Dra. Magali Melleu Sehn – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Gabriela Pereira de Freitas – Titular – FAC/UNB

Prof. Dr. Cleber Augusto Barreto Correa – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Rodrigo Amaro de Carvalho – Titular – Escola Guignard/UEMG

Belo Horizonte, 31 de outubro de 2025.

(Via do aluno)

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Dra. Magali Melleu Sehn, que desde a graduação possibilita tantos sonhos e por quem sinto profunda admiração.

Ao programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes por todo suporte e acolhimento, em especial, à Natália Arruda por humanizar todos os processos burocráticos e por, magicamente, conseguir sempre ser sinônimo de solução.

À Capes e ao PROEX pelas parcerias e pelo apoio.

Aos membros da banca de qualificação, professora Dra. Gabriela Pereira de Freitas e professor Dr. Binho Barreto, pela disponibilidade e pelas contribuições que foram imprescindíveis para o desenvolvimento desta pesquisa. Ao professor Dr. Rodrigo Amaro de Carvalho, à professora Dra. Rita Lages Rodrigues e à professora Dra. Maria Regina Emery Quites por somarem na composição da banca. Parafraseando Isaac Newton, posso dizer que só foi possível ver ao longe, porque eu estava sobre os ombros de gigantes.

Aos grafiteiros e às grafiteiras que resistem e existem nas cidades, em especial, ao Toys, Moll, Omik, Gurulino, Corujito, Satão, Rato, Astro, à Siren e à Nati, que generosamente aceitaram participar das entrevistas e compartilharam vivências, percepções e reflexões. Sem vocês, sem suas obras e sem os movimentos de arte urbana, esta pesquisa não existiria. Por isso e por tanto, agradeço imensamente pela partilha e pela confiança que cada um de vocês depositou nesta tese.

À minha família e às minhas amigas, especialmente à minha irmã Iraty e às amigas-irmãs Fátima e Giovana, que dividiram comigo as dores e as delícias deste processo. Obrigada por sempre estarem na primeira fila da minha vida me apoiando com a força de uma multidão.

À minha mãe, ponto de lucidez e fresta de luz. Assim como o grafite precisa do suporte para se materializar, minha mãe é meu muro indestrutível que torna possível a minha existência, as minhas cores e as minhas formas.

Ao Tomaz e à sua capacidade de me acalmar, ao seu abraço, ao seu apoio e às nossas mãos que não se soltam.

RESUMO

Por ser uma cidade projetada e planejada desde o começo, Brasília apresenta características singulares que a tornam uma referência dotada de autenticidade. Por isso, o Conjunto Urbanístico do Plano Piloto foi reconhecido, em 1987, como Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO. No mesmo ano, o Governo do Distrito Federal, estabeleceu normatizações para sua preservação, que foram corroboradas pelo Instituto Histórico e Artístico Nacional do Brasil. Nesse contexto, esta tese estuda, sob a ótica da preservação, os desafios da arte pública e urbana denominada grafite em uma capital modernista, planejada e controlada, com elevada rigidez estética e funcional, refletindo sobre como o grafite, intrinsecamente subversivo e inovador, dialoga com o planejamento institucional da gestão pública, especificamente da Secretaria de Cultura do Distrito Federal. Para tanto, metodologicamente, foram realizadas entrevistas com 10 grafiteiros(as) do Distrito Federal, buscando compreender suas percepções sobre a preservação do grafite, passando por temas como permanência física, efemeridade, documentação e políticas públicas de fomento e incentivo. Através da voz dos grafiteiros, a pesquisa possibilitou o estudo de soluções para preservação de obras em grafite e a elaboração de uma plataforma digital sistematizada para o Distrito Federal.

Palavras-chave: grafite; arte urbana; preservação; Distrito Federal; documentação.

ABSTRACT

As a city designed and planned from the outset, Brasília boasts unique characteristics that make it a landmark endowed with authenticity. For this reason, the Plano Piloto Urban Complex was recognized as a UNESCO World Heritage Site in 1987. That same year, the Federal District Government established regulations for its preservation, which were corroborated by the National Historical and Artistic Institute of Brazil. In this context, this thesis examines, from a preservation perspective, the challenges of public and urban art known as graffiti in a modernist, planned, and controlled capital with high aesthetic and functional rigidity. It reflects on how graffiti, intrinsically subversive and innovative, interacts with the institutional planning of public administration, specifically the Federal District's Secretariat of Culture. To this end, methodologically, interviews were conducted with 10 graffiti artists from the Federal District, seeking to understand their perceptions on the preservation of graffiti, covering topics such as physical permanence, ephemerality, documentation, and public policies for promotion and encouragement. Through the voices of the graffiti artists, the research enabled the study of solutions for the preservation of graffiti works and the development of a systematized digital platform for the Federal District.

Keywords: graffiti; urban art; preservation; Federal District; documentation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Inscrição escrita em muro na cidade de Pompéia, Itália, 79 a.C. Fonte: INED. 27

Figura 2: Inscrição pictórica em paredes do interior de *Herculaneum* na cidade de Pompéia, Itália, 79 a.C. Fonte: PortoRibeiro. 27

Figura 3: ‘Terceira Guerra Mundial', CC Yard, Bronx, 1982. Fotografia: Martha Cooper. Fonte: The Guardian. 29

Figura 4: Vista da Avenida Hoe e a linha do ITR no Bronx, detalhe para vagões do trem grafitados, 1981. Henry Chalfant / Artists Rights Society / Eric Firestone Gallery. 30

Figura 5: Personagem Mario do primeiro videogame Donkey Kong da Nintendo, de Son I and Rem, Manhattan, 1983. Fotografia: Martha Cooper. Fonte: The Guardian..... 31

Figura 6: Inscrição “Abaixo a ditadura” em 1968. Foto do jornal Manchete publicada no livro “68: a paixão de uma utopia” de Daniel A. R. Filho e Pedro de Moraes..... 34

Figura 7: Inscrições em edifício com frases contra a ditadura e a censura no Brasil, 1968. Fonte: Arquivo/Agência o Globo. 34

Figura 8: Inscrição contra a ditadura no Brasil. Fonte: Arquivo Nacional/Correio da Manhã. 35

Figura 9: Fotografia de Cornbread e sua tag. Fonte: El Nacional.Cat. 43

Figura 10: Jornal The New York Times de 21 jul. 1971 com a matéria sobre Taki 183. Fonte: Up Street Art & Graffiti Magazine. 44

Figura 11: A bota, Alex Vallauri, 1978, local desconhecido. Fonte: Nicollas B. 45

Figura 12: João Dória apagando grafites e pixos na “Operação Cidade Linda” na Avenida 23 de Maio. Foto/Fonte: Luiz Claudio Barbosa/ Código19/ Folhapress. 58

Figura 13: Vista de parte da Avenida 23 de Maio antes da “Operação Cidade Linda”. Foto/Fonte: Zanone Fraissat/Folhapress. 59

Figura 14: Vista de parte da Avenida 23 de Maio depois da “Operação Cidade Linda”. Foto/Fonte: Alexandre Moreira/Folhapress. 59

Figura 15: Vista do pixo com a palavra “dória” na Avenida 23 de Maio. Foto/Fonte: Foto: Marcelo S. Camargo/Framephoto/Estadão Conteúdo. 60

Figura 16: Esboço original do Plano Piloto de Brasília. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal/Fundo Novacap. 62

Figura 17: Placas indicando o caminho para Brasília com frases emblemáticas e promessas de um futuro melhor. Fonte: Acervo digital do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF). 63

Figura 18: Instalação improvisada de uma família durante a construção de Brasília. Fonte: Acervo digital do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF). 64

Figura 19: Caminhão com candangos. Fonte: Acervo digital do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF). 65

Figura 20: Vista dos candangos com suas malas chegando às terras brasilienses. Fonte: Acervo digital do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF). 65

Figura 21: Vista do canteiro de obras. Fonte: Acervo digital do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF). 66

Figura 22: Registro de um restaurante no alojamento/canteiro de obras. Fonte: Acervo digital do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF). 67

Figura 23: Vista do acesso para o local onde as inscrições foram encontradas no interior da Cúpula da Câmara. Fonte: Câmara dos Deputados. 68

Figura 24: Registro das inscrições na parede da estrutura interna da cúpula da Câmara dos Deputados. Fonte: Acesso à informação da Câmara dos Deputados, fotos de 2011. 69

Figura 25: Registro das inscrições na parede da estrutura interna da cúpula da Câmara dos Deputados. Fonte: Acesso à informação da Câmara dos Deputados, fotos de 2011. 69

Figura 26: Registro das inscrições na parede da estrutura interna da cúpula da Câmara dos Deputados. Fonte: Acesso à informação da Câmara dos Deputados, fotos de 2011. 70

Figura 27: Registro das inscrições na parede da estrutura interna da cúpula da Câmara dos Deputados. Fonte: Acesso à informação da Câmara dos Deputados, fotos de 2011. 70

Figura 28: Registro do desenho na parede em cima da boca de cena da cortina do palco da sala Martins Pena, no Teatro Nacional Cláudio Santoro. Foto: Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, 2023. 71

Figura 29: Registro do desenho na parede em cima da boca de cena da cortina do palco da sala Martins Pena, no Teatro Nacional Cláudio Santoro. Fonte: SECEC. Foto: Mariah Boelsums, 2023 71

Figura 30: Grafite realizado pelo coletivo ‘OS-3S’ no muro de uma casa em Ceilândia. Foto: Acervo de Gilmar Satão, 1993. 76

Figura 31: Mapa da Área de Interesse Patrimonial evidenciando o Conjunto Urbanístico Tombado pelo IPHAN. Fonte: IPHAN, Processo nº 390.008.208/2009. 80

Figura 32: Vista de cima do Plano Piloto, evidenciando a grande presença de área verde. Fonte: Google Earth, 11 dez. 2023. 85

Figura 33: Vista aérea da asa norte. Presença dos cinturões verdes ao redor de cada superquadra. Foto: Marcos Moreira, 2021. 86

Figura 34: Vista aérea do Eixo Monumental, com a presença marcante de gramados e áreas verdes no centro da cidade. Foto: Geiser e Rozembergue, 2023. 86

Figura 35: Vista de um edifício composto por pilotis e cobogós, localizado na superquadra 508 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 87

Figura 36: Vista da empena de prédio na SQN 405 com obra de Toys e Omik. Foto: Mariah Boelsums, 2025. 88

Figura 37: 1) vista de cima das tesourinhas. Foto: @minhacapital, 2019. 2) detalhe dos viadutos que se formam devido às tesourinhas e que são utilizados pelos grafiteiros. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 89

Figura 38: Vista do edifício do Congresso Nacional, pintado de branco. Foto: Foto: Geiser e Rozembergue, 2023. 90

Figura 39: Vista do eixo monumental com superfícies majoritariamente pintadas de branco. Foto: Monique Renne. 91

Figura 40: Inscrição de cunho político na Catedral, no Eixo Monumental. Foto: Hugo Barreto. Fonte: Metrópoles, 2019. 97

Figura 41: Apagamento de inscrição Fonte: Coluna Victor Dornas, 2020. 98

Figura 42: Ação do GDF de apagamento e “revitalização” dos viadutos do Plano Piloto. Fonte: Agência Brasília GDF, 2022. 98

Figura 43: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 101

Figura 44: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 101

Figura 45: Passagem subterrânea altura das quadras 5 e 6 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 102

Figura 46: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 102

Figura 47: Passagem subterrânea altura das quadras 5 e 6 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 102

Figura 48: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 102

Figura 49: Passagem subterrânea altura das quadras 5 e 6 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 103

Figura 50: Passagem subterrânea altura das quadras 3 e 4 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 103

Figura 51: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 103

Figura 52: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 103

Figura 53: Passagem subterrânea altura das quadras 3 e 4 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 104

Figura 54: Passagem subterrânea altura das quadras 9 e 10 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 104

Figura 55: Passagem subterrânea altura das quadras 9 e 10 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 104

Figura 56: Passagem subterrânea altura das quadras 9 e 10 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 104

Figura 57: Passagem subterrânea altura das quadras 9 e 10 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 105

Figura 58: Passagem subterrânea altura das quadras 6 e 7 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 105

Figura 59: Passagem subterrânea altura das quadras 6 e 7 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 105

Figura 60: Passagem subterrânea altura das quadras 9 e 10 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 105

Figura 61: Passagem subterrânea altura das quadras 3 e 4 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 106

Figura 62: Passagem subterrânea altura das quadras 11 e 12 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 106

Figura 63: Passagem subterrânea altura das quadras 9 e 10 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 106

Figura 64: Passagem subterrânea altura das quadras 9 e 10 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 106

Figura 65: Passagem subterrânea altura das quadras 5 e 6 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 107

Figura 66: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 107

Figura 67: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 107

Figura 68: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 107

Figura 69: Vista de cima das tesourinhas e das estruturas semelhantes a pequenos viadutos que servem de suporte para intervenções urbanas. Foto: Jamila Tavares, 2020. Fonte: G1, 2020. 108

Figura 70: Vista de uma tesourinha da Asa Norte com intervenções. Foto: Mariah Boelsums, 2024. 109

Figura 71: Detalhe de intervenções em uma tesourinha da Asa Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2024. 109

Figura 72: Detalhe de intervenções em uma tesourinha. Fonte: Graffiti Brasília Flickr. 109

Figura 73: Detalhe de intervenções do Coletivo Transverso em uma tesourinha da Asa Norte. Fonte: @coletivotranverso, 2024. 109

Figura 74: Detalhe de tesourinha com sobreposições de cartazes e sujidade aderida. Foto: Bernardete Alves. Fonte: bernardetealves.com, 2019. 110

Figura 75: Detalhe de intervenções em uma tesourinha da Asa Norte. Foto: Patrícia Del Rey. Fonte: @coletivotranverso, 2024. 110

Figura 76: Vista de uma tesourinha alagada na Asa Norte. Foto: Pedro Alves, 2017. Fonte:CBMDF/Divulgação. 111

Figura 77: Vista de uma tesourinha sofrendo os danos da água. Fonte: construção civil, 2020. 112

Figura 78: Vista geral do grafite na mureta do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Tony Oliveira/Agência Brasília, 2022. 115

Figura 79: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 115

Figura 80: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 115

Figura 81: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 116

Figura 82: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 116

Figura 83: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 116

Figura 84: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 117

Figura 85: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 117

Figura 86: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 117

Figura 87: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 118

Figura 88: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 118

Figura 89: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 118
Figura 90: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 119
Figura 91: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 119
Figura 92: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 119
Figura 93: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 120
Figura 94: Vista da Galeria dos Estados sendo utilizada para trânsito de pedestres. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 120
Figura 95: Vista da Galeria dos Estados sendo utilizada para trânsito de pedestres. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 121
Figura 96: Vista de um elemento urbano grafitado. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 123
Figura 97: Vista de um elemento urbano grafitado. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 123
Figura 98: Vista de uma caixa de energia grafitada. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 123
Figura 99: Vista de uma caixa de energia grafitada. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 123
Figura 100: Vista de um elemento urbano grafitado. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 124
Figura 101: Vista de um grafite em uma banca de revista. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 124
Figura 102: Detalhe da cidade aderida. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 125
Figura 103: Detalhe de manchas de umidade e de sobreposição com cartaz. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 125
Figura 104: Vista de uma das fachadas do Espaço Cultural Renato Russo. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 127
Figura 105: Vista de uma das fachadas do Espaço Cultural Renato Russo. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 127
Figura 106: Vista de uma das fachadas do Espaço Cultural Renato Russo. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 127
Figura 107: Vista de grafite na W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 128
Figura 108: Vista de grafite na W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 128

Figura 109: Vista de grafite na W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 128
Figura 110: Grafite W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 129
Figura 111: Grafite W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 129
Figura 112: Grafite W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 129
Figura 113: Grafite W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 129
Figura 114: Grafite W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 129
Figura 115: Grafite W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 129
Figura 116: Vista da banca de revistas grafitada e do grafite em empena na W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 130
Figura 117: Grafite na W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 130
Figura 118: Grafiteira Nzinga grafitando na parada de ônibus da W3 Sul. Foto: Secretaria de Cultura e Economia Criativa. 132
Figura 119: Grafiteira Nabrisa grafitando na parada de ônibus da W3 Sul. Foto: Secretaria de Cultura e Economia Criativa. 133
Figura 120: Ponto de ônibus grafitado com fomento da SECEC. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 133
Figura 121: Ponto de ônibus grafitado com fomento da SECEC. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 133
Figura 122: Ponto de ônibus grafitado com fomento da SECEC. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 134
Figura 123: Detalhe de atropelamentos e sobreposições em ponto de ônibus da W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 135
Figura 124: Detalhe de atropelamentos e sobreposições em ponto de ônibus da W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 135
Figura 125: Detalhe de perda de suporte em ponto de ônibus da W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 136
Figura 126: Detalhe de manutenção no suporte em ponto de ônibus da W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023. 136
Figura 127: Vista do interior do Conic. Foto: Giovanna Bembom/Metrópoles, 2019. 138
Figura 128: Vista interna do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025. 139
Figura 129: Vista interna do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025. 139
Figura 130: Vista interna do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025. 139
Figura 131: Vista interna do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025. 139
Figura 132: Vista interna do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025. 139
Figura 133: Vista interna do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025. 139

Figura 134: Vista dos pátios internos do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025. 140
Figura 135: Vista dos pátios internos do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025. 140
Figura 136: Vista dos pátios internos do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025. 140
Figura 137: Obra de Satão, sem data. Fonte: Acervo do grafiteiro. 147
Figura 138: Astro em frente a sua obra, sem data. Fonte: Acervo do grafiteiro. 147
Figura 139: Obra de Nati, no Sol Nascente, sem data. Fonte: Acervo da grafiteira. 148
Figura 140: Obra de Siren, no Parque da Cidade, sem data. Fonte: Acervo da grafiteira. 148
Figura 141: Personagem de Gurulino, na W3 Sul, sem data. Fonte: Acervo do grafiteiro. 149
Figura 142: Personagem de Toys em uma caixa de energia, sem data. Fonte: Acervo do grafiteiro. 149
Figura 143: Personagem de Omik (Onika) em um viaduto, sem data. Fonte: Acervo do grafiteiro. 150
Figura 144: Personagem de Moll, sem data. Fonte: Acervo do grafiteiro. 150
Figura 145: Personagem de Rato, sem data. Fonte: Acervo do grafiteiro. 151
Figura 146: Personagem de Corujito, sem data, via W3. Fonte: Acervo do grafiteiro. 151
Figura 147: Projeção no Congresso Nacional, 08/01/2024. Foto: Júlia Alves/Câmara dos Deputados. Fonte: Agência Câmara de Notícias. 164
Figura 148: Projeção de uma obra da grafiteira Siren no Museu Nacional da República no evento Metrópoles *Fashion Design* em 2022. Fonte: @sirenarte. 164
Figura 149: Montagem mostrando no canto esquerdo primeiro grafite de Siren com representação de personagem em 2014 e ao fundo a obra atualmente. Fonte: Del Rey, p. 81. 177
Figura 150: Montagem mostrando à esquerda um grafite de Siren de 2014 e à direita o “retoque” em 2019. Fotos: Camilla Siren. Fonte: @sirenarte. 179
Figura 151: Montagem mostrando processo de refazimento (“retoque”) de uma obra de Corujito em uma caixa de energia, 2023. Fotos: Corujito. Fonte: @corujitooo..... 180
Figura 152: Projeto/esboço de uma obra de Siren. Fonte: Del Rey, p. 56. 193
Figura 153: Obra finalizada. Fonte: Del Rey, p. 56. 193

Figura 154: Grafite de Satão. Fonte: Catálogo Mundez, p. 13. 217

Figura 155: Obra de Antônio Bandeira, s/t, 1956, técnica mista. Fonte: Catálogo Mundez, p. 13. 217

Figura 156: Grafite de Omik. Fonte: Catálogo Mundez, p. 18. 218

Figura 157: Obra de Orlando Teruz, s/t,1925, óleo sobre tela. Fonte: Catálogo Mundez, p. 18. 218

Figura 158: Obra de Banksy, no Upper West Side de Manhattan, com proteção de acrílico. Foto de Adam Schrader. 226

Figura 159: Local onde estava a obra de Blek le Rat antes da restauração. Foto: Secretaria Cultural da Cidade de Leipzig. 228

Figura 160: Obra de Blek le Rat após a restauração, 2012. Foto: Secretaria Cultural da Cidade de Leipzig. 228

Figura 161: Keith Haring executando a obra, 1989. Foto de Ferran Pujol. Obra de Keith Haring © Fundação Keith Haring. 230

Figura 162: Montagem com registros do processo de restauro mural Raval de Haring ao lado do MACBA. Fotos de Will Shank. Obra de Keith Haring © Fundação Keith Haring. 231

Figura 163: Vista da página inicial do site. Fonte: arteforadomuseu.com.br. 234

Figura 164: Vista da aba “colabore”. Fonte: arteforadomuseu.com.br. 234

Figura 165: Vista da aba “galeria” e da estrutura do site. Fonte: GAU.com.lisboa. 236

Figura 166: Vista da aba “galeria” com a ficha técnica de uma obra. Fonte: GAU.com.lisboa. 237

Figura 167: Vista da estrutura do site. Fonte: Distrito Grafiti.gov. 239

Figura 168: Vista da aba “muro disponíveis”. Fonte: Distrito Grafiti.gov. 241

Figura 169: Exemplo de preenchimento dos campos. Fonte: Lima et al, 2022, p. 11. 244

Figura 170: Modelo de proposta de plataforma para obras de grafite no Distrito Federal. Autoria: Mariah Boelsums, 2025. 248

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Projeção dos danos encontrados nos grafites realizados nos Monumentos Públicos do DF. Autoria: Mariah Boelsums, 2025. 98

Gráfico 2: Projeção dos danos encontrados nos grafites realizados nas passagens subterrâneas. Autoria: Mariah Boelsums, 2025. 113

Gráfico 3: Projeção dos danos encontrados nos grafites realizados nas tesourinhas. Autoria: Mariah Boelsums, 2025. 113

Gráfico 4: Projeção dos danos encontrados nos grafites realizados nos Viadutos do Plano Piloto. Autoria: Mariah Boelsums, 2025. 122

Gráfico 5: Projeção dos danos encontrados nos grafites realizados placas, muretas, caixas de energia e bancas de revista do Plano Piloto. Autoria: Mariah Boelsums, 2025. 125

Gráfico 6: Projeção dos danos encontrados nos grafites realizados na via W3 do Plano Piloto. Autoria: Mariah Boelsums, 2025. 131

Gráfico 7: Projeção dos danos encontrados nos grafites realizados nos pontos de ônibus da via W3 do Plano Piloto. Autoria: Mariah Boelsums, 2025. 136

Gráfico 8: Projeção dos danos encontrados nos grafites do Conic. Autoria: Mariah Boelsums, 2025. 141

Gráfico 9: Projeção geral dos danos encontrados nos grafites em todos os locais analisados do Plano Piloto. Autoria: Mariah Boelsums, 2025. 143

Gráfico 10: Respostas dos entrevistados sobre a preservação do grafite. Autoria: Mariah Boelsums, 2025. 173

Gráfico 11: Respostas dos entrevistados sobre o restauro de obras de grafite. Autoria: Mariah Boelsums, 2025. 185

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CUB	Conjunto Urbanístico de Brasília
DF	Distrito Federal
EBA	Escola de Belas Artes
GAU	Galeria de Arte Urbana
GDF	Governo do Distrito Federal
IPHAN	Instituto Histórico e Artístico Nacional
JK	Juscelino Kubitschek
LODF	Lei Orgânica do Distrito Federal
NOVACAP	Companhia Urbanizadora da Nova Capital
RA	Região Administrativa
SECEC	Secretaria de Cultura e Economia Criativa
SEDUH	Secretaria de Desenvolvimento Urbano e Habitação
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

1. **INTRODUÇÃO**.....18
2. **A POÉTICA DAS RUAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTE URBANA, A ARTE PÚBLICA E O GRAFITE**.....22
   - 2.1. *Spray* e cidade: o grafite como manifestação social e artística.....25
   - 2.2. O contexto brasileiro: grafite com ‘i’, ‘t’ e ‘e’.....33
   - 2.3. Para fora do cubo branco: um mundo colorido.....37
   - 2.4. A face das ruas: do anonimato aos holofotes.....41
   - 2.5. O pixo e o grafite: dois lados do mesmo muro.....49
   - 2.6. Na corda bamba das subjetividades: entre a contravenção e a legalidade.....52
     - 2.6.1. Nas mãos dos grafiteiros: *sprays* ou algemas?.....54
3. **GRAFITE NO DISTRITO FEDERAL: CONTEXTO, ENFRENTAMENTOS, TERRITÓRIO E RECONHECIMENTO**.....61
   - 3.1. Ocupando o “quadradinho”: dissidências, disputas e apropriações.....73
   - 3.2. “Quantas cidades tenho em mim”: uma cidade planejada e reconhecida como Patrimônio Cultural da Humanidade.....77
     - 3.2.1. A cidade sem muros e o grafite: uma relação atípica.....84
4. **CARTOGRAFIA DO GRAFITE NO PLANO PILOTO E A RELAÇÃO COM O ESTADO DE CONSERVAÇÃO DAS OBRAS**.....93
   - 4.1. Agentes de deterioração.....94
   - 4.2. Os monumentos públicos.....96
   - 4.3. As passagens subterrâneas e as tesourinhas.....99
   - 4.4. Os viadutos.....114
   - 4.5. Placas, muretas, caixas de energia e bancas de revista.....122
   - 4.6. Via W3.....126
   - 4.7. O Conic.....137
   - 4.8. Relação entre localização e estado de conservação das obras.....142
5. **PRESERVAÇÃO: A VOZ DOS(AS) GRAFITEIROS(AS)**.....144
   - 5.1. Eixo Temático I: Grafitar no Plano Piloto e grafitar nas Regiões Administrativas (RA’s).....152
     - 5.1.1. “Falando com a parede”: o eco dos nãos.....159
   - 5.2. Eixo Temático II: A Preservação do Grafite.....166
     - 5.2.1. Preservação, refazimento e restauro.....167
     - 5.2.2. Permanência física x Documentação: materiais e ferramentas.....186
     - 5.2.3. Métodos de Documentação.....189
   - 5.3. Eixo Temático III: Políticas Públicas e os Editais de Fomento.....197
     - 5.3.1. Áreas e formas de atuação.....198
     - 5.3.2. Os Editais de Fomento.....200

6. **PLANO DE PRESERVAÇÃO: POSSIBILIDADES E LIMITES**.....210
6.1. Um breve histórico da gestão pública no Distrito Federal: normativas e regramentos.....210
6.2. Os grafites fomentados pelo Governo do Distrito Federal: incentivo ou observância?.....215
6.2.1. Analisando os Editais de fomento sob a ótica da preservação.....222
6.3. O Estado da Arte da Preservação de Grafite.....224
6.3.1. Algumas plataformas digitais de registro de obras de grafite.....232
6.4. Proposta de Preservação para obras de Grafite fomentadas pelo Distrito Federal.....246
6.4.1. Modelo de Plataforma: Observatório do Grafite no Distrito Federal.....247
7. **CONSIDERAÇÕES FINAIS**.....253
REFERÊNCIAS.....260
APÊNDICE A. Entrevista na íntegra com os(as) grafiteiros(as).....267
ANEXO A. Parecer Consubstanciado do Comitê de Ética da UFMG aprovando a realização da pesquisa.....394

1. INTRODUÇÃO

A partir do recorte da manifestação artística contemporânea denominada ‘grafite’, esta tese tem o objetivo geral de estudar os desafios trazidos pela preservação de obras de grafite no Distrito Federal, considerando especialmente o contexto urbano singular que é o Plano Piloto de Brasília, capital do país, cidade parque, planejada e reconhecida como Patrimônio Cultural em âmbito Distrital, Nacional e Mundial

Nesse sentido, analisaram-se as camadas e as especificidades que constituem o grafite no Distrito Federal conhecendo o cenário específico de produção, existência e permanência das obras de grafite especificamente no Plano Piloto, local com características formais, estilísticas e sociopolíticas tão únicas.

O interesse pelo tema desta pesquisa surgiu da fusão entre as vivências desta pesquisadora enquanto moradora do Plano Piloto de Brasília e de suas percepções profissionais como servidora pública no cargo de conservadora-restauradora da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do DF (SECEC). Analisando, portanto, o quanto, apesar de todas as dificuldades, o grafite é uma presença forte no Plano Piloto e o quanto a SECEC atua no fomento e no incentivo dessa manifestação, chegou-se à conclusão de que em nenhum momento - até então - a gestão pública do DF elaborou métodos de documentação das obras fomentadas, muito menos planos de preservação para as mesmas. Nunca houve um banco de dados com a catalogação das obras produzidas, mapeamento ou inventário. Além disso, nenhum edital analisado faz referência às condições de permanência das obras fomentadas, sequer cita aspectos relacionados à preservação. Isso foi um sinal de alerta para refletir sobre o quão incipiente é a discussão sobre o grafite enquanto manifestação artística e social em Brasília e o quanto os órgãos públicos ainda não se debruçaram sobre os desafios de se pensar a existência e a permanência de obras de grafite nos territórios urbanos do Distrito Federal.

Destaca-se que esta não é uma limitação somente da gestão pública, apesar de já haver discussões e produções intelectuais no campo da conservação e restauro sobre a preservação de obras modernas e contemporâneas, há que se considerar que pouco se fala sobre a preservação do grafite e de seus desdobramentos. Por exemplo, existem instituições renomadas com uma produção extensa sobre a conservação e restauro de obras contemporâneas como o *International Council of Museuns* —

Committee for Conservation (ICOM-CC), *International Network for the Conservation of Contemporary Art* (INCCA), *Internacional Organization for Conservation of Cultural Heritage* (ICCROM), *International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (ICC), *Getty Conservation Institute* (GCI) e *American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (AIC), mas a produção bibliográfica diretamente relacionada à preservação de grafite ainda é suscinta, podendo-se destacar o simpósio denominado *Symposium Marseille: Grafitti and mural paintings*, promovido pelo *Centre Interrégional de Conservation et de Restauration du Patrimoine* (CICRP) e *Musée d'Art Contemporain de Marseille* (MAC) em 2012, que colaborou para a discussão, troca e construção de conhecimentos sobre a conservação de grafites e pinturas murais.

Desta forma, desconsiderar as especificidades que sustentam a preservação de obras em grafite significa, em alguma escala, incorrer em generalismos e em equívocos conceituais e técnicos, sendo imprescindível, portanto, produzir conhecimentos a respeito dessa manifestação artística, reconhecendo interseções e dissonâncias em relação às demais. A falta de aprofundamento conceitual e metodológico sobre a produção, existência e permanência de obras em grafite nas ruas evidencia a potencial contribuição desta pesquisa para o campo e para a construção do saber em conformidade com as diretrizes da linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural.

Como metodologia, além de pesquisas em fontes secundárias, realizou-se a pesquisa de campo, que exigiu a vivência da e na cidade e recorreu-se ao recurso de acesso às fontes primárias por meio da realização de entrevistas com grafiteiros(as) previamente selecionados(as). O roteiro de entrevista foi baseado em três eixos temáticos que visavam buscar a percepção dos grafiteiros sobre: desafios e estratégias de se fazer grafite no Plano Piloto; compreensão sobre preservação, permanência e perenidade, passando por materiais e métodos de documentação e, por fim, políticas públicas e editais de fomento.

No Capítulo I. *A poética das ruas: considerações sobre a arte urbana, a arte pública e o grafite,* há a apresentação de conceitos gerais sobre arte urbana, arte pública e sobre o grafite como manifestação mundial e nacional a partir da estruturação de um panorama cronológico desde as pinturas rupestres até a concretização do grafite contemporâneo.

Para isso, autores como Michael Brenson (1998), Roberto Fadden (1998), Vera Pallamin (2000) e Celso Gitahy (1999) foram fundamentais para o entendimento do grafite enquanto manifestação pública e urbana e também de sua relação com a cidade. Daniel Buren (2001) e Brian O'Doherty (2002) contribuíram para a contextualização da arte urbana enquanto manifestação de expansão e de rejeição ao espaço expositivo tradicional e institucionalizado. Além disso, este capítulo apresenta elementos imprescindíveis para a compreensão do grafite enquanto uma manifestação singular, que carrega consigo questões relativas à legalidade, à aceitação social, aos preconceitos, às lutas sociais e às subjetividades.

No Capítulo II. *Grafite no Distrito Federal: contexto, enfrentamentos, território e reconhecimento*, adentra-se no universo do grafite no Distrito Federal, dando enfoque ao Plano Piloto e apresentando os elementos peculiares, intrínsecos e extrínsecos que constituem o objeto desta pesquisa. Desde os primórdios da construção da cidade, existem vestígios e testemunhos de inscrições parietais que fazem referência ao conceito inicial de grafite, remontando as pinturas rupestres. Essas inscrições compõem este capítulo, que traz, inclusive, desenhos inéditos, recém-encontrados nas paredes do Teatro Nacional Claudio Santoro.

As características formais, urbanísticas, paisagísticas e arquitetônicas do Plano Piloto foram abordadas em profundidade neste capítulo, além das questões de cunho social, político, territorial e cultural que constituem a cidade e o DF como um todo. Ademais, abordou-se as implicações jurídicas relacionadas ao fato de o Plano Piloto ser considerado um Patrimônio Cultural da Humanidade e ser protegido por todas as instâncias de preservação do Patrimônio no Brasil.

O Capítulo III, *Cartografia do grafite no Plano Piloto e a relação com o estado de conservação das obras,* trouxe uma visão ainda mais específica sobre o grafite no Plano Piloto a partir da análise do mapeamento dos locais onde há maior profusão de obras, realizado pela pesquisadora Renata Silva Almendra (2020), relacionando estas localidades com o estado de conservação, as potencialidades e as vulnerabilidades envolvidas na preservação das obras. Como referências basilares sobre os agentes de deterioração, utilizou-se os estudos de Stefan Michalski (2010) e Andrea Fernández Arcos (2019).

Sendo assim, este capítulo foi estruturado considerando o estado de conservação geral dos grafites localizados nos monumentos públicos; nas passagens subterrâneas de pedestres; nos viadutos; nas placas, muretas e caixas de energia

espalhadas pelas superquadras e nas superfícies parietais de uma via denominada “W3”, especialmente seus pontos de ônibus. Além disso, destacou-se o papel fundamental do edifício denominado ‘Conic’ na construção imagética e do imaginário da cidade.

Já o Capítulo IV, *Preservação: voz dos(as) grafiteiros(as)*, se refere à análise das entrevistas realizadas com 10 (dez) grafiteiros e grafiteiras do Distrito Federal, a saber: Omik, Satão, Toys, Moll, Gurulino, Corujito, Astro, Rato, Nati e Siren. O roteiro de entrevista era composto por 15 (quinze) perguntas divididas em 3 (três) eixos temáticos: o grafite no Plano Piloto; a preservação do grafite e; as políticas públicas de fomento e incentivo. A partir da coleta, do tratamento e da interpretação dos dados, foi possível dar voz e escutar as intenções, as percepções, as vivências e os posicionamentos dos grafiteiros e grafiteiras que atuam no Distrito Federal.

O último capítulo, *Plano de preservação compartilhado: possibilidades e limites*, apresenta um panorama geral das políticas públicas relativas ao grafite no Distrito Federal analisadas sob a ótica da preservação. O estado da arte sobre a preservação de grafite foi contemplado, referenciando estudos do Grupo Espanhol do Instituto de Conservação (GE-IIC), especialmente da pesquisadora Ana Lizeth Mata Delgado. Além disso, as tendências de documentação por meio do uso de plataformas digitais e de metadados específicos para o grafite também foram abordados a partir dos sites “Arte Fora do Museu”, “Galeria de Arte Urbana de Lisboa (GAU)” e “Distrito *Grafiti*”, de Bogotá.

Por fim, neste capítulo consta a proposição de instrumentos e ferramentas para a preservação do grafite no Distrito Federal através de uma plataforma sistematizada que pode ser utilizada pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa.

2. CAPÍTULO I. A poética das ruas: considerações sobre a arte urbana, a arte pública e o grafite

O primeiro capítulo desta tese contextualiza, de maneira introdutória, as diversas conotações relativas aos termos ‘arte pública’, ‘arte urbana’ e ‘grafite’ a fim de fornecer dados e subsídios históricos, socioculturais e políticos.

Inicialmente, cabe destacar que arte pública, arte urbana e grafite são termos que apresentam diversas contradições conceituais na literatura e no senso comum, sendo extremamente difícil defini-los de maneira objetiva. Ademais, estes termos são estudados por diversas áreas do saber, o que caracteriza um estudo essencialmente interdisciplinar, regado a diferentes pontos de vista e abordagens sobre a temática. Apesar de haver uma mistura indissociável entre essas áreas, é importante destacar que a análise de cada um dos termos é alterada pela lente utilizada pelo analista, podendo, por vezes, apresentar um viés mais sociológico, antropológico, histórico ou artístico, por exemplo. No caso desta tese, os termos serão analisados sob a lente da preservação e, por isso, não haverá um enfoque aprofundado nas demais questões que envolvem a arte pública e urbana do grafite, mesmo que este capítulo lance luz sobre questões sociopolíticas e culturais, não é objetivo desta pesquisa destrinchar estes termos e suas especificidades.

Sendo assim, apresentar-se-á um panorama dos conceitos partindo do geral para o específico, por isso a arte pública será abordada primeiramente, seguida da arte urbana e, por fim, o grafite e seus desdobramentos.

Existem basicamente duas maneiras de conceituar a arte pública, sendo que a primeira, relaciona sua definição exclusivamente à tipologia de acesso do público à obra, entendendo por arte pública toda “[...] arte de livre acesso, incluindo, portanto, aquelas que pertencem aos acervos de museus e de outras entidades de visitação pública” (Marzadro, 2013, p. 174). A segunda, restringe o entendimento de arte pública à localização de instalação das obras, ou seja, obras instaladas em espaços classificados como públicos são consideradas arte pública (Argan, 1998).

Michael Brenson (1998) acrescenta ainda que a definição de arte pública se torna ainda mais complexa se considerarmos sua relação com a comunidade e com as características específicas de um determinado local inserido em contextos socioculturais e políticos únicos, o que faz com a concepção da arte urbana seja

sempre referencial e interativa, já que se integra com as relações humanas e com as construções sociais.

Para endossar a complexidade do termo arte pública, vale remontar os desafios apontados por Roberto Fadden (1998) em relação às variadas acepções entre espaço público e espaço privado, que variam de acordo com países, legislações e percepções sociais sobre a relação, por vezes tão complexa, entre os conceitos de público e privado, pertencimento e posse, identidade coletiva e identidade individual[1].

A arte pública se manifesta e utiliza, essencialmente, dos bens públicos de uso comum do povo, entendidos também como espaços públicos. Conforme o Código Civil Brasileiro, Capítulo III - Dos Bens Públicos, instituído pela Lei Nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002, os bens públicos são assim definidos:

> Art. 98. São públicos os bens do domínio nacional pertencentes às pessoas jurídicas de direito público interno; todos os outros são particulares, seja qual for a pessoa a que pertencerem.
> Art. 99. São bens públicos:
> I - os de uso comum do povo, tais como rios, mares, estradas, ruas e praças;
> II - os de uso especial, tais como edifícios ou terrenos destinados a serviço ou estabelecimento da administração federal, estadual, territorial ou municipal, inclusive os de suas autarquias;
> III - os dominicais, que constituem o patrimônio das pessoas jurídicas de direito público, como objeto de direito pessoal, ou real, de cada uma dessas entidades.
> Parágrafo único. Não dispondo a lei em contrário, consideram-se dominicais os bens pertencentes às pessoas jurídicas de direito público a que se tenha dado estrutura de direito privado (Brasil, 2002).

Entende-se, portanto, que os locais abertos à utilização pública sem qualquer qualificação, consentimento ou ordem especial para a sua fruição podem ser considerados como espaços públicos e são os cenários para que a arte pública aconteça, estabelecendo relações que extrapolam a “arte-objeto” e enfatizam a “arte-comunidade”[2], agregando aspectos sociais, políticos e simbólicos aos espaços geográficos e funcionais.

> Compreende-se espaço público como um espaço social que, longe de ser homogêneo, deve garantir acesso a todos e comportar divisões, fragmentações, conflitos e hierarquias. Deve também comportar a construção de novas subjetividades e identidades. [...] O espaço público não pode ser visto como algo dado, externo às práticas discursivas e sociais. O que a arte

[1] Boelsums, 2023, p. 158.

[2] “Práticas articuladas pelas referências de tempo e espaço. Trata-se, portanto, de uma arte entranhada na historicidade do lugar, chamando por seu reconhecimento ou transformação” (Veloso, 2012, p. 309).

> pública procura fazer é construir ela mesma a noção de público, mediante procedimentos que instituem a própria formação de uma comunidade política no espaço público. Em outras palavras, ela poderia ser capaz de organizar um horizonte de interesses convergentes que permitisse viabilizar estratégias concretas de ação coletiva (Veloso, 2012, p. 317).

A partir da metade do século XX, movimentos artísticos começaram a expandir os limites físicos institucionais das galerias expositivas e dos museus e ocuparam os espaços públicos, especialmente os urbanos, para executarem suas intervenções artísticas por meio de linguagens diversas. Neste processo, novas relações e interações foram desenvolvidas, inclusive proporcionando uma maior horizontalidade entre artistas, usuários urbanos e fruidores.

Essa nova relação entre artista e espaço possibilitou também a expansão dos circuitos institucionais de exposição e de legitimação das artes, consagrando as ruas como suporte para a manifestação de diversas linguagens artísticas, signos e significados, desde uma atuação subversiva, política e social até o deleite puramente estético, construindo assim novas relações de memória.

> Em meio aos espaços públicos, as práticas artísticas são apresentação e representação dos imaginários sociais. Evocam e produzem memória podendo, potencialmente, ser um caminho contrário ao aniquilamento de referências individuais e coletivas, à expropriação de sentido, à amnésia citadina promovida por um presente produtivista. É nestes termos que, influenciando a qualificação de espaços públicos, a arte urbana pode ser também um agente de memória política (Pallamin, 2000, p. 57).

Ao ocupar os espaços urbanos com intervenções artísticas, instaura-se o conceito de arte urbana, que, para Vera Pallamin (2000), é uma prática social decorrente da apropriação da cidade que ao converter as obras em elementos que integram sistemas sociais, comportamentos e interagem com objetos não artísticos, constrói uma cultura urbana coletiva e única, “[...] já que não se trata de colocar uma obra num espaço neutro, mas de transformar o ambiente, marcá-lo de um modo original ou delinear um ambiente novo” (Canclini, 1984, p. 137, *apud* Quintella, 2007, p. 27).

Desta forma, pensar a arte urbana é

> [...] adentrar a cidade a partir de planos imaginários de seus habitantes, incorporando-os, por princípio, à compreensão da sua materialidade. Deste modo, as referências urbanas são enfatizadas em sua dimensão qualitativa, abrindo-se à ambiguidade de seus sentidos. O relevo dos significados das obras de arte urbana e sua concretização no domínio público dão-se em meio

> a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos. Sua efetivação porta relações de força sendo exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, das memórias e da história dos lugares urbanos (Pallamin, 2000, p. 24).

Posto isso, dentre as diversas manifestações artísticas que utilizam o espaço público e urbano como suporte, meio e fim para existirem, encontra-se o grafite, objeto desta pesquisa. A definição do que é o grafite é extremamente complexa, a começar pela própria grafia que tem muitas variações: grafite, *graffitti*, grafito, *graffiti.* Nesta tese, optou-se por utilizar a palavra grafite em língua portuguesa, no entanto nas citações diretas foram mantidas as variações da palavra de acordo com a referência original.

Para além da grafia, a complexidade para a definição do termo grafite encontra-se também nos conceitos, haja vista que, além de lidar com as conceituações conflitantes da academia e das múltiplas áreas de saber que o estudam sob diversas perspectivas (sociais, culturais, artísticas, antropológicas, urbanísticas, entre outros), ainda existem as ideias difusas que a população em geral tem sobre o grafite, sobre as obras e sobre os artistas.

Por isso, serão apresentadas com maior detalhamento suas características enquanto manifestação sociopolítica e artística, dando maior enfoque ao contexto brasileiro e aos desafios jurídicos e sociais enfrentados pelos grafiteiros ao longo da história.

2.1. *Spray* e cidade: o grafite como manifestação social e artística

Graffiti é o plural da palavra *graffito*, que, por sua vez, deriva do verbo *graffiare*, riscar ou inscrever em italiano. Nas origens gregas, deriva da palavra *graphéin* que significa escrever.

Celso Gitahy (1999) entende que os primeiros exemplos de grafite na história da arte são as pinturas rupestres. É notável que a necessidade de se expressar por meio de imagens e signos acompanha a história da humanidade, sendo que as superfícies parietais (naturais ou construídas) foram, ao longo dos anos, amplamente utilizadas como suportes para as manifestações de diversas civilizações ao longo da história.

Maria Inês Helio Lodi (2003), em sua tese, acrescenta um viés psicossocial associado ao ato humano de inscrever em superfícies e a necessidade de se

expressar, comunicar e se materializar em uma transposição de si em outra matéria, em outro suporte, demarcando não somente território, mas também existência.

> Parece haver uma necessidade maior impondo-se ao Homem, que o faz sulcar a pedra, dedicar-se a inscrições numa superfície, ou riscar com um estilete um outro corpo físico (a rocha) que não o seu próprio nem o de seu semelhante, ao invés de cortar um animal para saciar a fome. A psicanálise lê tal gesto como uma tentativa de inscrição em um Outro diferente de si mesmo. No ato de lanhar a superfície vertical, não só o sujeito deixa a sua marca, como também, sob o mesmo golpe, desfaz a inteireza dessa superfície, que podemos tomar como sendo o Outro. Trata-se de uma escrita da descoberta da precariedade do ser falante e de sua incompletude (Lodi, 2003, p.24).

Essa necessidade humana gerou diversos registros ao longo da história, por exemplo, é possível encontrar registros imagéticos parietais nas decorações da Mesopotâmia, nos templos, tumbas e ruínas do Egito, Grécia e Roma[3]. Pompéia é um dos exemplares que, devido a sua preservação, comprova a existência de diversas inscrições nas paredes, bem como de desenhos utilizando-se até de cores para retratar elementos da vida cotidiana.

O pesquisador Pedro Paulo Abreu Funari (1959-) estudou os grafites na antiguidade greco-romana, especificamente na cidade de Pompéia, na Itália. Em seus primeiros estudos, o número encontrado de inscrições nas superfícies de Pompéia era de aproximadamente 7.300[4], um número elevadíssimo se considerarmos que a população da cidade era estimada entre dez a quinze mil pessoas. Posteriormente, em uma pesquisa mais recente de Funari e Feitosa (2002)[5], o número de registros de inscrições em Pompéia subiu para 10.913, dado que, segundo os pesquisadores, tende a crescer à medida que prosseguirem os estudos arqueológicos. Cabe destacar que estas inscrições apresentam variedades formais e estilísticas, manifestando-se por meio da escrita e de códigos (Fig. 1) e/ou por meio de imagens figurativas com elevada característica pictórica (Fig. 2).

Neste momento, cabe ressaltar que não se trata de nomear ou definir as inscrições parietais ancestrais como sendo exemplares de grafite e sim de apresentar um panorama histórico que corrobora para o entendimento comportamental humano

[3] Rink, 2015, p. 10.
[4] Funari, 1986, p. 35.
[5] Feitosa, 2005, p. 61

relacionado à apropriação do território, à comunicação e à necessidade de expressão por meio das inscrições parietais que marcam sua existência no tempo e no espaço.



Figura 1: Inscrição escrita em muro na cidade de Pompéia, Itália, 79 a.C. Fonte: INED.[6]



Figura 2: Inscrição pictórica em paredes do interior de *Herculaneum* na cidade de Pompéia, Itália, 79 a.C. Fonte: PortoRibeiro.[7]

[6] Disponível em: https://blogdoined.wixsite.com/ined/single-post/2019/11/21/grafite. Acesso em: 26 set. 2023

[7] Disponível em: https://www.portoribeiro.com/pichacoes-de-pompeia-cidade-romana-abandonada/. Acesso em: 26 set. 2023.

O gosto pela pintura nas paredes foi reiterado na Renascença, com os afrescos e, posteriormente, com os azulejos pintados que estampavam as edificações, alterando a estética arquitetônica e urbana. Já no século XX, o Movimento Muralista mexicano retoma a apropriação das superfícies parietais para expressar questões políticas e sociais por meio de uma estética autêntica.

Em meio à Revolução Mexicana, artistas se dedicaram a retratar a vida e a luta do povo mexicano em suas obras. Por ser uma arte sobre e para o povo, nada mais justo que as obras ficassem ao alcance da população, nas ruas. Era um movimento de democratização da arte e da informação que ocupava os muros das cidades através de obras de artistas como Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) e José Clemente Orozco (1883-1949).

O Movimento Muralista teve grande influência social e artística, especialmente nos países da América Latina, instituindo novas relações da arte com o espaço público e com o espaço urbano. No Brasil, artistas como Di Cavalcanti (1897-1976), por exemplo, foram diretamente influenciados pelas técnicas e pelos conceitos deste Movimento.

Posteriormente, a partir de 1950, as paredes, muros e demais superfícies que compõem o espaço público foram utilizadas como suporte para manifestações escritas e pictóricas do que conhecemos hoje como grafite, em seu entendimento mais contemporâneo. Em decorrência do Movimento da Contracultura, no continente europeu, começaram a aparecer palavras de ordem de cunho político escritas nos muros das cidades. Em 1968, em Paris, França, aconteceu a Revolução de Maio de 68 em busca de melhores condições de trabalho e de ensino. O movimento antiautoritário era, dentre outras coisas, contra castigos físicos nas escolas e a favor de salários justos aos trabalhadores. Na revolução, as ruas francesas foram preenchidas por multidões em protesto e as paredes se tornaram estandartes das demandas e das reinvindicações populares.

Paralelamente, em Nova Iorque (EUA), em 1970, as paredes, muros, trens, telefones públicos e variadas superfícies que compõem os espaços públicos foram utilizadas como suporte para manifestações com temáticas múltiplas, escritas com e sem sentido, desenhos e rabiscos em geral. Os trens foram simbolicamente muito importantes nesse período de ocupação do espaço público pelo grafite, pois a mobilidade intrínseca à funcionalidade desse meio de transporte favoreceu a

expansão de território, a circulação e a divulgação das imagens de um extremo ao outro da cidade (Fig. 3).

O desenvolvimento de tecnologias da indústria de tintas, após os anos 70, revolucionou os modos de atuação dos grafiteiros por meio do aprimoramento e da comercialização em grande escala das tintas *spray*. Fáceis de transportar e de aplicar, elas possibilitaram a expansão das cores e, por meio, dos mecanismos do aerossol, modificaram os métodos e os resultados alcançados nas intervenções. Como o *spray* proporciona a pulverização da tinta de maneira mais homogênea sob a superfície, os grafiteiros ficaram mais livres para fazer seus traçados, além disso a secagem rápida e a praticidade foram essenciais para a expansão do grafite em lugares antes inacessíveis.



Figura 3: 'Terceira Guerra Mundial', CC Yard, Bronx, 1982. Fotografia: Martha Cooper. Fonte: The Guardian. [8]

Além disso, em Nova Iorque, o movimento que deu origem ao que conhecemos hoje como grafite estava diretamente ligado aos bairros periféricos, onde havia maior concentração da população negra e imigrante, notadamente nos bairros do Harlem, Brooklin e Bronx, que, por sua vez, foi um dos principais bairros nova-iorquinos responsáveis pela construção estética e social do grafite a partir dos encontros nos guetos com música, poesia rimada, dança e a inauguração de um estilo único de se vestir e de se comportar. A esse movimento irreverente deu-se o nome de *hip-hop*[9].

[8] Disponível em: https://www.theguardian.com/books/gallery/2016/jan/05/subway-art-book-new-york-graffiti-street-art-1970s-in-pictures. Acesso em: 26 set. 2023.
[9] *hip* é a abreviação da gíria *hipster* (pessoa atualizada com modismos, manias) e *hop* significa: baile, viagem, ir-se (Bonfim; Hill, 2006, p. 12).

No *hip-hop,* figuras importantes como os DJs (*disc jockey*/discotecário) e MCs (mestre de cerimônias) começaram a conquistar protagonismo e os bailes *blacks* se tornaram tradição em Bronx. Nesses encontros, o *hip-hop* foi ganhando força e cada vez mais elementos como o RAP (*rythm and poetry* - ritmo e poesia), um estilo musical de ritmo acelerado e rimas com temáticas políticas e sociais.

Bronx era um bairro suburbano com fortes desigualdades sociais, marcado pelo abandono governamental nos anos 80, enfrentando vulnerabilidades ambientais, sociais e políticas que envolviam questões de saúde pública, educação, emprego e segurança. Por meio da figura 5, pode-se analisar um recorte do bairro de Bronx através do enquadramento da fotografia que, em primeiro plano, destaca destroços e resíduos sólidos. Ao fundo, na figura, veem-se as edificações do bairro. No centro, há um viaduto elevado por onde passa um trem com todos os vagões grafitados evidenciando o forte movimento de utilização das superfícies dos trens como suporte para a manifestação do grafite nos anos 70 e 80 em Nova Iorque, além de comprovar que Bronx era conhecido como o "coração do grafite" na cidade e as linhas de trem como veias e artérias que disseminavam a linguagem artística e social através das *tags*[10] e das figuras impressas nos vagões.



Figura 4: Vista da Avenida Hoe e a linha do ITR no Bronx, detalhe para vagões do trem grafitados, 1981. Henry Chalfant / Artists Rights Society / Eric Firestone Gallery.[11]

[10] Assinatura estilizada de grafiteiros, na página 40 desta tese há uma definição mais aprofundada do termo.

[11] Disponível em: https://www.buzzfeed.com/br/gabrielsanchez/grafite-nova-york-anos-70. Acesso em: 26 set. 2023.

Como alternativa às situações extremas que a população enfrentava, o Dj Afrika Bambaata criou, em 1973, a *Zulu Nation*, organização não-governamental que promovia e incentivava os encontros, conhecidos como “batalhas”, onde havia competições musicais, de dança (*breaks*) e de grafites. O objetivo da *Zulu Nation* era unir a comunidade através da arte e minimizar problemas com a violência, que gerava altos índices de mortalidade e criminalidade.

A partir dos anos 80, os trens começaram a ganhar uma maior quantidade de elementos figurativos, isso devido à aproximação do grafite com o universo das mídias, jogos e animações (Fig. 4) e então, os melhores grafiteiros da cidade se “[...] especializaram em pintar os enormes trens em toda sua extensão, os quais normalmente continham caricaturas, personagens dos desenhos animados, paisagens, e até cena com suas interpretações da vida na cidade” (Castleman, 1982, p. 60).



Figura 5: Personagem Mario do primeiro videogame Donkey Kong da Nintendo, de Son I and Rem, Manhattan, 1983. Fotografia: Martha Cooper. Fonte: The Guardian.[12]

[12] Disponível em: https://www.theguardian.com/books/gallery/2016/jan/05/subway-art-book-new-york-graffiti-street-art-1970s-in-pictures. Acesso em: 26 set. 2023.

Até 1980, portanto, as inscrições nas ruas eram vistas estritamente como vandalismo, fruto de protestos políticos e sociais que utilizavam os muros como grandes cartazes para propagarem uma mensagem de reivindicação ou mensagens codificadas que não pareciam ter sentido literal. Não sem resistência por uma parte representativa dos governos e da população civil, a partir de 1980, o grafite começou a alcançar certo reconhecimento no mundo das artes e foi, aos poucos, construindo o que se entende como a estética do grafite contemporâneo[13], transformando a configuração visual e estética das cidades e estreitando a dinâmica entre espaço público e manifestações culturais (Andrade; Ribeiro; Conrado, 2018, p. 143).

> Nos anos 80 e 90, [o grafite] foi muito combatido nas cidades da América do Sul e da Europa. Na entrada do século XXI, quando se poderia pensar que o grafite não passava de uma manifestação marginal que emporcalhava as cidades, ele volta com roupagens de participações no mundo das artes plásticas, valendo destacar Jean-Michel Basquiat em Nova Iorque. O grafite também passa por uma reelaboração pictórica, o que leva muitos membros a ter sua arte reconhecida, mesmo que os suportes fossem os espaços urbanos. (Honorato; Marinho, 2013, p. 5)

A seguir, apresentar-se-á com maior detalhamento o contexto brasileiro e os demais aspectos rizomáticos que constituem o grafite em suas múltiplas complexidades.

[13] “O grafite sempre oscilou entre a escrita e o desenho. Pode-se dizer que o grafite contemporâneo é fruto de algumas correntes artísticas do século XX, tais como surrealismo, dadaísmo, expressionismo e arte pop. Todas elas têm uma característica em comum: foram feitas para responder ao sistema tradicional das artes. Privilegiam o estilo, o conceito, a ideia, a informação; quando não a falta deles: *nos-sense*. Principalmente a arte pop, da qual o grafite, por ideologia, mais se assemelha. A arte pop surgiu por volta de 1952/62 e sua pretensão era a de ser rápida, instantânea, resultado da sociedade industrial” (De Albuquerque, 2004, p. 11).

2.2. O contexto brasileiro: grafite com ‘*i*’, ‘*t*’ e ‘*e*’

No Brasil, o movimento artístico e social do grafite teve maior repercussão durante o período da ditadura militar (1964-1985), já que devido ao regime autoritário, violento e repressor, muitos jovens, estudantes, artistas e manifestantes lutaram pela liberdade e pela democracia.

Os Atos Institucionais decretados pelo governo militar estabeleciam, dentre outras medidas, o cerceamento à liberdade individual e coletiva, a suspensão de mandatos parlamentares, perseguições políticas, censura, intervenção em sindicatos e em organizações estudantis. O Ato Institucional Nº 5 (AI-5), de dezembro de 1968, foi o mais duro dos Atos e instaurou de vez o terrorismo oficial por parte do Estado, que estava mais forte, autoritário e arbitrário. A partir do AI-5, as manifestações com inscrições em paredes, ônibus, monumentos públicos e demais suportes urbanos aumentaram consideravelmente, pois esse era um dos poucos recursos que ainda restava para a resistência popular brasileira. Com isso, era comum encontrar frases de ordem como “abaixo a ditadura”, “fora ditadura”, “abaixo a censura”, somadas ao clamor pela liberdade, amor e paz espalhadas pelos muros e monumentos das cidades (figuras 6, 7 e 8).

Analisando a trajetória do grafite nos países ao redor do mundo, percebe-se uma interseção marcante entre todos: a inquietude contra um sistema opressor, desigual e violento. Isso é importante para entender a essência transgressora, sociopolítica e revolucionária que o grafite carrega em seu âmago. Além disso, é interessante perceber que a Revolução de Maio de 68 na França e a instauração do AI-5 no Brasil, que ativou ainda mais as ações urbanas de protesto, aconteceram no mesmo ano - 1968 -, criando uma relação cronológica de concomitância entre estes movimentos. Isso indica que a utilização das inscrições urbanas como ferramenta contra sistemas opressores era uma tendência mundial e, ao mesmo tempo, reforça que cada país desenvolveu à sua maneira os artifícios sociais, políticos e até estéticos de luta.



Figura 6: Inscrição “Abaixo a ditadura” em 1968. Foto do jornal Manchete publicada no livro “68: a paixão de uma utopia” de Daniel A. R. Filho e Pedro de Moraes[14].



Figura 7: Inscrições em edifício com frases contra a ditadura e a censura no Brasil, 1968. Fonte: Arquivo/Agência o Globo[15]

[14] Disponível em: https://memoriasdaditadura.org.br/obras/pichacao-abaixo-ditadura-1968/abaixo_a_ditadura-2/. Acesso em: 26 set. 2023.
[15] Disponível em: https://oglobo.globo.com/politica/entendaque-foi-ato-institucional-numero-5-24053345. Acesso em: 26 set. 2023.

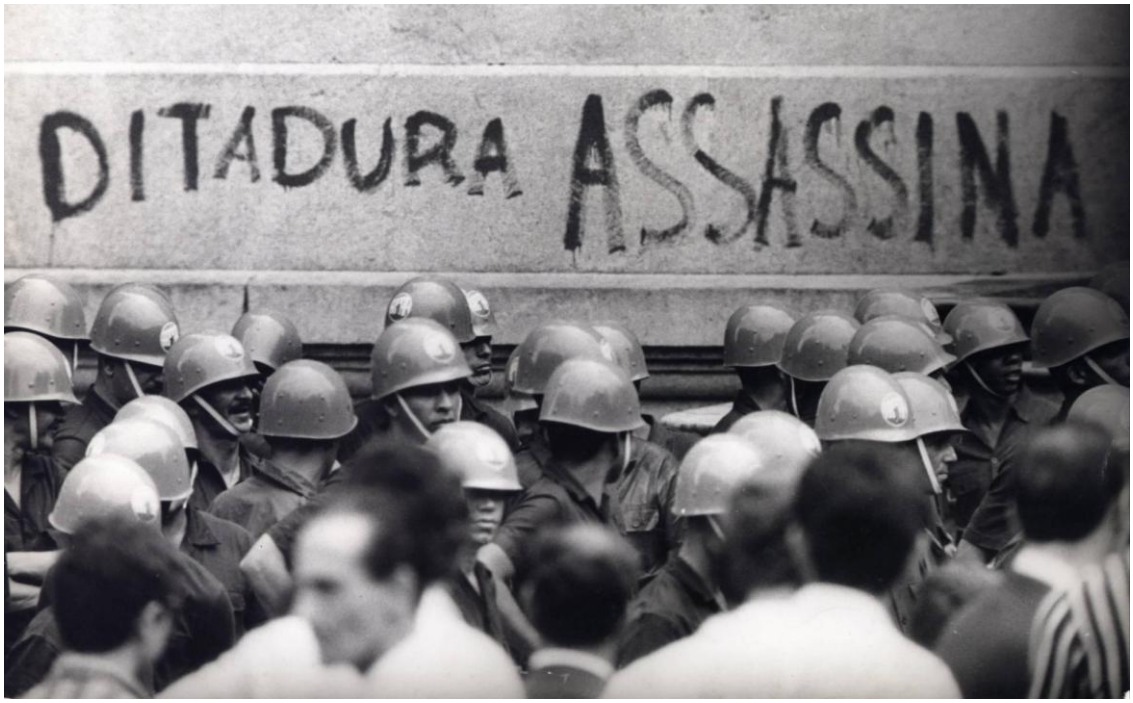


Figura 8: Inscrição contra a ditadura no Brasil. Fonte: Arquivo Nacional/Correio da Manhã.[16]

A inscrição[17] de frases, palavras de ordem e símbolos em muros das cidades, postes e monumentos públicos foi um recurso amplamente utilizado pelos manifestantes contra a ditadura, já que precisavam driblar os métodos cada vez mais incisivos de censura e, ao mesmo tempo, alcançar o maior número de pessoas com seus protestos. Era preciso transmitir a mensagem de forma rápida e direta e, para tanto, a rua se mostrava o cenário perfeito para difusão dos ideais de liberdade e resistência. Em decorrência disso, diversos artistas visuais reformularam sua atuação artística e migraram para intervenções urbanas.

Cabe destacar que devido à censura, é muito difícil encontrarmos autoria e registros das obras urbanas no período da Ditadura. Porém, por entender que o contexto artístico, social e político da arte interfere diretamente na consolidação do grafite no Brasil, abaixo apresentaremos alguns exemplos de obras que foram fundamentais para a construção da arte pública urbana brasileira nascida da contravenção e enraizada na luta política.

Cildo Meireles (1948-), anonimamente à época, carimbou a pergunta “Quem matou Herzog?”[18] em notas de dinheiro, driblando a censura e, ao mesmo tempo,

[16] Disponível em: https://pt.org.br/um-dia-21-anos-de-ditadura-militar/. Acesso em: 26 set. 2023.
[17] Inscrição pode ser escrita ou figurativa.
[18] Vladimir Herzog foi um jornalista assassinado nos porões do Doi-Codi.

atuando artisticamente contra o sistema da ditadura levando sua provocação ao público em geral, para além das mostras de arte. Também pode-se citar a arte urbana de Rubens Gerchman (1942-2008) que em oposição política direta ao governo, instalou em uma avenida do Rio de Janeiro, letras enormes e tridimensionais, na cor vermelha, formando a palavra “Lute”.

Em 1969 haveria a pré-Bienal de Paris, mostra que reuniria os principais expoentes das artes plásticas brasileiras no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Porém, os militares determinaram o encerramento desta mostra. Como retaliação, os artistas boicotaram a 10ª Bienal de São Paulo, que ficou conhecida como a “Bienal do Boicote”. Como apoio aos manifestantes brasileiros que enfrentavam a ditadura militar e a censura, 321 artistas e intelectuais estrangeiros assinaram o manifesto “Não à Bienal”.

> Após a implantação do Ato Institucional nº 5 pelo governo militar, a censura sobre qualquer manifestação artística ou atividade política se tornou comum. Com a censura aos artistas selecionados para representar o país na 6ª Bienal de Paris, no primeiro semestre de 1969, ocorreu uma reação de Mário Pedrosa, então presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, com repercussão internacional. Antes, porém, já havia atos de censura na 2ª Bienal da Bahia, realizada em dezembro de 1968. Tudo isso levou Pedrosa a sugerir que não se participasse de nada que fosse patrocinado pelo governo. Um a um, os artistas foram recusando a participação, causando enormes problemas para a comissão organizadora. Segundo Leonor Amarante (1989, p. 184), o boicote teve adesão de 80% dos artistas brasileiros (Coviello, 2021, p. 296).

Esse contexto particular do cenário brasileiro associado às mudanças de paradigmas instituídas pela *art pop* e pela expansão das barreiras institucionais do mercado da arte no âmbito global, que será abordada no subitem seguinte, são elementos constitutivos do movimento brasileiro do grafite.

No início dos anos 70, frases poéticas e críticas bem-humoradas começaram a ocupar os muros de São Paulo, “[...] “ventos estomacais moverão moinhos nos planaltos centrais”; [...] “não basta cuspir, temos que vomitar”, [...] “a boca que tanto beijei agora me nega um sorriso”, [...] “mais vale ser bêbado conhecido do que um alcoólatra anônimo”” (Rota-Rossi, 2013, p. 148). Além das frases com temáticas variadas, proprietários privados e públicos começaram a investir em obras nos muros de São Paulo:

> A primeira experiência de utilização de muros externos para pintura na década de 70 foi documentada em São Paulo. O arquiteto Maurício Friedman

> pintou o muro de sua casa e parte da calçada com cores forte — foi processado. No mesmo ano, o artista plástico Cláudio Tozzi procurou patrocínio para um mural que mostraria uma zebra pintada com poliuretano sobre chapas de zinco, na parede mais alta do prédio n° 242, da Praça da República. Dois anos depois, ainda no clima muralista, a prefeitura da cidade encampou a ideia de pintar as pilastras do Minhocão com uma gaivota que, como em 'cadernos animados', voava mais rápido conforme a velocidade que o motorista-espectador imprimia ao carro (Rota-Rossi, 2013, p. 150).

Com o tempo, as distinções entre as inscrições escritas e de caráter mais subversivo, foram sendo associadas ao pixo. Já as inscrições com aspectos mais pictóricos e figurativos começaram a ganhar força a partir de 1970, ainda tendo maior destaque na cidade de São Paulo. Artistas como Alex Vallauri (1949-1987), John Howard (1938-), Maurício Villaça (1951-1993), Carlos Matuck (1958-), Ozéas Duarte (1958-), Julio Barreto (1966-), entre outros, foram fundamentais para a concretização dessa manifestação artística no Brasil.

Atualmente, podemos citar alguns artistas brasileiros que apresentam reconhecimento nacional e internacional através do grafite, tais como Paulo Cesar Silva, conhecido como Speto (1971-); Binho Ribeiro (1971-); Os Gêmeos (Gustavo e Otávio Pandolfo, nascidos em 1974); Eduardo Kobra (1975-); Nina Pandolfo (1977-); Mag Magrela (1985-); Panmela Castro, conhecida como Anarkia Boladona (1981-), entre outros.

A história do grafite no Brasil, portanto, está diretamente relacionada à história política da nação e, apesar de influências internacionais, a trajetória do grafite brasileiro é extremamente particular.

2.3. Para fora do cubo branco: um mundo colorido

Em concomitância com as insatisfações no âmbito político e social decorrente da Ditadura Militar, acontecia um processo global no campo das artes que buscava transformar as relações entre artista, obra e espaço expositivo, fortalecendo o crescimento do grafite no Brasil e no mundo.

Ao longo da história da arte, o modo de exposição das obras foi sendo alterado, desde as disposições ocupando todos os espaços possíveis da arquitetura como acontecia nos gabinetes de curiosidades[19], até as disposições de obras espaçadas, delimitadas por molduras bem-marcadas em um ambiente branco e silencioso.

[19] "Existentes por toda a Europa, durante os séculos XVI e XVII, coleções de objetos raros ou curiosos receberam o nome de Gabinetes de Curiosidades ou Câmaras de Maravilhas, em alemão Kunst und Wunderkammer. Pomian, no texto "La culture de la Curiosité", conta que existiram centenas, senão

Estes espaços expositivos funcionam como legitimadores artísticos, ou seja, o que está exposto dentro deles é validado como arte e o que está fora, por sua vez, não é agraciado por este *status.* De acordo com Daniel Buren (2001), os espaços expositivos apresentam três funções básicas: estética (suporte onde a obra é inserida), econômica (fruto do mercado da arte) e mística (relacionado ao *status* e à aura de obra de arte que se inaugura automaticamente no momento em que é inserida no espaço expositivo).

O cubo branco é definido por Brian O'Doherty (2002) como um espaço asséptico, branco, imaculado e atemporal. Exatamente por apresentar fronteiras físicas bem limitadas e uma neutralidade interna - caracterizada pela cor branca nas paredes e nos tetos - esse espaço estabelece um distanciamento com o público, um isolamento estrutural que reverbera a mística de um espaço sacralizado que exige comportamentos específicos. A aura[20] especial e o *status* que a obra encontra quando entra no espaço expositivo também se reflete no público que adentra a exposição, automaticamente esse público também se torna legitimado socialmente por poder transitar nesse espaço e dele desfrutar. Sendo assim, do mesmo jeito que o espaço expositivo não é para qualquer obra de arte, também não é para qualquer pessoa:

> Nas galerias modernistas típicas, como nas igrejas, não se fala no tom normal de voz; não se ri, não se come, não se bebe, não se deita nem se dorme; não se fica doente, não se enlouquece, não se canta, não se dança, não se faz amor. Na verdade, já que o cubo branco promove o mito de que estamos lá essencialmente como seres espirituais [...], devemos ser vistos como incansáveis e estar acima das contingências do acaso e da mudança (O'Doherty, 2002, p. XIX).

Por meio da arte contemporânea, a utilização destes espaços expositivos foi sendo transformada. Inicialmente, começaram a surgir diversas tipologias artísticas além das tradicionais como, por exemplo, as pinturas sem moldura que faziam da parede não mais um espaço neutro, mas um elemento constitutivo da unidade potencial daquela obra, além das instalações e *performances* que, apesar de ainda

milhares, de gabinetes pela Europa, neste período, mantidos por príncipes ou casas reais, humanistas, artistas ou ricos burgueses; elementos representantes da cultura erudita interessada em conhecer e colecionar o mundo que os cercava" (Raffaini, 1993, p. 159).

[20] De acordo com Walter Benjamin (1936), a aura está relacionada à autenticidade, existência única de uma obra de arte. Está ligada a ideia religiosa de aura, dando à obra de arte um caráter de objeto a ser cultuado.

inseridas no cubo branco, interferiram na assepsia e na imparcialidade do espaço, tornando-o parte de um todo que é a experiência artística proposta.

Neste contexto, pode-se citar as obras “1.200 Sacos de Carvão” (1938) e “Milha de Fio” (1942), de Duchamp, como ícones marcantes no abandono da moldura e na transformação do próprio recinto da galeria em matéria-prima. A partir delas, muitas foram as instalações e *performances* que utilizaram o cubo branco de variadas formas, não mais confinando-o a um mero ambiente neutro ao redor da obra, mas imbuindo-o da memória da arte, pressionando a caixa que enclausura e impregnando-a de consciência a partir de sua expansão “as paredes tornaram-se chão; o chão, um pedestal; os cantos, vórtices; o teto, um céu estático. O cubo branco tornou-se arte potencial; seu espaço fechado, um meio alquímico” (O’Doherty, 2002, p. 102).

O cubo branco começou a ser penetrado por materiais diversos como o vidro, o feltro, a graxa, elementos da natureza, dejetos industriais, resíduos alimentares, lixo, comida (mel e chocolate, por exemplo), indicando uma fissura no isolamento hermético até então rigidamente existente entre o mundo externo e o interior dos espaços expositivos. Por esta fresta, há algo do mundo que invade o sacralizado desse ambiente aurático, ao mesmo tempo em que permite a expansão de uma parte do interior para o mundo.

Sendo assim a arte encontrava-se em “campo expandido” (Archer, 2001), modificando desde sua estrutura formal e conceitual até o modo de exibição, permanência e interação com o ambiente em que se manifesta. Em concomitância com isso, existia uma tendência de aproximação da arte com o corriqueiro, cotidiano, um novo senso visual que expandia o lugar da arte, que não cabe mais nos espaços expositivos padronizados e que precisava estar presente no dia a dia da sociedade. Em decorrência disso, ao final da década de 50, a *Pop Art* e o Minimalismo se firmaram como movimentos significativos para a emersão do grafite posteriormente.

A arte Minimalista foi fundamental para a construção da atmosfera sociocultural que, posteriormente, abrigaria o grafite como manifestação artística, já que aproximou a arte da simplicidade e do cotidiano a partir do uso de materiais rotineiros e disponíveis, além de soluções formais consideradas básicas utilizando figuras geométricas, objetivas e sem se preocupar em camuflar técnicas e materiais constituintes de suas obras, deixando à mostra a realidade construtiva e extinguindo-se o conceito de verso como aquilo que precisa ser escondido. Além disso, o movimento Minimalista ampliou a interação do público com as obras, levando-as até

o público e abrindo espaço para a ocupação de territórios até então muito mundanos para a implementação de obras de arte: os espaços públicos urbanos e naturais.

No limite desse movimento, o descontentamento com o espaço expositivo e o questionamento ao sistema até então instituído entre artista, instituição e público não se conteve somente na apropriação do cubo branco pelos artistas que passaram a utilizá-lo como recurso em suas obras, o que aconteceu extrapolou as paredes do cubo branco a partir da expansão e da ruptura com os limites físicos e institucionais vigentes, tornando as cidades o suporte e o espaço expositivo de suas obras.

Fruto das transformações trazidas pela arte Minimalista, pode-se citar a *land art*, uma corrente artística da década de 1960 que rompeu com as barreiras das galerias expositivas ao utilizar elementos da natureza, espaços e recursos naturais para realizar as obras e propor uma nova relação entre espaço e obra, meio ambiente e público. O ambiente deixou de ser secundário como um pano de fundo e se tornou um elemento constitutivo da obra. Essa interação proposta com o ambiente também se reflete na fruição que o público estabelece com as obras, possibilitando maior contato, sensação de pertencimento e de participação, diferente do que acontecia nos espaços expositivos nos quais o público assumia um papel passivo de contemplação:

> [...] a arte contemporânea possibilitou a ruptura com o tradicional espaço da galeria, possibilitando que diversas obras ganhassem as ruas e buscassem outros suportes. A instalação dessas obras de arte no espaço público, além de ampliar as possibilidades do discurso acerca da obra de arte, propunha uma discussão sobre os limites e as interseções entre as esferas pública e privada. Neste contexto, a *land art* e a *earth art* foram as precursoras do que se convencionou nomear de arte pública (Pereira Júnior, 2007, p. 20 apud. Archer, 2001).

Walter de Maria é considerado o pioneiro da *land art*, sendo seus principais trabalhos as obras: "*Las Vegas Piece"*, de 1969, e "*The Lightning Field*", elaborada e realizada entre 1974 e 1977. A arte dos anos 70, portanto, estabelece outras relações com o espaço que deixa de ser somente receptor e sustentáculo e passa a ser elemento constitutivo da obra. Por vezes, o ambiente deixa, portanto, de ser somente meio e se torna também finalidade das obras, que buscam a interação íntima com o território e com o público através de soluções essencialmente provisórias e instáveis, muito mais do que a compreensão da aura da materialidade exposta, nessas obras, a "[...] localização é uma palavra-chave. Ela condensa as inquietudes sobre *onde* (espaço) e o *como* (percepção). *O que* se percebe [...] não é importante" (O'Doherty,

2002, p. 88). Sendo assim, o contexto é também conteúdo e isso será determinante para entendermos a dinâmica do grafite nas ruas.

A *pop art* primava pela aproximação da arte com a vida cotidiana e com a cultura de massa, pela ressignificação da estética industrial e publicitária e pelo uso de reproduções em série. Teve seu auge nos anos 60 e constituiu um marco relevante na história da arte, contando com a atuação de artistas que fundaram uma estética única, fruto de um movimento artístico irreverente e crítico.

A estética da *pop art* foi revisitada durante a década de 70 por diversos artistas na consolidação de uma arte pública urbana, especialmente do grafite. Muitos destes artistas incorporaram elementos da publicidade e aprimoraram técnicas como a serigrafia e a justaposição de elementos em suas obras, inspirados na estética marcante da *pop art*. Artistas grafiteiros utilizaram amplamente estes recursos, inclusive uma corrente do grafite brasileiro, cujo expoente é Alex Vallauri, desenvolveu técnicas baseando-se na estética da colagem e da serigrafia, conhecida como serigrafite, a combinação da serigrafia com o grafite utilizando tinta *spray* em um molde de desenho já pronto. Essa técnica foi fundamental para a aplicação rápida do grafite nas cidades, propagando de maneira mais eficaz a mensagem e minimizando os riscos de serem pegos em contravenção.

O grafite enquanto manifestação artística está, portanto, inserido nesse contexto global da arte, é uma das consequências da expansão dos espaços expositivos tradicionais e se consolida no espaço urbano como uma nova forma de se fazer arte, fora dos limites institucionais e dentro do tecido urbano e do cotidiano do povo, formando a pele das cidades, tatuando paredes e prédios e estabelecendo conexões diversas entre artista, obra, espaço e público.

2.4. A face das ruas: do anonimato aos holofotes

Retomando a história recente do grafite a partir da Revolução de 68 na França, da atuação de jovens periféricos em situações precárias e vulneráveis em Nova Iorque e da Ditadura Militar no Brasil, percebe-se que as inscrições nas ruas eram atos de resistência social e política, instrumentos de luta contra regimes autoritários, segregadores e injustos. Considerando isso, é natural que estas manifestações fossem anônimas, tanto pela segurança do indivíduo que cometia o ato de contravenção, quanto pela coletividade que as manifestações representavam, pois o objetivo não era a opinião ou o registro da ação daquele indivíduo em específico e sim

o poder de uma mensagem coletiva, com força potencial indefinida numericamente. Quem pensa isso? Quantos? Se não é ninguém em específico, então são todos. É nessa lógica que o autor acaba se tornando uma entidade, uma voz coletiva que grita pelas ruas através do silêncio das palavras escritas nos muros; como flores nascendo no asfalto, os grafites surgiam como berros desesperados e, ao mesmo tempo, esperançosos, brotando em meio a uma censura silenciadora e massacrante.

No Brasil, especificamente, a censura era ferramenta de repressão e de punição e por isso não havia outra forma minimamente segura de se manifestar durante a Ditatura que não fosse através do anonimato e, para isso, as características do grafite eram muito adequadas: rápido, sigiloso e potencialmente eficaz para comunicação de massa devido ao seu *locus* privilegiado: o espaço urbano.

Apesar do anonimato, alguns grafiteiros estabeleciam códigos, signos ou símbolos que indicavam a autoria daquela intervenção. Estes códigos eram uma linguagem cifrada conhecida somente por determinados grupos, o que garantia um certo anonimato diante da sociedade em geral, mas, ao mesmo tempo, demarcava território e conferia mérito/autoria àquela intervenção diante dos grupos que conheciam os códigos. Mesmo sendo possível notar a repetição de um símbolo em diversos locais ao transitar pela cidade e pressupor que aquelas intervenções fossem todas da mesma pessoa, não era possível decodificar, sem conhecimentos prévios, aquela informação e chegar a uma identidade. Os códigos, muitas vezes, associavam o grafiteiro a um pseudônimo, estabelecendo uma relação paradoxal entre ser reconhecido, mas não ser conhecido.

A esses signos e símbolos deu-se o nome de *tag* quando indica a assinatura de um autor/artista, ou *crews* quando indica a assinatura de um grupo, um coletivo de grafiteiros. *Tag,* em uma tradução literal do inglês, significa etiqueta. Ou seja, uma *tag* nada mais é que uma identificação da origem daquele grafite, uma maneira segura de garantir autoria sem perder por completo os benefícios do anonimato.

Darryl McCray, um jovem grafiteiro da Filadélfia (Fig. 9), é considerado o pioneiro no uso de *tags* na história do grafite, grafitando por diversos locais da cidade o seu apelido “*Cornbread”* (pão de milho), que recebeu durante o tempo em que

passou no centro penitenciário juvenil em razão dos pedidos constantes para comer pão de milho na cantina da penitenciária[21].

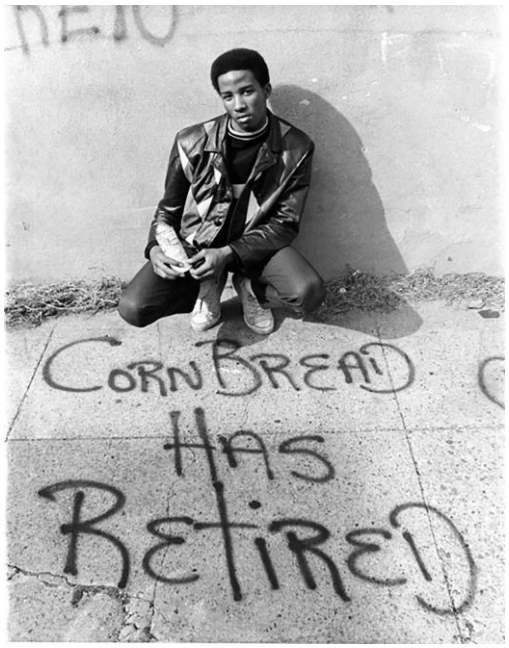


Figura 9: Fotografia de Cornbread e sua *tag*. Fonte: El Nacional.Cat.[22]

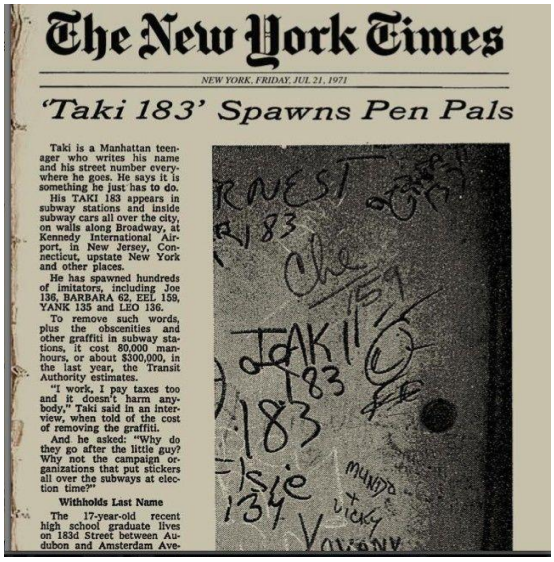
As *tags* estão associadas diretamente ao grafite com inscrições escritas formadas por letras*, letters*, que podem ser compostas por diferentes estilos, cores e formatos. No início da década de 70, as *letters* receberam forte influência da *pop art*[23], pois muito da estética das *tags* e dos escritos na rua foram referenciados pela publicidade, por meio de propagandas comerciais, embalagens de produtos (especialmente os consumidos pelos jovens como cereal, doces e brinquedos), além também da influência dos quadrinhos, dos gibis e das animações.

Os grafiteiros que escreviam nas ruas começaram a se autodenominar como *writers*, escritores, já que era exatamente isso que eles faziam: escreviam frases, códigos, nomes (próprios, pseudônimos individuais ou coletivos) como uma maneira de se sentirem pertencentes, uma forma de marcar sua identidade na sociedade, de se inserirem. Mas não era só sobre pertencimento, era também sobre poder, uma

[21] Cooper, M.; Chalfant, H., 2015. *Cornbread y el Grafitti de Filadelfia*. *All Over Magazine*, 2016. Disponível em: https://allovermagazine.wordpress.com/2016/08/09/cornbread-y-el-graffiti-de-filadelfia/. Acesso em: 26 de setembro de 2023.
[22] Disponível em: https://www.elnacional.cat/ca/cultura/graffiti-cobi-cornbread-mariscal-barcelona_760503_102.html. Acesso: 26 set. 2023
[23] Ver subitem 2.3 desta tese.

forma de demarcar territórios e impor limites físicos e simbólicos para os demais grafiteiros e/ou gangues.

Como modo de enfatizar a marcação de território, muitos jovens faziam inscrições de seus pseudônimos (*tags*) seguidas de números que identificavam as ruas dos bairros onde moravam. O mais famoso foi um *office-boy* chamado Demetrius de Manhattan, que morava na rua 183, em Bronx, e começou a assinar no metrô da cidade a *tag* TAKI 183 - Taki é o apelido para Demetrius em grego e 183 era o número de sua rua. Em 1971, TAKI 183 foi entrevistado pelo jornal *New York Times* (Fig.10) e ganhou repercussão na mídia e na sociedade, tornando-se um ídolo que conseguiu sair do anonimato, influenciando uma geração de grafiteiros (Santos, 2019, p. 78).



The New York Times

NEW YORK, FRIDAY, JUL 21, 1971

'Taki 183' Spawns Pen Pals

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.

His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places.

He has spawned hundreds of imitators, including Joe 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 and LEO 136.

To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 80,000 man-hours, or about $300,000, in the last year, the Transit Authority estimates.

"I work, I pay taxes too and it doesn't harm anybody," Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti.

And he asked: "Why do they go after the little guy? Why not the campaign organizations that put stickers all over the subways at election time?"

Withholds Last Name

The 17-year-old recent high school graduate lives on 183d Street between Audubon and Amsterdam Ave-

Figura 10: Jornal The New York Times de 21 jul. 1971 com a matéria sobre Taki 183. Fonte: Up Street Art & Graffiti Magazine.[24]

Nesta época, o poder do grafiteiro era definido através de métodos quantitativos e qualitativos. Os quantitativos eram realmente numéricos, quanto maior a repetição de determinada *tag* ao longo dos suportes na cidade, mais forte era aquele grafiteiro. A análise qualitativa estava relacionada ao risco e à visibilidade da intervenção, quanto mais desafiador o local da inscrição das *tags*, maior era o grafiteiro por ter conseguido conquistar aquele local, demarcá-lo, se apropriar dele. Da mesma forma, quanto mais visível fosse a inscrição, mais reconhecido esse grafiteiro seria. A consagração vinha com o reconhecimento do título de "*king of the*

[24] Disponível em: https://upmag.com/subway-writers/. Acesso em: 26 set. 2023.

streets" (rei das ruas), "*king of the kings*" (rei dos reis) ou ainda "*king of the line*" (rei da linha de trem).

É importante destacar que estas manifestações de grafite do final dos anos 60 até meados dos anos 70 eram mais dominadas pelos *writers*, ou seja, era, majoritariamente, um grafite escrito, tanto pelo contexto sociopolítico em que estavam inseridos, quanto pelo amadurecimento do próprio movimento em si, que foi se formando ao longo dos anos, aprimorando técnicas, mudando objetivos e ganhando força popular.

Foi a partir da metade dos anos 70, então, que o grafite pictórico ganhou corpo, mas ainda não tinha face. Um dos grafiteiros mais importante para o grafite mundial, Jean-Michel Basquiat (1960-1988) começou assinando suas obras com a expressão "SAMO©", que significava "*same old shit*", ou "mesma velha merda", além de utilizar um símbolo como marca registrada: a coroa.

No Brasil, por exemplo, Alex Vallauri é considerado o primeiro grafiteiro pictórico do país. No final dos anos 70, começou a grafitar de forma anônima, em diversos locais da capital paulista, uma bota preta de cano alto, salto agulha e bico fino (Fig. 11). Para isso, utilizava matrizes recortadas em papelão em forma de máscara para imprimir a imagem em positivo por meio do *spray* nas superfícies por ele selecionadas. Essa técnica garantia a qualidade da reprodução das imagens, que ficavam idênticas entre si, e a rapidez na execução, propagando-as com maior facilidade.



Figura 11: A bota, Alex Vallauri, 1978, local desconhecido. Fonte: Nicollas B.[25]

[25] Disponível em: https://notthesamo.com/obras-de-alex-vallauri-ganham-exposicao-em-sao-paulo/. Acesso em: 26 set. 2023.

Depois da bota, entre 1979 e 1981, Alex Vallauri surge com a luva preta de cano longo, a gravata listrada, o biquíni de bolinhas, o telefone de cabo longo e enrolado, objetos do cotidiano, avulsos, soltos sem contexto pelos muros da cidade, mas que por serem tão comuns no dia a dia alcançavam significados diversos para cada observador. Imagens de taça de champanhe, dados, coluna grega, garrafa de sidra, copo de coquetel tropical, cereja, coxinha de frango, cinzeiros, entre outras[26], convidavam os transeuntes à festa do cotidiano.

Os símbolos grafitados por Alex, apesar de anônimos, garantiam uma estética da repetição que causava reconhecimento no público. Ao ver a mesma bota repetidas vezes em diversos locais da cidade, imaginava-se a identidade daquele grafiteiro, era sabido que se tratava de uma mesma pessoa. Além do uso de símbolos como marca registrada de suas obras, o número 27 foi escolhido pelo artista como pseudônimo. Beatriz Rota-Rossi (2013), afirma que não é possível definir ao certo quando Alex passou a utilizar o número 27 para assinar suas obras, alguns desenhos realizados na Europa e quase a totalidade das obras realizadas depois de sua volta a São Paulo são assinadas utilizando o número 27[27].

Curiosamente, Alex Vallauri faleceu em um dia 27, em março de 1987. Atualmente, comemora-se o dia do grafite no calendário oficial de São Paulo[28] nos dias 27 de março devido à importância do artista para a consolidação do grafite contemporâneo brasileiro.

O anonimato, portanto, acompanhou a história do grafite, já que era uma contravenção, um ato transgressor, muitos artistas preferiam não se comprometer por meio de assinaturas. Ivan Sudbrack, grafiteiro da geração de 1980, foi uns dos primeiros artistas a assinar suas obras, deixando inclusive seu número de telefone nos locais onde grafitava (Blauth; Possa, 2012, p. 155).

Com o tempo, o grafite e todos os seus elementos — *hip-hop*, o *rap*, o *break dance* e o estilo de se vestir e de se comportar — foram ganhando espaço na sociedade, sendo alvo da mídia por meio de matérias jornalísticas, filmes, videoclipes e propagandas publicitárias que auxiliaram na propagação da estética do grafite. Assim, o grafite, particularmente o pictórico, foi adentrando as instituições de arte e os

[26] Rota-Rossi, 2013, p. 161.
[27] Rota-Rossi, 2013, p. 210.
[28] Lei nº 13.903/2004 que inclui no calendário oficial do município de São Paulo o dia do grafite (PL 760/03).

museus. Os grafiteiros começaram a participar de exposições, bienais e passaram a ter suas obras leiloadas por preços até então inimagináveis. Nesse contexto, destaca-se a primeira exibição de *Graffiti Art* no *Artists Space*, em 1975, em Nova Iorque.

Basquiat também foi um dos responsáveis por abrir as portas dos museus para o grafite. Em junho de 1980, o artista abandonou o anonimato e participou do *The Times Square Show,* uma exposição multiartista patrocinada pela *Collaborative Projects Incorporated* (Colab) e *Fashion Mod*. Ainda nos anos 80, Keith Haring (1958-1990) ficou conhecido por levar o grafite das ruas para as galerias, museus e bienais. Em 1985, Hering participou da Bienal de Parisseu, grafitando um corredor e, um ano depois, foi convidado por um museu de Berlim para pintar 100 metros do muro[29] que dividia a cidade[30].

Keith Haring, por sua vez, "tornou-se um dos mais conhecidos artistas dos anos 1980 por levar o grafite que antes era exclusivamente das ruas, dos becos e guetos nova-iorquinos para o convívio das galerias, museus e bienais" (Gitahy, 1999, p. 36).

Em 1981, Alex Vallauri participou da 16° Bienal Internacional de São Paulo, cujo curador era Walter Zanini. No mesmo ano, realizou a exposição "Muros de São Paulo", na Pinacoteca do Estado com o audiovisual "Interferência urbana - grafites de Alex Vallauri"[31]. Na 17° Bienal de Arte de São Paulo, em 1983, Keith Haring apresentou trabalhos de grafite, dialogando com os grafiteiros nacionais. Em 1983, o Museu *Boymansvan Beuningen*, de Rotterdam, acolheu o grafite como "arte culta". Em 1984, foi a vez da Bienal de Veneza[32].

Em 1985, Vallauri foi para a 18° Bienal de São Paulo com a instalação *stencil art* denominada "A festa na casa da Rainha do Frango Assado". Artistas brasileiros como Carlos Matuck, Artur Farjado, Waldermar Zaidle, Felipe Tassara e Caito, Celso Gitahy, Vado do Cachimbo, grupo Tupinãodá (José Carratu, Rui Amaral, Jaime Prades e Carlos Delfino) e grupo 3nós3 (Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França) tiveram cada vez mais espaço nas exposições de arte, nos museus e no reconhecimento por *marchands.*

---

[29] "Em 1984, Thierry Noir tornou-se o primeiro artista a pintar ilegalmente o Muro de Berlim. Esse ato rebelde inspirou outros artistas e, nos cinco anos seguintes, o Muro foi coberto com camadas de obras de arte e imagens, criando uma arte de protesto única, uma das maiores obras de arte pública e de rua do século XX" (Santos, 2019, p. 60).

[30] Domingues, 2009, p. 11.

[31] Rota-Rossi, 2013, p. 163.

[32] Lodi, 2003, p. 68.

Desde 2009, a Bienal Internacional de *Graffiti - Graffiti Fine Art*, passou a acontecer em São Paulo com a curadoria do artista Binho Ribeiro. Ademais, o Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo (MAAU) foi inaugurado em 2011 e é constituído por um conjunto de 66 painéis de grafite nos pilares de sustentação do trecho elevado da Linha 1-Azul do Metrô de São Paulo, sob a curadoria de Chivitz e Binho Ribeiro. No mesmo ano, o Museu do Graffiti da Pavuna foi inaugurado na Zona Norte do Rio de Janeiro. Em 2016, o primeiro museu destinado à exposição permanente de arte de rua (*street art*) foi inaugurado em Paris: Arte 42 – Museu de Arte Urbana. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro inaugurou em 2016 a exposição **"**Dentro | Fora: Arte e Grafite no MAM Rio**"**, com curadoria de Fernando Cocchiarale e Fernanda Lopes. Além disso, diversas foram as exposições com a temática do grafite.

Mais recentemente, em 2020, a exposição "Os Gêmeos: Segredos" aconteceu na Pinacoteca de São Paulo, sendo considerada a primeira mostra panorâmica da dupla de irmãos grafiteiros, Otávio e Gustavo Pandolfo. A exposição também aconteceu no Rio de Janeiro, Brasília e Belo Horizonte, através do Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB).

Além disso, existem diversos coletivos, festivais e circuitos de grafite espalhados por todo o Brasil como, por exemplo, o Circuito Urbano de Arte (CURA) que acontece na cidade de Belo Horizonte (BH) desde o ano de 2017, sendo considerado o maior festival de arte pública do estado de Minas Gerais[33]. Em 2020, o CURA registrou 18 obras de arte em fachadas e empenas, sendo 14 obras localizadas no hipercentro de Belo Horizonte e 04 obras localizadas na região da Lagoinha, um bairro da capital.

Nota-se, portanto, um considerável crescimento na aceitação e na absorção da arte de rua pelas instituições e pelas mídias em geral. Esse reconhecimento também reverberou, impulsionando moradores e comerciantes a contratarem grafiteiros para executarem obras em suas propriedades, nos muros, paredes internas e externas de seus estabelecimentos, fortalecendo a movimentação do mercado de trabalho, estimulando e propagando a estética do grafite nas ruas.

O governo - federal, estadual e municipal - também percebeu que era necessário absorver a arte de rua e, por isso, se empenhou na elaboração de leis restritivas, mas também de leis de fomento e incentivo à arte de rua, especialmente

[33] Disponível em: https://cura.art/. Acesso em: 28 ago. 2023.

ao grafite pictórico. No capítulo II desta tese, os aspectos jurídicos e as ações governamentais de coibição e de incentivo serão abordados.

Sair do anonimato, portanto, tornou-se necessário para alguns grafiteiros, tanto pela ascensão no mundo das artes - atravessando não só os territórios urbanos, mas também as barreiras socioculturais ao acessar lugares até então negados à maioria destes jovens - quanto pela necessidade imposta pelo mercado de trabalho, no qual é preciso ter informações básicas para contratação do artista e/ou para participação em políticas públicas de fomento e incentivo, nas quais o grafiteiro precisa preencher alguns pré-requisitos previstos em edital, especialmente relacionados à documentação e à identificação.

Apesar disso, ainda existe uma grande parcela de artistas de rua no anonimato, grafiteiros que ainda prezam pela arte da contravenção e estão intimamente ligados às raízes do grafite enquanto instrumento de contestação social e política. Ademais, é importante salientar que mesmo havendo uma parcela da sociedade que absorveu a manifestação do grafite como dotada de atributos artísticos e legítimos, ainda existe grande resistência de uma parte da população que, baseada em preconceitos, ainda considera o grafite como um ato de vandalismo que deve ser coibido e punido juridicamente.

2.5. O pixo e o grafite: dois lados do mesmo muro

É importante reforçar que o objetivo desta tese não é se debruçar sobre as nomenclaturas, definições e sistematizações que envolvem a complexidade conceitual do grafite, do pixo e da pintura mural, já que estes termos são amplamente utilizados para se referirem à arte pública que tem como base o uso da tinta *spray* e a apropriação de superfícies urbanas como suporte. Há um dissenso generalizado sobre a aplicação destas terminologias e sobre as semelhanças e as diferenças existentes entre cada uma delas. Um emaranhado que não é nossa intenção desatar e alinhar. Aqui, pretende-se tratar dos desafios relacionados à preservação de obras de grafite e, por isso, julgou-se necessário explanar sobre o pixo, já que a legislação brasileira - uma das únicas no mundo - faz a separação clara entre pichação e grafite, o que traz consequências diretas sobre a existência e a permanência dessas obras.

As raízes do pixo e do grafite são as mesmas e suas manifestações estão intimamente relacionadas entre si, porém com o passar dos anos, a história da

produção da arte de rua foi fortemente marcada por uma polaridade formal, conceitual e sociopolítica, dividindo-a em duas vertentes: a do pixo, mais oculta, desviante e transgressora; e a do grafite, mais visível, institucionalizada e legitimada[34]. Desta forma, o pixo recebeu uma conotação pejorativa já no início do movimento da *street art*, quando apresentava uma estética típica dos bairros periféricos de Nova Iorque. Seu caráter ilegal já se firmou no imaginário popular a partir do uso de inscrições por torcidas organizadas em práticas ilícitas e por grupos de controle do narcotráfico, mais especificamente nos bairros do Bronx e Harlem, em Nova Iorque (Schultz, 2010).

A palavra pixo deriva do piche, um material amplamente utilizado como tinta na Idade Média para executar inscrições parietais. Assim como acontece com a grafia do grafite, também se encontram questões relacionadas à grafia da palavra pixo, sendo comum encontrar divergências na nomenclatura que variam basicamente entre o uso do ‘x’ e do ‘ch’ (pixo, picho, pixação e pichação).

Gitahy (1999) diferencia o pixo e o grafite a partir do ponto de vista plástico. Segundo o autor, o pixo possui uma plasticidade caligráfica e é marcado pelas experimentações estilísticas voltadas às letras e às palavras, podendo se manifestar através de variados estilos de caligrafia, enquanto o grafite privilegia o desenho, a imagem e a pintura.

Assim que grafiteiros como Jean Michel Basquiat, Keith Haring e Kenny Scharf abandonaram as *tags* e se dedicaram ao grafite pictórico, a crítica nova-iorquina, os jornalistas e a população começaram a aceitar e acolher suas produções em museus, galerias[35] e na mídia, adentrando o mundo capitalista do mercado da arte, do *design* e dos bens de consumo em geral. Os pichadores, no entanto, continuavam às margens da sociedade, considerados como vândalos. Devido a essas discrepâncias no tratamento entre o pixo e o grafite, grupos de pichadores começaram um movimento de protesto às instituições artísticas. A primeira ação desta onda de protestos aconteceu na 25° Bienal de Arte de São Paulo, em 2002, quando pichadores deixaram suas *tags* e frases em um espaço destinado à Bienal. Em 2004, na 26° Bienal de São Paulo, as ações continuaram e o pichador conhecido como Não, pichou sua *tag* - que é a palavra “Não” - sobre duas instalações dos artistas Jorge Prado e Mike Nelson.

[34] Ferro, 2010, p. 81.
[35] Abreu, 2000, p. 47.

O mais polêmico dos atos aconteceu na 28° Bienal de Arte de São Paulo, no dia de abertura da exposição, quarenta pichadores ocuparam o pavilhão no Parque do Ibirapuera e picharam parte do segundo andar onde se localizava um espaço vazio destinado pela curadoria para refletir sobre o “vazio” na arte. A ação teve uma grande repercussão na mídia e uma pichadora foi presa. Na Bienal seguinte, alguns pichadores que participaram da ação de 2008 foram convidados para expor seus trabalhos na 29° edição em 2010, desde que as obras utilizassem telas ou papel como suporte e não as paredes ou os muros.

Estes atos revelavam a insatisfação dos pichadores diante dos tratamentos escancaradamente desiguais para a arte de rua, uma separação que, para muitos, não existe nenhum fundamento técnico para acontecer, pois a distinção do que é grafite e do que é pixo é extremamente complexa e, muitas vezes, acontece somente baseando-se em preconceitos individuais e coletivos. Nem mesmo para os artistas essa separação é tão clara e a estética de ambas as manifestações se misturam, inclusive há um termo que representa a junção destas duas vertentes na produção de obras: o grapixo.

Pode-se dizer que a separação entre grafite e pixo ganhou maior robustez social e jurídica a partir da Lei 12.408/2011, que alterou a redação da Lei 9.605/1998 e passou a considerar somente o pixo como uma contravenção penal, descriminalizando o grafite e deixando clara a distinção forense entre estas manifestações de arte de rua. A Lei 12.408/2011 também dispõe sobre a regularização do comércio de tintas aerossol (*spray*), estabelecendo em seu Art. 4º que as embalagens dos produtos deverão conter, de forma legível e destacada, as expressões “Pichação é crime. Proibida a venda a menores de 18 anos” (Brasil, 2011).

Essa lei afirmou que o grafite é diferente do pixo, reforçou e legitimou legalmente a distinção entre eles, o que tem consequências severas. Por exemplo, por meio desta legislação, não é possível desenvolver políticas públicas de fomento e incentivo ao pixo no Brasil, já que isso seria ilegal. Ao consideramos que a existência de uma obra de pixo é ilegal, por consequência entendemos que sua preservação se torna juridicamente inviável, pois seria um ato de contravenção. As instituições de arte, por sua vez, não encontram respaldo para absorverem a estética do pixo em suas exposições, afinal isso soaria como uma incitação à prática de atos ilícitos. Também se pode destacar que esse tipo de respaldo legal sustenta o senso comum e os

preconceitos estruturais da sociedade em relação à prática do pixo, fornecendo reconhecimento jurídico para legitimar pensamentos segregadores.

2.6. Na corda bamba das subjetividades: entre a contravenção e a legalidade

Apesar de, a partir da década de 80, o grafite começar a ganhar espaço na mídia, na moda, na publicidade e nas instituições de arte, toda a sua trajetória foi e ainda é marcada pelo preconceito, pela segregação e pelo entendimento comum que o reduz a uma prática de vândalos e, em casos extremos, de criminosos, estagnando-o nas margens da sociedade. Ao longo da história do grafite, percebe-se que, apesar de alguns avanços em sua aceitação, ainda não foi suficiente para tirá-lo das margens.

Em resumo ao que foi apresentado neste capítulo, podemos entender que o grafite carrega consigo a essência da subversão e da inovação, é uma manifestação artística que surgiu da inquietude social e política e, a partir da ocupação das cidades, instituiu um novo sistema de legitimação da arte e de comunicação com o público muito diferentes daquele sistema em que estavam submetidas as obras em museus, galerias e em demais instituições expositivas. Sendo assim, os grafiteiros agregaram ao conceito de arte pública urbana um caráter de rebeldia, contravenção e insubordinação, transformando a cidade em “[...] palco de um diálogo que à princípio aparece tão assimétrico quanto as relações de poder vigentes. De um lado, a Arte Pública legitimada como tal; do outro, uma arte de rua (*street art*) ou Arte Urbana, destituída de legitimação” (Marzadro, 2013, p. 173). Esse abismo entre a arte pública e urbana legitimada e a arte pública urbana isenta de validação é o cenário que embasa e serve como pano de fundo para toda a legislação acerca do grafite no Brasil e no mundo.

A arte pública que é considerada como legítima e, por isso, recebe respaldo legal pelo poder público é, geralmente, composta por obras que trazem consigo valores de rememoração, encomendadas e/ou financiadas pelo próprio Estado. Como exemplo, pode-se citar obras que retratam figuras ou momentos históricos, apresentam elevado teor nacionalista e, normalmente, encontram-se expostas em parques, ruas ou jardins das cidades sob um pedestal ou em área bem delimitada para sua permanência. Apesar de não estarem inseridas nas quatro paredes do cubo branco (O‘Doherty, 2002) das instituições expositivas, essas obras já são expostas com o *status* e com a legitimidade de obras de arte e/ou de Patrimônio Cultural, o que, por si só, já é o alicerce para sua aceitação social.

Por outro lado, existe a arte pública que acontece sem aval, ou seja, sem qualquer tipo de autorização e legitimação por parte do poder público. Essas obras, em sua maioria, acontecem sem a aprovação prévia do Estado ou do proprietário, ocupam os espaços urbanos sem o *status* inerente de obras de arte e sem o respaldo institucional e governamental. O grafite, originalmente, se enquadra na categoria de arte pública urbana sem legitimação, mas, com o passar dos anos, foi acontecendo uma separação entre as obras de grafite que poderiam ser legitimadas e as obras que não poderiam. Essa separação leva em consideração basicamente o direito à propriedade, as leis ambientais, a proteção aos bens e patrimônios públicos e a valorização de uma estética considerada "agradável" o suficiente para receber o título de arte. Desta forma, funda-se mais um dos mitos de uma sociedade que "[...] cria juízos de valor dependendo do custo que possa ter um objeto, nesse caso, o grafite como pintura, ou de como se deu sua permissão pelo estado ou pelo setor privado" (Castro; Gamba Junior, 2018, p. 314).

O grafite urbano encontra-se no limiar do público e do privado, do vandalismo e da arte. Apesar de ser considerado como arte pública e de ter visibilidade pública, o grafite muitas vezes está localizado em propriedades privadas, utilizando fachadas de prédios e de residências particulares como suporte para a manifestação artística. Outras vezes, pode estar em monumentos ou edifícios públicos que são considerados Patrimônios Culturais.

Esses elementos e especificidades do grafite trazem problemáticas ainda não discutidas em profundidade, além disso, instauram diversas relações não experenciadas, inclusive juridicamente. A incipiência de repertório técnico, científico e jurídico sobre essa manifestação artística e sobre tudo que se relaciona com ela aumenta consideravelmente os desafios enfrentados, gerando conflitos que envolvem diversos agentes sociais, além de refletir na construção de imaginários coletivos, identidade e pertencimento (Castro; Gamba Junior, 2018) de uma sociedade dividida entre os diversos juízos de valor que inserem o grafite em um abismo de subjetividades.

Seja em Pompéia com xingamentos destinados a alguém[36], na Idade Média com a "caça às bruxas" ou com os padres escrevendo em muros dos conventos de ordens rivais; seja nas revoltas políticas e sociais em Paris e em Nova Iorque no fim

[36] Funari, 1986, p. 35.

da década de 60 e início de 70 ou ainda na Ditadura Militar no Brasil, todas estas manifestações com inscrições parietais carregavam consigo um teor subjetivo inerente. Mesmo nos dias atuais, quando ainda é possível identificar inscrições políticas, sobre times de futebol ou até mesmo desabafos psicológicos em forma de poesia nas ruas das cidades, percebe-se que as inscrições sempre tiveram algo de subjetivo, um caráter de “diário a céu aberto”, no qual as ruas, as paredes e as cidades funcionam como páginas que, muitas vezes, carregam um subjetivo individual, mas também reverberam um subjetivo coletivo.

Posteriormente, com o advento da tecnologia digital, que possibilitou uma visibilidade antes impossível, as inscrições nas ruas se assemelharam muito com o uso das redes sociais, um espaço “público” no qual as pessoas expõem algumas privacidades, se posicionam politicamente, corroboram com o senso coletivo de um nicho de pessoas que dividem os mesmos pensamentos e ideais. Exatamente por carregarem esse sentido subjetivo, que pode ser vexatório, punitivista, irônico, agressivo e por serem formadoras de opinião pública, essas inscrições começaram a estremecer o *status quo* das sociedades e a causar incômodo, especialmente por parte do poder público - seja porque ele era normalmente o alvo das mensagens, seja porque as normas do espaço público estavam sendo infringidas pelos grafiteiros.

Diante desse incômodo, o Estado, em seu poder regulador, precisava agir e então a separação entre o que pode e o que não pode ser legitimado dentro da categoria do grafite vêm sendo determinada por meio das leis federais, estaduais e municipais, sendo que algumas, principais para esta pesquisa, serão brevemente apresentadas a seguir.

2.6.1. Nas mãos dos grafiteiros: *sprays* ou algemas?

Fazendo uma retomada da trajetória do grafite no mundo e analisando a sua aceitação sob a ótica do Estado e da sociedade civil, percebemos que desde o início houve muita resistência por ambas as partes. A partir de 1970, quando jovens ocuparam os metrôs para expressarem, principalmente, o descontentamento com a situação social, econômica e política enfrentada pelos bairros periféricos de Nova Iorque, a prefeitura reagiu declarando um combate explícito a essas manifestações e, mesmo com a cidade em crise financeira, empenhou recursos para combater o grafite por meio de reforço na segurança, remoção das inscrições nas superfícies (especialmente nos metrôs e trens) e elaboração de legislação que coibisse e

conferisse consequências (detenção ou multa) para os grafiteiros. Faz-se a estimativa de que em 1970 a prefeitura tenha despendido 300.000 dólares com os custos de remoção de grafite dos trens; em 1971, 600.000 dólares; em 1972, 1.3 milhões de dólares e em 1973, 2.7 milhões de dólares (Castleman, 1982, p. 149).

Em 1978, durante a gestão do prefeito Edward Koch, houve a criação do programa *Anti-Grafitti Task Force*, que previa detenção e/ou multa de 350 dólares para os grafiteiros que violassem o sistema. Como medida de repressão, as autoridades redobraram a segurança para coibir as intervenções em toda a cidade e suspenderam a venda de tintas aerossol para menores de 18 anos. Em 1995, este programa se tornou oficial por meio da *Mayoral Executive Order* N° 24, de 11 de julho, que estabeleceu formalmente a Força-Tarefa *Anti-Graffiti* em Nova Iorque.

Essa repressão por parte do Estado desperta na sociedade civil, de maneira generalizada, o entendimento de que grafitar é errado, é uma contravenção, uma prática de marginais e vândalos e que esses devem ser coibidos e punidos por destruírem a propriedade pública e privada, por "sujarem" as ruas e por diminuírem a qualidade de vida urbana. Além disso, apesar da maior parte dos grafiteiros atuarem no anonimato, toda a narrativa do Estado constrói corpos e rostos para esses jovens que, mesmo não se mostrando fisicamente, são vistos pela sociedade como inimigos, integrantes de gangues, periféricos, ligados à violência e criminosos.

Fruto desse ordenamento do Estado diante do grafite, encontram-se diversas leis, cartilhas e manuais que regem a aceitação do grafite nas cidades, nos Estados e nos países. É fato que cada país irá conduzir à sua maneira a legislação concernente ao grafite, que se tornou objeto de ordem pública. Notadamente, alguns países são mais punitivistas e outros, aceitam um pouco mais a atuação dos grafiteiros; alguns, elaboram políticas públicas de incentivo e outros, enrijecem as leis e a segurança.

Na legislação brasileira há uma singularidade jurídica e conceitual que diferencia nominalmente o grafite da pichação. A Lei Nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998 - que dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente - considerava o grafite como uma contravenção penal até o ano de 2011, quando o Artigo 65 teve sua redação alterada pela Lei nº 12.408, e passou a não considerar mais o grafite como crime, estabelecendo a obrigatoriedade de autorização prévia por parte do proprietário privado e/ou autorização do órgão público competente:

> Art. 65. **Pichar** ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:
> **Pena** - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.
> § 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.
> **§ 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 (Brasil, 2011, grifo nosso).

De acordo com a Constituição Federal Brasileira[37], o grafite se relaciona diretamente com o meio ambiente artificial - urbano - e com o meio ambiente cultural, por isso a penalidade ao ato de pichar ou grafitar fora dos termos da Lei é vinculada ao crime ambiental, já que é entendido como um atentado ao ordenamento urbano, ao Patrimônio Cultural institucionalizado via tombamento e registro e ao direito difuso da população.

Apesar de haver uma diferenciação nominal entre pichação e grafite na lei brasileira, não há preconizações que definam objetivamente o que caracteriza cada um destes termos, deixando um abismo conceitual que acaba sendo preenchido pelos agentes de controle do Estado. Por exemplo, ao receber uma denúncia, quais os elementos devem ser analisados pelo agente de controle para definir se há características criminais na ação? A autorização, é sem dúvida um elemento objetivo definido em lei, mas a diferença entre pichar e grafitar é ainda mais ampla. Se houver elementos artísticos característicos do movimento do pixo, isso será considerado suficiente para enquadrar a ação como criminosa? O direito está a serviço da crítica de arte? São questionamentos incessantes quando refletimos sobre o grafite, o pixo e a legislação.

Cabe destacar também que os grafiteiros e pichadores ainda podem responder também pelo crime de associação criminosa, quando a ação é praticada por três ou mais pessoas, o que aumenta consideravelmente os casos de prisão de grafiteiros no país, além de severizar as penas.

---

[37] A Constituição Federal brasileira caracteriza o meio ambiente como: natural (constituído pela atmosfera, elementos da biosfera, águas, mar territorial, solo, subsolo, recursos minerais, fauna e flora); artificial (espaço urbano construído pelo homem); do trabalho (local de desenvolvimento das atividades laborais); digital e cultural, englobando ainda o patrimônio genético.

Cada Estado brasileiro lida com o pixo e o grafite de uma forma, existem as leis estaduais e municipais que podem ser mais restritivas ou mais abertas em relação às punições e ao fomento. Os casos de apagamentos arbitrários de grafites por parte do poder público são recorrentes no país todo, sendo o programa "Cidade Linda" implementado em São Paulo pelo então prefeito João Doria Junior (gestão 2017-2018), um dos casos mais emblemáticos, com grande repercussão na mídia. Esse programa ficou conhecido popularmente como "Guerra do *Spray*" e era composto por diversas ações higienistas que apagavam as intervenções de grafite e de pixo nos muros da cidade a partir da aplicação de camadas de tinta na cor cinza (Fig. 12). Além do apagamento arbitrário derivado da "curadoria" e da "zeladoria" impostas pela prefeitura, a repressão também acontecia por meio da Guarda Civil Metropolitana, que em menos de 1 mês já "[...] teria conduzido mais de 32 pixadores a distritos policiais, com fundamento no questionável art. 65 da Lei 9.605/98" (Silva, 2017, p. 9).

Nesse contexto, destaca-se a ação de apagamento dos grafites nos muros da Avenida 23 de Maio, conhecida, nacional e internacionalmente, pelos grafites em toda a sua extensão, frutos da ação espontânea dos grafiteiros e/ou fomentados por editais municipais de incentivo[38]. A partir da análise do registro do antes e do depois de uma parte da avenida (Figuras 13 e 14), percebe-se a alteração da paisagem urbana e o desrespeito com a atividade de diversos grafiteiros do país em decorrência da ação de apagamento.

Muitos grafiteiros se posicionaram contra o programa da prefeitura, demonstrando a força do movimento. Dentre as repercussões e manifestações, salienta-se a atuação do grafiteiro Iaco Viana, que pixou a palavra "dória" (sobrenome do prefeito) nos muros pintados de cinza da Avenida 23 de Maio para, segundo ele, ver o prefeito de São Paulo apagando o seu próprio nome (Veja, 2017)[39].

Com esses exemplos, pode-se perceber o quanto o grafite dialoga com a vida citadina, interfere e sofre interferência do meio, do ambiente, do contexto que contém e no qual é contido. No grafite "o muro não serve apenas como suporte, uma tela em branco, um papel virgem; o muro é incorporado com sua história, suas marcas e sua

[38] Os editais de fomento e incentivo ao grafite foram bastante estimulados no governo do prefeito Fernando Haddad (gestão 2013–2016), sendo que no último edital para grafite na Avenida 23 de Março na gestão de Haddad "[...] foram selecionados 490 artistas e houve um investimento público de R$ 1 milhão de reais" (Colombo, 2018, p. 9).

[39] Disponível em: https://veja.abril.com.br/brasil/artista-explica-por-que-decidiu-pichar-doze-vezes-doria. Acesso em: 31 out. 2023

relação com o que há em volta" (Tavares, 2010, p. 22). Exatamente por isso, o grafite nasce e pertence às ruas, à potência da surpresa estética inserida no cenário cotidiano das cidades, às brechas na realidade e à suspensão do tempo contínuo (Tavares, 2010) do dia a dia ao se ver uma obra na esquina de casa, na frente da janela do trabalho, nos muros da escola do filho.

Materializados no desenho, na tinta e na arte dos grafiteiros, encontram-se elementos imateriais da cultura urbana e, especialmente, da cultura periférica. Refletir sobre o grafite significa, portanto, remexer os pilares da sociedade, dos preconceitos, das estruturas colonizadoras, política e economicamente massacrantes.

Com o breve relato apresentado neste capítulo sobre a história do grafite, percebe-se o quanto é incipiente o repertório social e, consequentemente, jurídico para lidar com as complexidades dessa manifestação artística que ainda se encontra extremamente vulnerável frente à opinião pública elitista e segregadora e à legislação excludente e injusta. Exatamente por isso é tão difícil lidar com o grafite, porque ele escancara e abre, de uma maneira irrefreável, feridas sociais profundas no cotidiano das grandes cidades, na janela do ônibus lotado, nos prédios vazios e nas ruas cheias de gente sem ter onde morar. É aí que o grafite está, onde muitos querem esconder[40].



Figura 12: João Dória na "Operação Cidade Linda" na Avenida 23 de Maio. Foto/Fonte: Luiz Claudio Barbosa/Código19/Folhapress.[41]

[40] Boelsums, 2023, p. 171.

[41] Disponível em: https://veja.abril.com.br/brasil/joao-doria-apaga-pichacoes-e-suja-tenis-de-marca. Acesso: 31 out. 2023.



Figura 13: Vista de parte da Avenida 23 de Maio antes da “Operação Cidade Linda”. Foto/Fonte: Zanone Fraissat/Folhapress.[42]



Figura 14: Vista de parte da Avenida 23 de Maio depois da “Operação Cidade Linda”. Foto/Fonte: Alexandre Moreira/Folhapress.[43]

[42] Disponível em: https://noticias.uol.com.br/cotidiano/listas/veja-antes-e-depois-dos-grafites-apagados-por-doria-na-23-de-maio.htm. Acesso: 31 out. 2023.
[43] Disponível em: https://noticias.uol.com.br/cotidiano/listas/veja-antes-e-depois-dos-grafites-apagados-por-doria-na-23-de-maio.htm. Acesso em: 31 out. 2023.



Figura 15: Vista do pixo com a palavra “dória” na Avenida 23 de Maio. Foto/Fonte: Foto: Marcelo S. Camargo/Framephoto/Estadão Conteúdo.[44]

[44] Disponível em: https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/muros-da-av-23-de-maio-sao-pichados-com-nome-de-doria-apos-prefeitura-cobrir-grafites.ghtml. Acesso em: 31 out. 2023.

3. CAPÍTULO II. Grafite no Distrito Federal: contexto, enfrentamentos, território e reconhecimento

Brasília nasceu de um gesto primário.
Dois eixos cruzando.
Ou seja: o próprio sinal da cruz.
Como quem pede benção ou perdão.
Nicolas Behr

Neste capítulo, o contexto do grafite em Brasília e no Distrito Federal será abordado considerando elementos desde seus primórdios até os dias atuais, visando construir as bases de análise do objeto desta pesquisa. A cidade de Brasília foi construída concretizando um plano nacional do século XIX, que tinha como objetivo levar a capital do Brasil para o Planalto Central, uma região sem acesso ao mar, interiorizada e, por isso, considerada mais segura.

Apesar de ser um planejamento antigo, foi somente no governo do presidente Juscelino Kubitschek (no período de 1956 a 1960) que esse projeto ganhou força e, enfim, a nova capital do país foi construída. Já em 1956, no primeiro ano de governo, foi criada a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), que era a responsável técnica pela condução de todos os processos de construção de Brasília e, para tanto, lançou um concurso público para selecionar o planejamento urbanístico da nova capital e, em 1957, o projeto do arquiteto e urbanista Lúcio Costa (1902-1998) foi contemplado como vencedor.

Segundo o urbanista, seu projeto "nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz"[45]. A combinação desses eixos formou o Plano Piloto, composto por uma linha horizontal denominada Eixo Rodoviário e uma linha vertical denominada Eixo Monumental (Fig. 16).

Para se adaptar melhor à topografia do local, o Eixo Rodoviário precisou ser levemente inclinado, criando um formato semelhante ao de um avião visto de cima. As extremidades do Eixo Rodoviário foram denominadas de Asa Norte e de Asa Sul e são destinadas às áreas residenciais da cidade. Já o Eixo Monumental é uma linha

[45] Projeto do Plano Piloto de Brasília – texto original de Lúcio Costa. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Disponível em: https://www.arquivopublico.df.gov.br/estaca-zero/. Acesso em: 12 jun. 2023.

reta na vertical e é onde se concentram os prédios públicos: ministérios e o palácio do Governo Federal no lado leste; Rodoviária e Torre de TV ao centro; e os prédios do governo do Distrito Federal (GDF) no lado oeste.

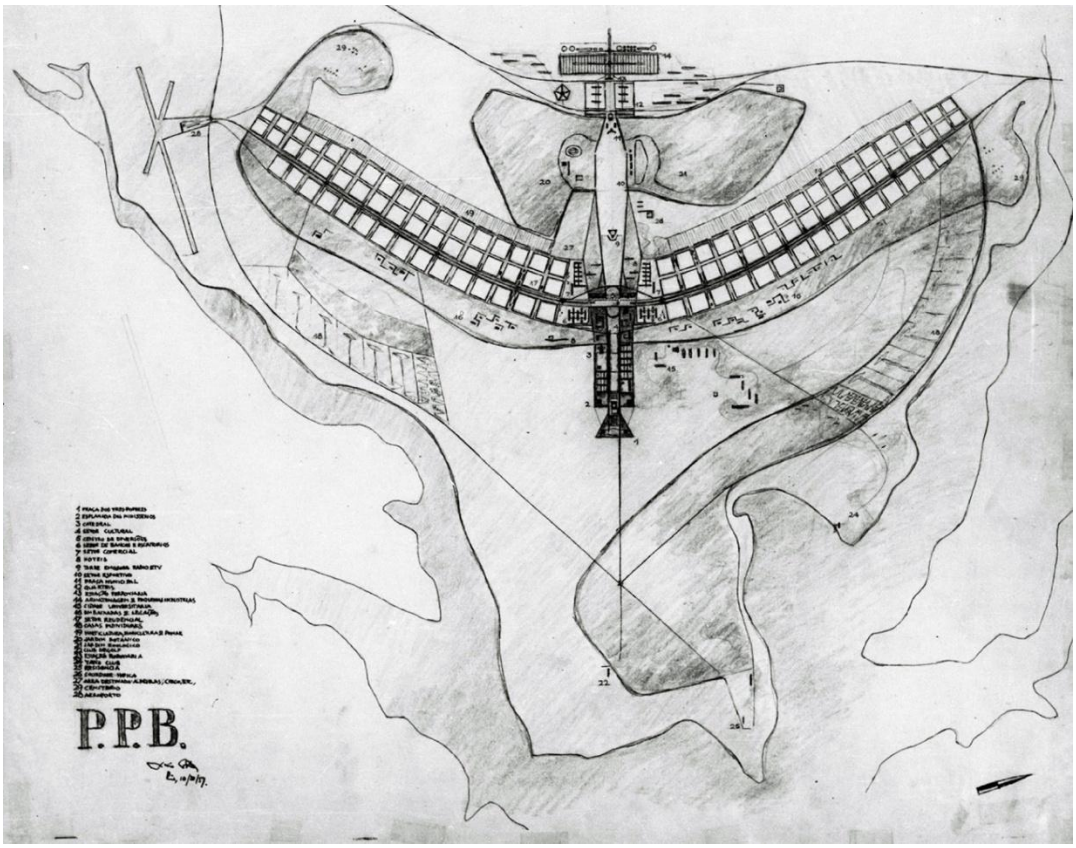


Figura 16: Esboço original do Plano Piloto de Brasília. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal/Fundo Novacap.

O Plano Piloto da nova capital foi construído em três anos, no período de 1957 a 1960, e inaugurado no dia 21 de abril como a nova capital do Brasil, um exemplo autêntico de cidade modernista planejada. O projeto de Brasília era também o projeto do país durante o governo do presidente Juscelino Kubitschek que, através do programa intitulado “Plano de Metas”, tinha suas raízes no desenvolvimento econômico, especialmente baseado na industrialização, no “avanço”, no “progresso” e na “modernidade”.

> Brasília não é apenas uma cidade nova, surgida milagrosamente na solidão do altiplano; não é apenas técnica e arte, pioneirismo e arranjo. É antes de tudo a revolução, porventura a mais profunda do nosso tempo: a mudança na rota de um país empenhado em transpor a barreira do subdesenvolvimento e

> ocupar, entre os povos do mundo, o lugar que lhe cabe pela sua extensão, pelas suas riquezas, pelo valor de seus filhos (Juscelino Kubitschek, 1960[46]),

Essa promessa de país “desenvolvido” fez a esperança se tornar a primeira moradora de Brasília e tão logo se propagaram notícias sobre prosperidade, futuro e progresso, atraindo centenas de pessoas dispostas a construírem não só a capital, mas também um futuro para suas famílias no Planalto Central. Todos os jornais e meios de divulgação da época propagavam o futuro na capital, com anúncios de emprego e promessas de mudança de vida por meio da participação histórica na construção do país. Nas estradas, havia muitas placas indicando o caminho para o Planalto Central onde Brasília seria construída, guiando pessoas de diversos Estados para integrarem a equipe de trabalhadores e ocuparem as terras vermelhas do cerrado brasiliense (Fig. 17).



Figura 17: Placas indicando o caminho para Brasília com frases emblemáticas e promessas de um futuro melhor. Fonte: Acervo digital do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF)[47].

Aos poucos, as pessoas chegavam à terra prometida para ser a nova capital e se instalavam do jeito que dava (Fig. 18), ônibus e caminhões abarrotados desembarcavam diariamente com pessoas carregando suas malas nas mãos e a

[46] Resenha do Governo do Presidente JK (1956-1961), Serviço de documentação, 1960. Reproduzido em Jacques; Almeida Junior, 2017, p. 471.
[47] Disponível em: https://www.arquivopublico.df.gov.br/nucleos-de-apoio/. Acesso em: 21 nov. 2023.

esperança nos bolsos (Fig. 19 e 20). Antes do início da construção, já havia 12 mil pessoas em terras brasilienses e “[...] em março de 1958, passados apenas seis meses do lançamento do edital para o concurso do plano urbanístico da cidade, o território de Brasília já comportava população próxima aos 30 mil habitantes” (Jacques; Almeida Junior, 2017, p. 479). No início, essa população era composta basicamente por trabalhadores, operários migrantes, principalmente dos Estados do Nordeste e de Minas Gerais, conhecidos como “candangos”[48], que deixaram seus lares e suas famílias para construírem a cidade que, utopicamente, lhes proporcionaria uma qualidade de vida melhor.



Figura 18: Instalação improvisada de uma família durante a construção de Brasília. Fonte: Acervo digital do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF)[49].

[48]“Candango: Hoje, chamar alguém de candango é um ato amoroso. Mas não era assim durante as obras de Brasília. Candango era o peão, o sofredor operário da construção civil. Termo de origem africana, era como os nativos chamavam os portugueses. Ninguém sabe ao certo como esse nome chegou a Brasília. Pouco importa. O certo é que naqueles tempos heroicos ser chamado de candango era pejorativo. Criou-se aí a primeira distinção social na cidade-utopia: de um lado, candangos, os trabalhadores braçais, (que colocavam, literalmente, a mão na massa) e, do outro lado, os pioneiros, letrados e doutores, muitos faturando alto com a transferência da Capital. Os candangos surpreenderam o mundo: em três anos e alguns meses construíram Brasília. Após a inauguração, sem lugar no Plano Piloto, restou a esses verdadeiros heróis anônimos serem deslocados para as então nascentes cidades-satélites, evidenciando claramente a setorização social e a maior importância dada ao funcionamento administrativo da cidade do que à integração dos operários ao projeto na nova capital” (Behr, 2014, p. 32).

[49] Disponível em: https://www.arquivopublico.df.gov.br/nucleos-de-apoio/. Acesso em: 21 nov. 2023.



Figura 19: Caminhão com candangos. Fonte: Acervo digital do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF)[50].



Figura 20: Vista dos candangos com suas malas chegando às terras brasilienses. Fonte: Acervo digital do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF)[51].

[50] Disponível em: https://www.arquivopublico.df.gov.br/nucleos-de-apoio/. Acesso em: 21 nov. 2023.

No canteiro de obras da nova capital (Fig. 21 e 22), o trabalho era árduo, as condições precárias com alojamentos improvisados e, claramente, com muita exploração da mão de obra. Afinal, construir uma cidade em três anos é um trabalho hercúleo que foi alcançado a custo de muito suor e sangue candango, visto que eram eles quem se arriscavam em serviços sem nenhuma segurança e cumprindo cargas horárias sobre-humanas[52].

> Eram canteiros doidíssimos, sofridíssimos, cercados, ameaçados, com condições de trabalho péssimas e jornadas de trabalho enormes, alimentação precária e tudo isso. Pouco mais tarde, tive contato com vários operários que participaram da construção de Brasília, e eles contavam de um sofrimento que a gente mal imaginava ainda na época: operários se suicidando, se jogando debaixo de caminhões, desesperados, com fome, com disenteria, impossibilitados de sair de lá, com um cerceamento da liberdade absolutamente enorme (Sérgio Ferro em entrevista a Geraldo Motta Filho, Guilherme Wisnik e Pedro Fiori Arantes no filme “O risco: Lúcio Costa e a utopia moderna”, 2003 apud Jacques; Almeida Junior, 2017, p. 483).



Figura 21: Vista do canteiro de obras. Fonte: Acervo digital do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF)[53]

[51] Disponível em: https://www.arquivopublico.df.gov.br/nucleos-de-apoio/. Acesso em: 21 nov. 2023.

[52] Para saber mais sobre a construção de Brasília e as condições de trabalho e as diversas mortes de trabalhadores candangos, recomenda-se o documentário “Conterrâneos Velhos de Guerra” de Vladimir Carvalho, 1990.

[53] Disponível em: https://www.arquivopublico.df.gov.br/nucleos-de-apoio/. Acesso em: 21 nov. 2023.

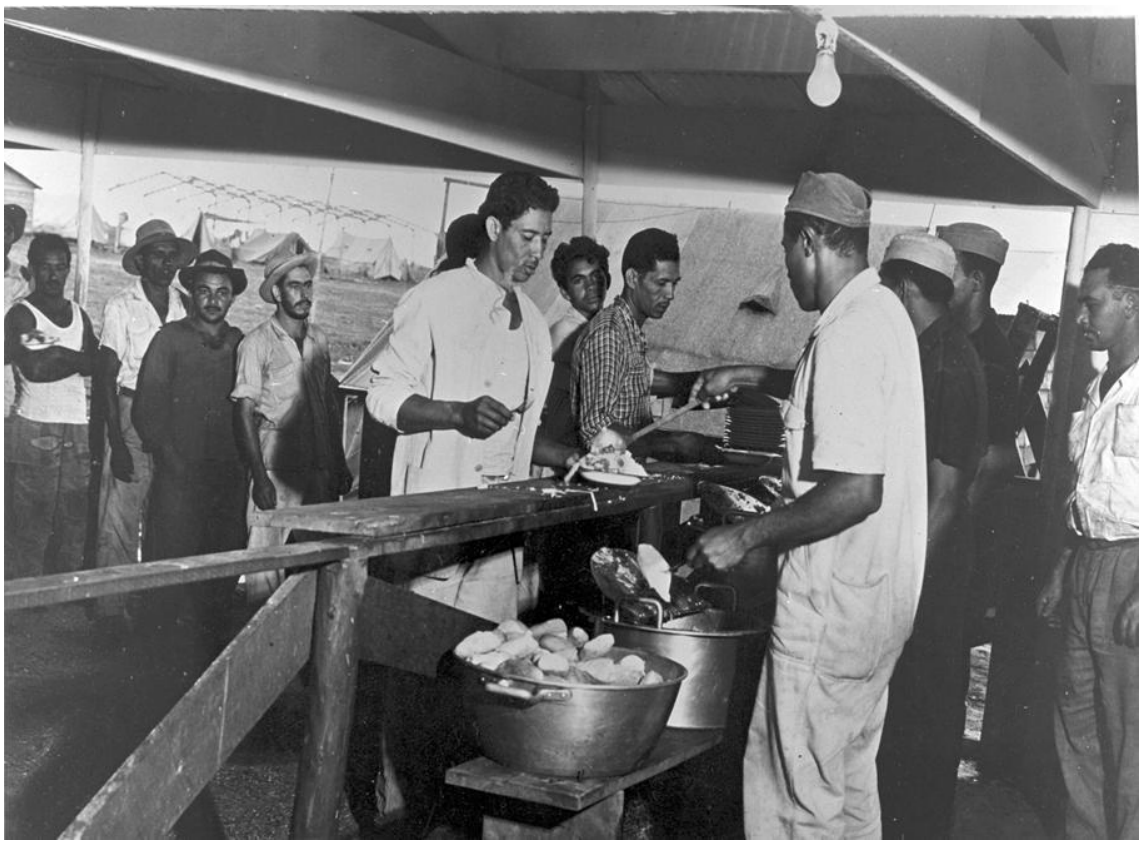


Figura 22: Registro de um restaurante no alojamento/canteiro de obras. Fonte: Acervo digital do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF)[54].

Foi nesse contexto de solidão, precariedades e exaustão que as primeiras manifestações de grafite, enquanto inscrição parietal, surgiram na cidade de Brasília. Os trabalhadores candangos se apropriaram das paredes mais escondidas dos edifícios por eles construídos para se expressarem, remontando à utilização ancestral de pinturas rupestres e escritos como expressão e registro nas superfícies parietais.

Em 2011, durante a investigação para conserto de um vazamento no salão verde do Congresso Nacional, nas paredes da estrutura interna mais profunda e subterrânea da cúpula do Plenário da Câmara dos Deputados, foram encontradas mensagens textuais inscritas por trabalhadores candangos (Fig. 23).

As frases apresentavam teores diversificados, algumas tinham assinatura e/ou datação. A maior parte expressava esperança e crença em um futuro melhor (Fig. 24), tais como: "Si todos os brazileiros focem dignos de honra e honestidade, teríamos um Brazil bem melhor" (sic); "Só temos uma esperança, nos brazileiros de amanhã [assinatura ilegível] 22/4/1959” (sic); "Brazília de hoje, Brazil amanhã" (sic). Também

[54] Disponível em: https://www.arquivopublico.df.gov.br/nucleos-de-apoio/. Acesso em: 21 nov. 2023.

foram encontrados inscritos com um teor mais emocional, saudoso e amoroso, fazendo referência à saudade de casa, da família e das raízes "Amor palavra sublime que domina qualquer ser humano. Nelson” (Fig. 25); "Saudade: palavra que nunca morre, quando morre fica arquivada no coração, Brasília 18/9/59 [assinatura ilegível]" (Fig. 26). Além disso, destaca-se uma frase que destoa das demais por apresentar um caráter de reinvindicação, uma frase-testemunho que manifesta um pedido de compaixão e de justiça (Fig. 27): "Que os homens de amanhã que aqui vierem tenham compaixão dos nossos filhos e que a lei se cumpra. Durelegen ce de Legen, José Silva Guerra, 22/4/59” (sic). Esta última frase escrita por José da Silva Guerra faz referência à expressão em latim *“Dura lex, sed lex”,* que significa “a Lei é dura, mas é a Lei"[55].

Maurício da Mata, servidor e arquiteto da Câmara dos Deputados, em entrevista à TV Câmara[56], em 2017, contou como foi o processo que culminou no achado das inscrições e destacou que no local onde havia as mensagens também foram encontrados tubos de pasta de dente, canecas e alguns objetos que pertenciam aos candangos que construíram o prédio, vestígios da vida no canteiro de obras, sustentáculo da história brasiliense.



Figura 23: Vista do acesso para o local onde as inscrições foram encontradas no interior da Cúpula da Câmara. Fonte: Câmara dos Deputados[57].

[55] Disponível: https://www.cedefes.org.br/duraleques-ce-de-lequis-arqueologia-das-mensagens-de-operarios-que-nao-podem-mais-se-calar/ Acesso em: 21 nov. 2023.
[56] Disponível em: https://plenarinho.leg.br/index.php/2017/03/mensagens-secretas-na-camara-dos-deputados/. Acesso em: 21 nov. 2023.
[57] Disponível: plenarinho.leg.br. Acesso em 23 de nov. de 2023.

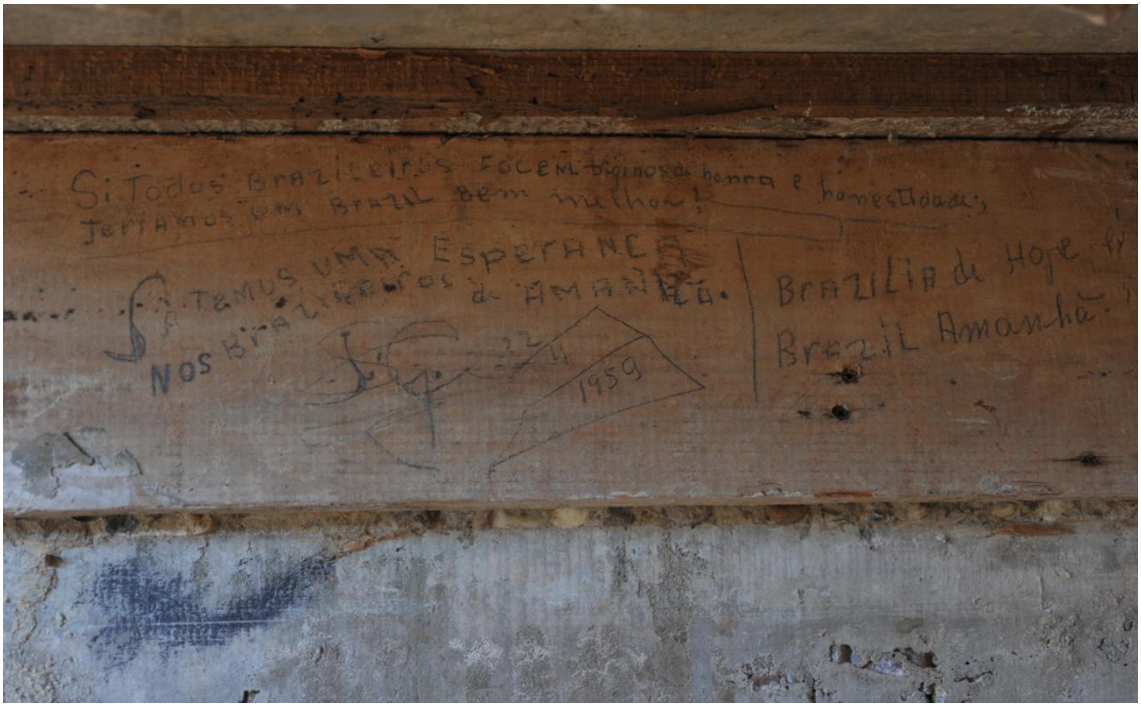


Figura 24: Registro das inscrições na parede da estrutura interna da cúpula da Câmara dos Deputados.
Fonte: Acesso à informação da Câmara dos Deputados, fotos de 2011.

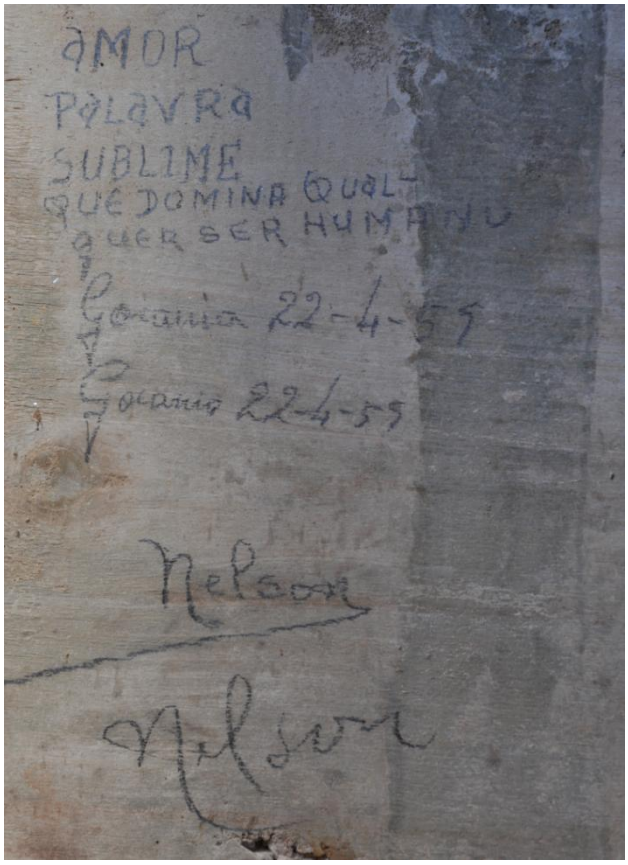


Figura 25: Registro das inscrições na parede da estrutura interna da cúpula da Câmara dos Deputados.
Fonte: Acesso à informação da Câmara dos Deputados, fotos de 2011.

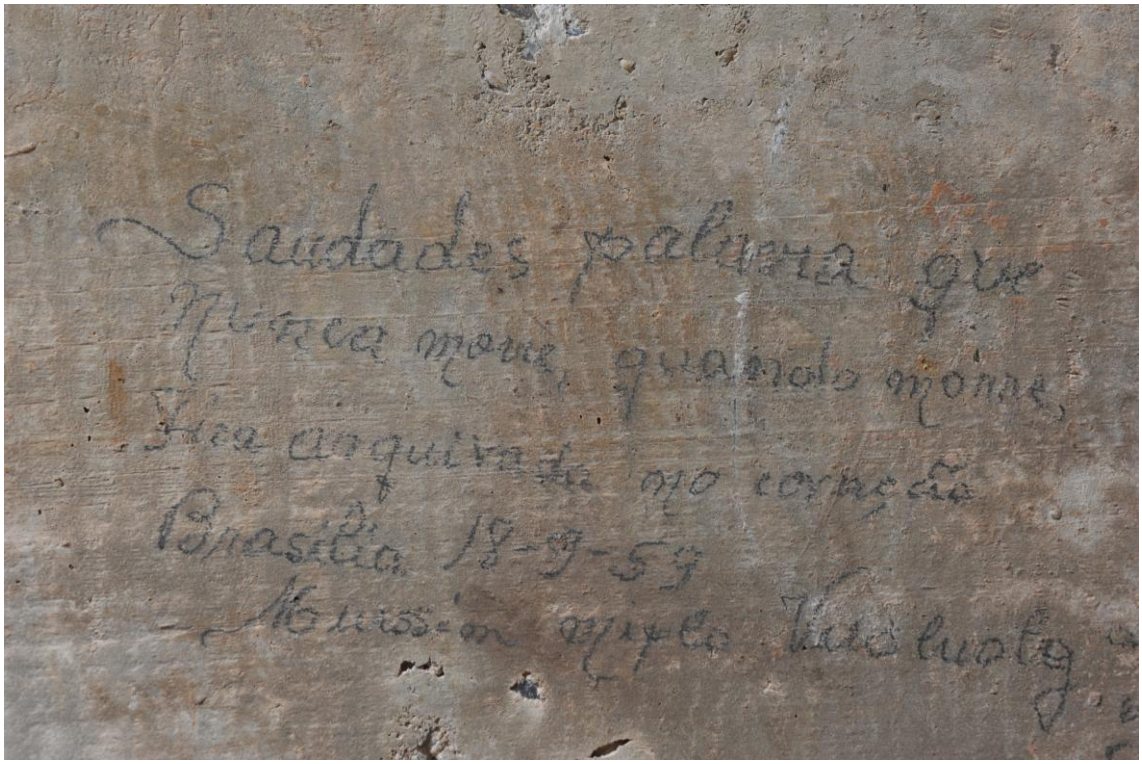


Figura 26: Registro das inscrições na parede da estrutura interna da cúpula da Câmara dos Deputados, Fonte: Acesso à informação da Câmara dos Deputados, fotos de 2011.

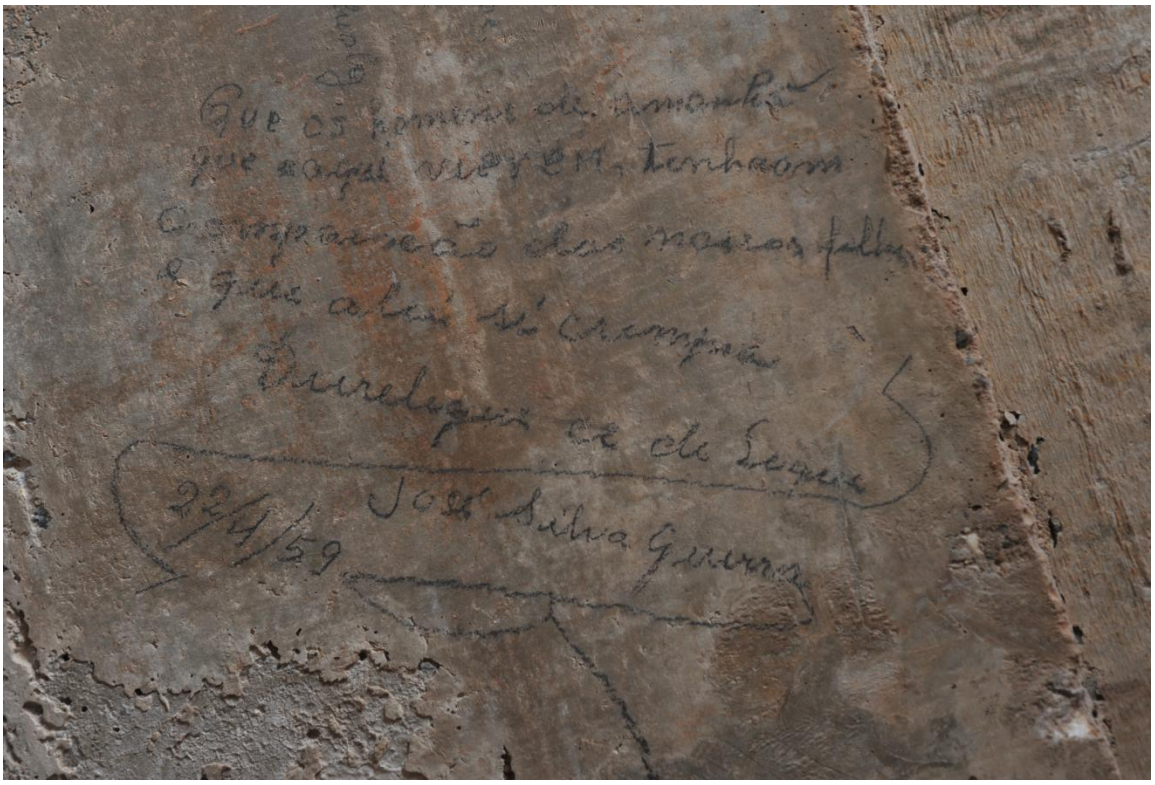


Figura 27: Registro das inscrições na parede da estrutura interna da cúpula da Câmara dos Deputados, Fonte: Acesso à informação da Câmara dos Deputados, fotos de 2011.

Recentemente, durante a obra de reforma do Teatro Nacional Claudio Santoro, realizada pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (SECEC-DF), foram encontrados desenhos inéditos localizados em uma superfície parietal em cima da boca de cena da cortina do palco da sala Martins Pena. Um dos desenhos, feito em giz branco, retrata com traços simples uma paisagem rural, bucólica, com montanhas, coqueiros, uma casa, três estruturas semelhantes a currais com a representação de animais equinos e bovinos (Fig. 28). O outro, feito com pedra em tom terroso, representa um animal quadrúpede e com chifres (Fig. 29). Esses desenhos não tem assinatura e nem datação, mas foram atribuídos pela equipe técnica da SECEC como um registro dos candangos que trabalharam na obra de construção do Teatro, que teve início em 1960.

Um dos elementos que reforça essa atribuição é o fato de estes desenhos foram feitos em um local inacessível, exceto na circunstância da construção do edifício ou em alguma reforma de grande magnitude que penetre nas estruturas mais internas constitutivas da edificação, o que nunca tinha ocorrido até o momento.



Figura 28: Registro do desenho na parede em cima da boca de cena da cortina do palco da sala Martins Pena, no Teatro Nacional Cláudio Santoro. Fonte: SECEC. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

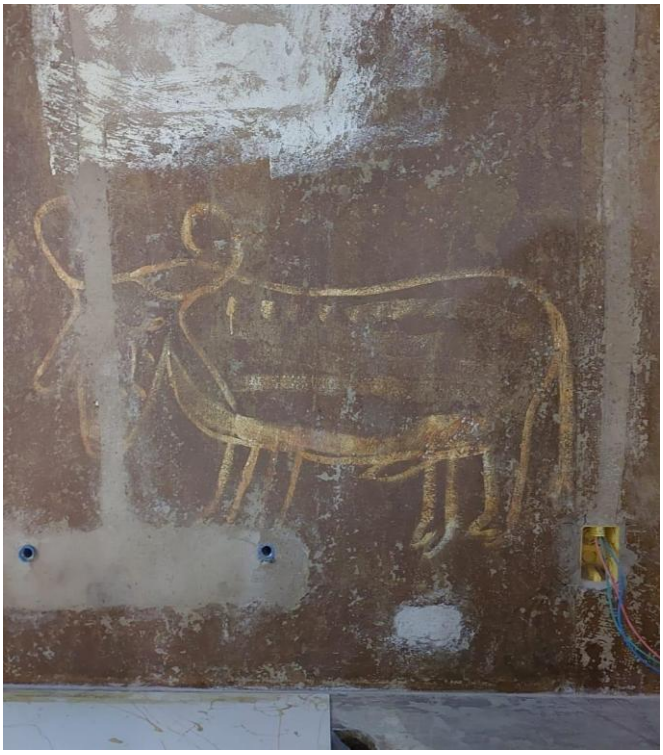


Figura 29: Registro do desenho na parede em cima da boca de cena da cortina do palco da sala Martins Pena, no Teatro Nacional Cláudio Santoro. Fonte: SECEC. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

Esta é a primeira e, até então, a única inscrição encontrada nos edifícios de Brasília que utiliza a representação figurativa e plástica como técnica de expressão, estabelecendo, assim, uma relação mais direta com o grafite pictórico e, atualmente, conhecido como “contemporâneo”, cuja manifestação é pautada em elementos gráficos e formais do desenho e da pintura.

Apesar de estarem escondidas em lugares quase inacessíveis, estas inscrições dialogam com “os homens de amanhã que aqui vierem”, vão além de um desabafo e da necessidade de expressão, elas comunicam com um alguém do futuro que, apesar de incerto, desperta a esperança no reconhecimento da história e da presença dos que foram invisibilizados por muito tempo. É interessante pensar que essas inscrições, inclusive com algumas assinaturas, são materializações do invisível. Além dos edifícios, dos governantes e dos arquitetos, existiram trabalhadores que foram invisibilizados neste processo e que agora se fazem presentes, ainda que no subterrâneo, no escondido, em uma parte quase inacessível da arqueologia dos prédios, mas que evidencia “eu estive aqui” e diz muito sobre pertencimento, território, lembrança latente, registro, permanência e testemunho. Onde menos se espera, nos lugares de mais difícil acesso, ali estão elas, as inscrições de alguém que penetrou os mais inusitados, autênticos e restritos locais que compõem e sustentam aquele edifício, aquela cidade.

Importante destacar que se essas inscrições fossem feitas em locais visíveis, elas, provavelmente, teriam sido apagadas, seja pela ação mais direta das intempéries e dos agentes de deterioração ou seja em prol de uma estética ordenada e padronizada que as consideraria uma contravenção fora das regras e do projeto original dos edifícios e das obras do Plano Piloto. Logo, foi somente por estarem escondidas que elas sobreviveram ao tempo e foram preservadas como testemunho histórico.

Estas inscrições carregam, portanto, o caráter transgressor, secreto e potente do grafite, que já estava ali, antes mesmo de Brasília ser Brasília, nos alicerces de sua construção, em suas entranhas, brotando no concreto rígido, frio e cinza que a constitui. Não demoraria muito para que essa potência saísse à superfície e ocupasse a cidade.

3.1. Ocupando o “quadradinho”: dissidências, disputas e apropriações

Brasília está inserida na unidade federativa do Brasil denominada Distrito Federal (DF), localizada na região Centro-Oeste do país e, carinhosamente, conhecida como “quadradinho”, apelido decorrente de seu formato quadrangular no mapa e de seu tamanho, a menor unidade federativa dentre todas, conferindo-lhe o sufixo em diminutivo. Além disso, o DF também se diferencia por não possuir municípios, sendo formado por 35 Regiões Administrativas (RA’s), dentre as quais, se encontra a RA-I Plano Piloto, correspondente à cidade planejada por Lúcio Costa, cujo Conjunto Urbanístico é tombado como Patrimônio Cultural pelo Governo do Distrito Federal, pela União e pela Unesco – tema a ser tratado em profundidade no subitem 3.2 desta tese.

Conforme dados do IBGE 2022, o DF possui uma população de 2.817.381 pessoas[58], sendo que 217.073[59] residem no Plano Piloto, ou seja, menos de 10% de toda a população do Distrito Federal. Apesar disso, é no Plano Piloto que se concentram as rendas *per capita* mais altas de todo o DF[60]. Esses dados são importantes para analisarmos as relações que se estabelecem entre a RA do Plano Piloto e as demais RA’s que compõem o DF, pois embora 41% dos empregos formais estejam no Plano Piloto[61], e por isso haja uma população flutuante imensa ao longo do dia, é nas “cidades satélites” que a ocupação urbana acontece, se expande e se consolida.

Analisar o grafite no quadradinho perpassa, obrigatoriamente, refletir sobre a configuração política e social do DF e, principalmente, sobre seu processo de formação territorial. Por ser uma cidade planejada, toda ocupação urbana que estivesse fora do padrão desenhado em projeto foi vista como desordem e foi, duramente, inibida, coagida e, principalmente, erradicada. Para isso, nos anos 70, foi instituída a Campanha de Erradicação de Invasões do Distrito Federal (CEI-DF), que tinha como função primária zelar pelo ordenamento do Plano Piloto, desalojar ocupações irregulares e “acomodar” a população nas regiões ao redor do Plano, longe do imaculado planejamento.

---

[58] IBGE, 2022. Disponível em https://cidades.ibge.gov.br/brasil/df/panorama. Acesso em 25 nov. 2023.
[59] Governo do Distrito Federal - CONDEPLAN, 2020, p. 13.
[60] Disponível em: https://www.codeplan.df.gov.br/. Acesso em: 23 nov. 2023.
[61] Almendra, 2020, p. 94.

Fruto dessa campanha, surgiram diversas Regiões Administrativas que hoje compõem o DF[62], cidades que já nasceram com o estigma da marginalidade, conceitualmente à margem do Plano Piloto, ao redor, não tão longe para serem independentes nem tão perto para pertencerem, um não-lugar[63] doloroso e bem característico das periferias de tantas outras cidades do Brasil. A diferença é que, nesse caso, essas regiões foram escancaradamente institucionalizadas, planejadas e criadas, foram resultado de ações políticas com o respaldo da gestão pública. Não foi só o Plano Piloto que foi planejado, as RA's também foram e esse é um ponto fundamental para o entendimento da essência da arte de rua do DF, manifestando-se na necessidade de romper com o planejamento estatístico que rege a qualidade e a expectativa de vida das populações periféricas e na contramão do projeto político que construiu RA's para garantir um Plano Piloto blindado e intocável, protegido da tão ameaçadora população que foi retirada e cerceada de sua fruição.

A estruturação do DF foi, portanto, concebida a partir da relação dicotômica entre centralidade e marginalidade, muito discutida por Claude Raffestin (1936-) em seu livro "Por uma Geografia do Poder" (1993). Essa base antagonista em que Brasília foi forjada estabelece um terreno permeado de disputas sociais, culturais e políticas, muito relacionadas a dois conceitos basilares: território e pertencimento.

A citação abaixo, apesar de não falar especificamente de Brasília, se encaixa perfeitamente na história de constituição do DF, inclusive sob a perspectiva do desenvolvimento econômico, da modernidade e da indústria muito presentes no governo de JK. Tudo isso evidencia que o que aconteceu e acontece no DF não é único - apesar de significativo -, é um projeto econômico, social e político generalizado baseado na desigualdade e nas disputas socioeconômicas.

> As grandes "centralidades" contemporâneas foram fundadas sobre um pequeno número de relações econômicas significativas, as que se ligaram sob a perspectiva da Revolução Industrial. A coesão dessas centralidades é assegurada pela convergência da ciência e da técnica, que deu origem à grande indústria — a unidade do projeto sendo representada pelo crescimento e pela abundância da economia. E preciso dizer que se trata, muito provavelmente, de um pseudo crescimento e de uma pseudo-abundância, se observarmos um pouco os efeitos dessa unidade imposta pela violência e pela alienação do trabalho parcelado. A vítima emissária é o

[62] Para saber mais sobre o processo político de constituição territorial do DF, ver: A cidade é uma só? (filme). Direção: Adirley Queirós, Produção: Adirley Queirós, André Carvalheira. 52 minutos (TV), HD, colorido. Brasília (DF): 400 Filmes, 2011.

[63] Augé, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994

> proletariado, que pertence e não pertence à coletividade. De fato, o proletariado é indispensável na instauração do poderio econômico, e portanto contribui para a unidade econômica fundadora da centralidade moderna, mas ao mesmo tempo ele deve ser rejeitado e, eventualmente, deve perecer. "Rejeitado" ele é, como vítima mandada para a periferia, para as margens. E é essa rejeição que institui a marginalidade (Raffestin, 1993, p. 188).

Nesse contexto, destaca-se a RA-IX Ceilândia, a mais populosa do DF, cujo nome carrega a marca de uma história segregadora e dolorosa: o prefixo “cei” remete à sigla de Campanha de Erradicação de Invasões e o sufixo “lândia” deriva do termo em alemão/inglês *land,* que se refere à concepção de território, cidade, região. Ou seja, Ceilândia foi um projeto político de descentralização que carrega a essência contraditória da criação de uma cidade cujo o próprio nome traz consigo o significado do ato de erradicar, de destruir.

A partir dos anos 80, com o surgimento e a consolidação de grupos de *rap* como *Câmbio Negro*, *Cirurgia Moral*, *Álibi* e *Viela 17*, Ceilândia passou a ser fortemente associada à cultura, ganhando destaque como centro da arte de rua do DF e justamente devido ao seu legado cultural e artístico e à sua concepção social e histórica, Ceilândia é considerada o berço da cultura *hip-hop* e do grafite no DF. Em 1989, o primeiro coletivo de grafite, *rap* e *break* do DF nasce da pulsação cultural de Ceilândia, conhecido como *DF Zulu*, que juntamente com o coletivo *Reforçus Break* e OS-3S [64] são fundamentais na história da arte urbana no quadradinho.

Em entrevista realizada nesta tese, o grafiteiro Gilmar Satão cedeu o registro de um dos primeiros grafites realizados pelo Coletivo OS-3S, formado por Sowtto, Satão e Supla, um coletivo pioneiro e extremamente importante para a consolidação da cultura atrelada à arte urbana no DF. Na foto (Fig. 30) aparecem, da esquerda para a direita, os grafiteiros Sowtto, Satão e Supla posicionados em frente à obra executada pela *crew* em um muro de uma casa em Ceilândia, no ano de 1993. Além de elementos figurativos nas laterais, a obra apresenta no centro a palavra “*undergraund*” escrita em letras estilizadas, fazendo referência às raízes do movimento *hip hop* e aos elementos atrelados à ocupação urbana subversiva como o *skate* e o *rock*.

[64] Coletivo formado pelos grafiteiros Sowtto, Gilmar Satão e Supla.



Figura 30: Grafite realizado pelo coletivo ‘OS-3S’ no muro de uma casa em Ceilândia. Foto: Acervo de Gilmar Satão, 1993.

Importante dizer que a atuação destes coletivos em Ceilândia apresenta muitas semelhanças com a trajetória da arte de rua nova-iorquina, promovendo consciência de classe, discursos de paz, educação, inclusão e difusão cultural na comunidade pertencente e no entorno. Isso não quer dizer que as manifestações do Brasil são um reflexo ou uma apropriação direta das manifestações no exterior, mas reforça que o movimento — seja onde for — tem uma unicidade, apresenta interseções e uma base forte da qual se ramificam inúmeras possibilidades conforme os contextos específicos.

Apesar desta pesquisa enfatizar o contexto único do Plano Piloto, é impossível analisar este recorte sem ponderar sobre seu contexto geral, até porque a constituição do grafite no Plano está diretamente relacionada à história do grafite nas RA’s, especialmente em Ceilândia, e aos desdobramentos referentes aos conceitos de território, pertencimento e direito à cidade. Por isso, em decorrência das relações dicotômicas já esclarecidas entre a centralidade e o entorno, as atuações e as narrativas dos grafiteiros no DF são marcadas pela apropriação de espaços e pela busca por territorialidade, que, segundo Raffestin (1993), é fruto de uma interação que “territorializa”, concreta ou abstratamente, o espaço, tornando-o passível de valores e significados. O uso e a fruição do espaço enquanto território acontece através de uma dinâmica de poder incessante entre materialidade e imaterialidade, funcionalidade e expressividade, apropriação e dominação (Haesbaert, 2004).

A partir disso, ao entendermos território como sendo, “[...] ao mesmo tempo e obrigatoriamente, em diferentes combinações, funcional e simbólico” (Haesbaert, 2004, p. 3), é possível compreendermos a dinâmica de atuação do grafite no DF, especialmente sob a perspectiva da apropriação dos espaços do Plano Piloto por grafiteiros radicados nas RA’s em busca de evidenciar a presença de quem foi

expulso, materializar a insatisfação e, ao mesmo tempo, provocar o sistema, deixando claro que seus corpos ocupam aquele espaço, interagem com ele e, acima de tudo, exercem poder sobre ele, transgredindo-o e alterando-o, produzindo novos símbolos com múltiplos significados. Ou seja, não é apenas existir, é pertencer, dominar, tomar de volta.

O grafite em Brasília é um ato fortemente marcado pelas disputas territoriais e sociais. Nesse sentido, cabe destacar que existem outros elementos que fazem com que essas relações se tornem ainda mais complexas e únicas, como as especificidades de uma cidade que é centro do poder político e administrativo do país, planejada em escala monumental, regida por diversas leis de proteção ao Patrimônio Cultural tombado e cuja arquitetura é a própria obra de arte a ser preservada. Tudo isso impõe, simbólica ou concretamente, a saturação de espaço para outras artes na cidade, como se a 'cota' de arte urbana já estivesse preenchida pela alvura dos edifícios e pela estrutura urbanística da capital. Porém, o que veremos nos próximos subitens é que o que não cabe, transborda.

3.2. "*Quantas cidades tenho em mim*": uma cidade planejada e reconhecida como Patrimônio Cultural da Humanidade

A frase entre aspas que nomeia este subitem foi escolhida porque, além de ser de autoria do Coletivo Transverso[65], um coletivo de arte urbana de Brasília, representa e sintetiza muito bem o que será abordado nesse momento do estudo: uma Brasília multifacetada. Capital, referência de planejamento urbano, arquitetônico e paisagístico, maior sítio urbano tombado do mundo, protegida por todas as instâncias patrimoniais e polo político do país são algumas das muitas características que constituem o que entendemos como Brasília e que, em certa medida, engessam esse espaço urbano por meio de rótulos e métodos de controle extremamente rígidos. Apesar disso, nenhuma dessas especificidades é capaz de definir por completo uma cidade viva, em movimento, que abriga uma infinitude de possibilidades, já que:

---

[65] Frase de autoria do Coletivo Transverso, um grupo de arte urbana de Brasília que realiza intervenções urbanas poéticas na cidade, composto por Cauê Maia, Patrícia Bagniewski, Patricia Del Rey e Rebeca Damian. Em geral, o coletivo utiliza como técnica o *stencil,* o lambe-lambe e/ou a projeção luminosa.
Foto do ponto de ônibus onde esta frase foi instalada em 2018: https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/coletivo-de-artistas-do-df-lanca-livro-com-7-anos-de-trabalhos-em-poesia-de-rua.ghtml. Acesso em: 30 nov. 2023.
Para saber mais sobre o Coletivo Transverso: https://www.coletivotransverso.com.br/.

> A cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição. Em outras palavras, a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial. Está envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, particularmente da natureza humana (Park, 1967, p. 25).

É nessa relação contraditória, conflituosa e dicotômica que o objeto desta pesquisa está inserido e por isso faz-se necessário se debruçar sobre os aspectos que formam e regem esta cidade. Sendo assim, destaca-se que Brasília é uma cidade inteiramente planejada que se consolidou como um marco para o urbanismo nacional e internacional, como já mencionado anteriormente. Mas, não é somente o aspecto urbanístico que faz dessa cidade um símbolo estético e patrimonial, os aspectos arquitetônicos e paisagísticos são fundamentais para integrar o conjunto que a torna um exemplar carregado de autenticidade e excepcionalidade.

Além, portanto, do projeto urbanístico de autoria de Lúcio Costa, o responsável por projetar os edifícios públicos da nova capital, foi o arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012) que utilizou dos recursos estéticos do estilo modernista para projetar os prédios monumentais que se tornaram ícones da arquitetura nacional e internacional. Os parques, praças e jardins foram idealizados pelo paisagista Burle Marx (1909-1994), dialogando com a arte abstrata, o concretismo e o construtivismo. Ou seja, um grande time de profissionais renomados atuando juntos para a construção da nova capital que se consagraria como um exemplo peculiar e inédito no mundo.

Por apresentar tantas características únicas do ponto de vista urbano, arquitetônico e paisagístico, o Conjunto Urbanístico de Brasília (CUB) foi reconhecido e protegido por todas as instâncias possíveis de preservação do Patrimônio Cultural: distrital, nacional e mundial. Através da Lei N° 3.751, de 13 de abril de 1960, o Governo do Distrito Federal (GDF) “preserva o Plano Piloto de Brasília, tal como apresentado por Lúcio Costa”[66]. Posteriormente, o Decreto N°10.829, de 14 de outubro de 1987, protegeu o Conjunto Urbanístico de Brasília proibindo modificações no planejamento original do Plano Piloto, composto pelas cinco escalas urbanas: monumental, residencial, gregária e bucólica.

A escala Monumental é a responsável pelo centro de poder político e administrativo e é constituída por toda a extensão do Eixo Monumental, desde a Praça

[66] Art. 38 da Lei n° 3.751, de 13 de abril de 1960.

dos Três Poderes até a Praça do Buriti, incluindo as edificações deste trajeto. A escala Gregária é o centro urbano onde se previu edifícios mais altos e o espaço urbano é disposto de forma a permitir o fluxo de circulação intensa, sendo formada pelos setores: Diversões, Comerciais, Bancários, Hoteleiros, Médico-Hospitalares, Autarquias e Rádio e Televisão. A escala Residencial é formada pelas Superquadras, onde se encontram os prédios domiciliares com *pilotis* e altura máxima de seis pavimentos, além de contar com áreas verdes de 20 metros emoldurando cada Superquadra. Por fim, a escala Bucólica é constituída pelos gramados, parques e jardins da cidade, consagrando Brasília como cidade-parque.

Ainda em 1987, Brasília foi registrada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) como o primeiro e o maior conjunto urbano do século XX a ser reconhecido como Patrimônio Cultural da Humanidade, com área total de 112,25 km² protegidos. Como justificativa para um reconhecimento tão inédito e sem precedentes técnicos mundiais, a Unesco destacou:

> I. a concepção das quatro escalas urbanas: a residencial, a monumental, a gregária e a bucólica e as suas características;
> II. o valor histórico resultante do processo de implantação da capital no interior do país, representando ação grandiosa da sociedade brasileira integrada a uma estratégia de desenvolvimento regional e afirmação da identidade nacional para o mundo;
> III. o valor paisagístico resultante da inserção da cidade no território; IV. os valores estético e artístico-cultural resultantes do urbanismo e da arquitetura representativos do Movimento Moderno;
> V. o valor histórico resultante da contribuição brasileira para a arquitetura e urbanismo mundiais;
> VI. o valor estético e artístico resultante do urbanismo e da arquitetura de autoria de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, constituindo acervo arquitetônico excepcional e de impacto na história da arquitetura (UNESCO *in* Governo do Distrito Federal, 2017, p. 3).

Nacionalmente, em 14 de março de 1990, o Conjunto Urbanístico do Plano Piloto de Brasília foi inscrito no Livro do Tombo Histórico, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), por meio da Portaria N° 314/1992, complementada pela Portaria N° 166/2016, que em seu Artigo 4° expressa que o Conjunto:

> I. constitui obra-prima do gênio criador humano, ilustrativa de um estágio significativo da história da humanidade; II. constitui o principal artefato urbano produzido no século 20, em consonância com os princípios urbanísticos e arquitetônicos do Movimento Moderno; III. constitui exemplar urbanístico excepcional e de impacto para a história do urbanismo; IV. constitui acervo arquitetônico excepcional e de impacto para a história da arquitetura; V. constitui fenômeno geopolítico e social de grande desdobramento para a história brasileira; VI. constitui o marco da concretização do processo secular

> de interiorização do país; e, VII. constitui ação grandiosa da sociedade brasileira integrada a uma estratégia de desenvolvimento e autoafirmação nacional para o mundo (IPHAN, Portaria N° 166, 2016).

Nessa Portaria, há a delimitação da poligonal de tombamento do Conjunto Urbanístico de Brasília (Fig. 31), constituindo uma área sem precedentes em termos de dimensão e gestão. Sendo assim, para efetiva preservação desse sítio urbano, foi e é necessário estabelecer ferramentas institucionais de controle e monitoramento das características autênticas e originais de Brasília. Nesse sentido, o Governo do Distrito Federal (GDF) institui a Lei Orgânica do Distrito Federal (LODF) que estabelece no Artigo 3º seus objetivos prioritários, dentre eles: "[...] XI. zelar pelo conjunto urbanístico de Brasília, tombado sob a inscrição nº 532 do Livro do Tombo Histórico" (Distrito Federal, 1993). Além disso, no Artigo 314 aponta-se como princípio norteador da política de desenvolvimento urbano "IV. a manutenção, segurança e preservação do patrimônio paisagístico, histórico, urbanístico, arquitetônico, artístico e cultural, considerada a condição de Brasília como Capital Federal e Patrimônio Cultural da Humanidade" (Distrito Federal, 1993). A Lei também prevê em seu Artigo 247 que o Poder Público adotará medidas de preservação das manifestações e dos bens de valor histórico, artístico e cultural e que "os danos e ameaças ao Patrimônio Cultural serão punidos, na forma da lei" (Distrito Federal, 1993).

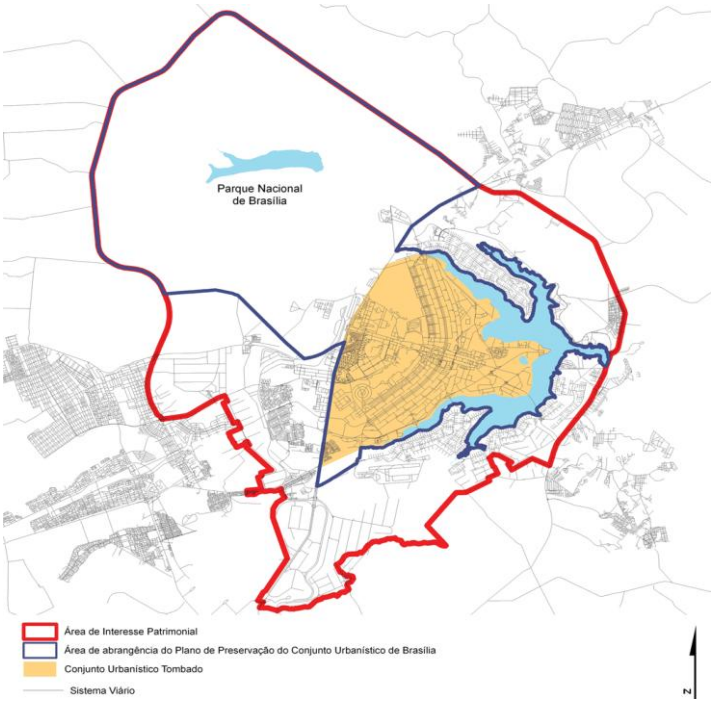


Figura 31: Mapa da Área de Interesse Patrimonial evidenciando o conjunto tombado pelo IPHAN. Fonte: IPHAN, Processo nº 390.008.208/2009.

Dentre os instrumentos de uso e ocupação territorial, encontra-se o Plano Diretor de Ordenamento Territorial (PDOT), que institui o Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília.

> Art. 316. O Distrito Federal terá, como instrumento básico das políticas de ordenamento territorial e de expansão e desenvolvimento urbanos, o Plano Diretor de Ordenamento Territorial do Distrito Federal e, como instrumentos complementares, a Lei de Uso e Ocupação do Solo e os Planos de Desenvolvimento Local.
> § 1º No sítio urbano tombado e inscrito como Patrimônio Cultural da Humanidade, o Plano de Desenvolvimento Local será representado pelo Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília (Distrito Federal, 1993).

O Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília (PPCUB) regulamenta o uso das áreas de tutela e de entorno reconhecidas como Patrimônio Cultural a partir do planejamento e do controle físico-espacial visando "[...] preservar, manter e valorizar o CUB pela preservação das características essenciais dos valores patrimoniais, dos atributos fundamentais, da configuração espacial e das escalas urbanas" (PPCUB, 2020, p. 4). Em seu Artigo 11, traz justificativas que constituem atributos e características referenciais para valoração e inclusão de Brasília na Lista do Patrimônio Cultural da Humanidade e de seu tombamento:

> I. a interação das quatro escalas urbanas: a monumental, a residencial, a gregária e a bucólica; II. a estrutura viária como arcabouço integrador das várias escalas urbanas; III. o sentido de unidade e de ordenação, bem como a setorização por funções do espaço urbano; IV. o conjunto arquitetônico e urbanístico do Eixo Monumental; V. as superquadras e a concentração de residências ao longo do Eixo Rodoviário-Residencial, com oferta de habitação multifamiliar; VI. a cidade-parque com os seus espaços abertos e a importância da estrutura verde urbana, como pressupostos do seu partido urbanístico; VII. a orla do Lago Paranoá, com livre acesso, onde prevalece a escala bucólica, e seu espelho d'água; VIII. a arquitetura dos edifícios representativos do Movimento Moderno; IX. a ampla visão da linha de cumeada da Bacia do Lago Paranoá; X. os acampamentos pioneiros consolidados (Distrito Federal, 2020, p. 6).

Em 2024, foi promulgada a Lei Complementar Nº 1.041, que aprova o Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília – PPCUB e dá outras providências.

Estando, portanto, o Conjunto Urbano de Brasília subordinado ao controle de tantas instâncias e órgãos nacionais e internacionais, há que se considerar que com tanta rigidez formal, estilística e funcional, sobra pouco espaço para acontecerem manifestações artísticas e socioculturais espontâneas de uma *urbes* em movimento,

já que toda e qualquer modificação no espaço territorial urbano precisa passar por aprovação prévia e por monitoramento constante do governo e/ou dos órgãos reguladores do Patrimônio Cultural.

O conflito é tão profundo que é recente o entendimento de que o grafite não é mais considerado um crime perante a legislação brasileira, conforme alteração na redação do Artigo 65 da Lei Nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998 pela Lei Nº 12.408, de 25 de maio de 2011, já explicitadas em detalhamento no Capítulo 1 desta tese. Porém, ao analisamos o contexto de Brasília, essa relação jurídica fica ainda mais complexa por se tratar de uma cidade reconhecida e protegida como Patrimônio Cultural e, por isso, apresentar leis ainda mais rígidas de controle. A Lei N° 9.605 de 12 de fevereiro de 1998 traz, em seu Artigo 65, parágrafo 2º, um aumento da pena de detenção e de multa para aqueles que picharem em “monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico”. Além disso, a Lei Nº 6.094/2018 institui um Programa de Combate a Pichações no Distrito Federal e considera a pichação como “poluição visual”, “degradação paisagística” e um risco “à ordenação da paisagem do Distrito Federal com respeito aos seus atributos históricos e culturais e ao conforto ambiental e estético urbano”. De acordo com seu Artigo 1°, esta Lei objetiva garantir:

> I - bem-estar estético e ambiental da população;
> II - proteção, preservação e recuperação do patrimônio arqueológico, histórico, cultural, artístico, paisagístico, de consagração popular, bem como valorização do meio ambiente urbano;
> III - percepção dos elementos referenciais da paisagem e preservação das características peculiares dos logradouros e das edificações públicas e particulares; prevendo multas e sanções para pixadores (Distrito Federal, 2018).

É curioso que a Lei traga conceitos tão subjetivos como “bem-estar estético” e que apresente como diretriz a “preservação do Patrimônio” para subsidiar a condenação as pichações, prevendo multas e sanções aos pichadores. Em uma análise rápida e superficial fica claro que a pichação é entendida de forma antagônica ao Patrimônio e que enquanto este deve ser preservado, a pichação deve ser extinta. Como a Lei não define claramente o que é pichação, desdobra-se esse entendimento também ao grafite e evidencia-se o conflito primário desta tese: como pensar sobre a preservação daquilo que, diante da Lei, não deveria sequer existir?

A Lei Nº 6.094/2018 do Distrito Federal, Artigo 3° §1°, também traz o aumento da multa se o ato for realizado em monumento ou bem tombado, sendo a multa estipulada em R$ 100.000,00 a ser acrescida do ressarcimento das despesas de restauração do bem pichado ou grafitado sem autorização. Além da legislação e do controle dos órgãos regulamentadores, existe o desafio de lidar com o senso comum da população que, muitas vezes, enxerga o grafite como uma contravenção, um ato de vandalismo que deve ser coibido e punido. Esse juízo de valor generalista e, essencialmente, preconceituoso ganha força em Brasília, já que, diante do Estado, a própria cidade é a obra de arte principal a ser preservada, o que estabelece uma ordem hierárquica patrimonial com a supressão de alguns valores em detrimento de outros.

Dessa forma, muitas vezes, a comunidade também assume ações coercitivas, denunciando às autoridades locais qualquer tipo de manifestação artística relacionada ao grafite. Nestes casos, fica a cargo da polícia e dos órgãos competentes investigar se o ato configura uma infração e, para isso, considera-se se existe autorização para o grafite ser executado, o local de execução e se a obra executada é grafite ou pichação, o que é extremamente difícil e controverso, já que no próprio campo das artes e das ciências sociais existem muitas dúvidas acerca do que define cada uma dessas manifestações, tornando essa análise parcial e questionável.

Cabe destacar, contudo, que, mesmo sem as denúncias, a atuação da polícia e dos vigias de órgão públicos no Plano Piloto é enorme e que qualquer ação de contravenção, especificamente em relação ao Patrimônio Cultural tombado, é notada e reprimida quase que imediatamente. Por isso, refletir sobre a preservação do grafite neste contexto se torna ainda mais complexo.

Estas são algumas das peculiaridades jurídicas, técnicas e organizacionais que a cidade de Brasília carrega em si e que a torna tão singular, mas não são as únicas. No subitem a seguir, aspectos formais e estruturais serão abordados a fim de fornecer o máximo de elementos para a construção das bases contextuais de inserção do objeto desta pesquisa.

3.2.1. A cidade sem muros e o grafite: uma relação atípica

A pesquisadora Renata Silva Almendra (2020), realizou em seu doutorado uma análise sobre os grafites de Brasília a partir do ponto de vista da História Cultural, entrevistando diversos grafiteiros e construindo um material extremamente rico sobre as narrativas das obras de grafite no DF. Por apresentar o mesmo território de análise, a tese de Almendra (2020) foi a principal fonte de pesquisa secundária utilizada para elaboração das análises que se seguem.

Pensar o grafite em uma cidade conhecida por seus moradores como “cidade sem muros” é extremamente desafiador, posto que, entendido como superfície parietal, o muro é o principal suporte para as manifestações de grafite desde os tempos mais remotos. Quando utilizado para o grafite, o muro carrega em si ambivalências inatas, já que ao se apropriar por meio de um ato disruptivo desse elemento que traz consigo conceitos de segregação, isolamento, divisão e contensão, o grafiteiro o transforma em um instrumento de comunicação, uma ferramenta de mudança social que agora trabalha a seu favor, está à sua disposição. O que antes carregava, metafórica ou literalmente, o sentido de barreira, com intenção de afastar, limitar e impor restrições físicas e territoriais, se torna agora uma interseção, um elo social: os muros deixam de ser puramente isolamento e se transformam em vitrines que escancaram o direito à cidade, a presença dos invisibilizados e a voz dos silenciados. Não se trata, portanto, somente da apropriação de um espaço físico, mas também de um símbolo social. Assim, o muro passa a integrar a arte de rua, suportá-la, conduzi-la, ser um meio e não o fim.

Voltando ao contexto de Brasília, cabe esclarecer que o projeto da capital previa o mínimo possível de muros e de superfícies parietais disponíveis no tecido urbano, seja por meio do conceito de cidade-parque ou por meio da utilização de um sistema arquitetônico peculiar com *pilotis* e cobogós.

O conceito urbano de cidade-parque desenvolvido por Lúcio Costa baseia-se na existência de muitos espaços verdes com gramados e jardins (Fig. 32). A concepção de amplitude e de integração é alcançada por meio do planejamento de terrenos, descampados ou com vegetação, sem construção civil e que configuram hiatos no tecido urbano, brechas da natureza na vida citadina (Fig. 33).

Ao redor de cada superquadra há um cinturão verde que a emoldura (Fig. 34), conferindo-lhe beleza, sustentabilidade e contribuindo com o microclima da cidade.

No Plano Piloto, em 2022, foram registradas 1,5 milhões de árvores e 186 milhões de metros quadrados de grama[67] (correspondente a 50 Km²), além de diversos jardins que não foram mensurados em pesquisa.

Muitos destes jardins foram projetados por Burle Marx e são tombados pelo Governo do Distrito Federal por meio do Decreto N° 33.224, de 2011. Ademais, 12 espécies[68] de árvores nativas do Cerrado também são tombadas como Patrimônio Ecológico do DF, por meio do Decreto N°38.849, de 2018. Mais uma vez, é notório como Brasília carrega consigo uma multiplicidade de Patrimônios reconhecidos, registrados e monitorados por Lei, agregando camadas complexas de coexistência entre eles para que não haja uma sobreposição danosa e para que Brasília não se torne um terreno infértil para as novidades, presa em uma existência já completa, saturada e finita.

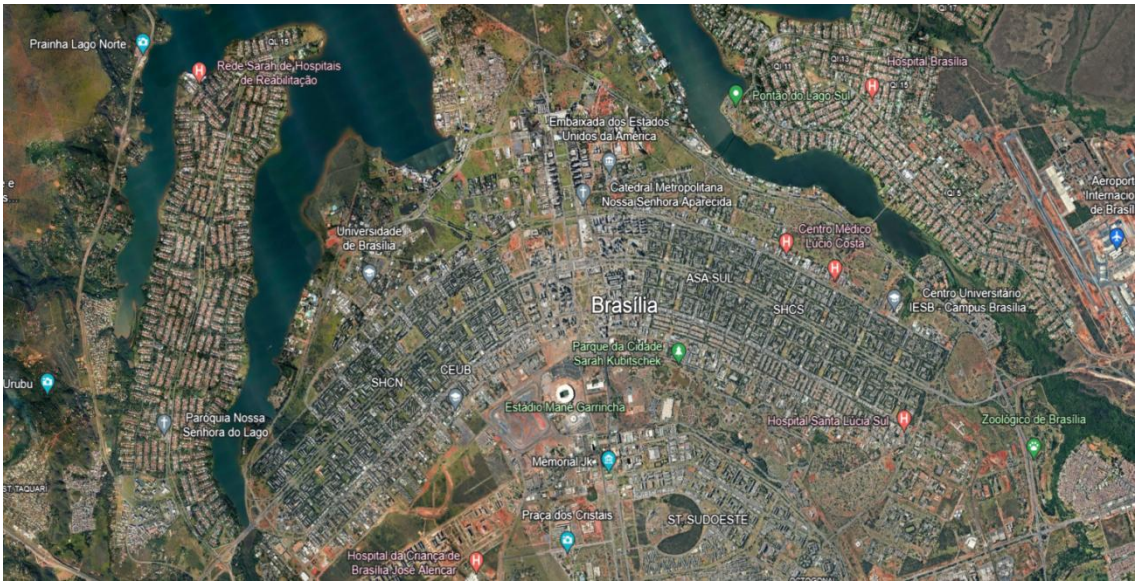


Figura 32: Vista de cima do Plano Piloto, evidenciando a grande presença de área verde. Fonte: Google Earth, 11 dez. 2023.

[67] Governo do Distrito Federal, 2022. Disponível em: https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2022/11/06/cidade-parque-brasilia-tem-55-milhoes-de-arvores-e-650-jardins-publicos/. Acesso: 04 dez. 2023.

[68] A saber: Copaíba, sucupira-branca, pequi, cagaita, buriti, gomeira, pau-doce, aroeira, embiruçu, perobas, jacarandás e ipês.



Figura 33: Vista aérea da asa norte. Presença dos cinturões verdes ao redor de cada superquadra. Foto: Marcos Moreira, 2021.[69]



Figura 34: Vista aérea do Eixo Monumental, com a presença marcante de gramados e áreas verdes no centro da cidade. Foto: Geiser e Rozembergue, 2023.[70]

[69] Disponível: https://ohhappyway.com/brasilia-vista-de-cima-fotos-aereas/. Acesso: 11 dez. 2023.
[70] Disponível: https://destinosnotaveis.com.br/brasilia-pontos-turisticos/. Acesso: 11 dez. 2023.

Outro elemento que corrobora para o apelido de “cidade sem muros” é a estrutura arquitetônica dos prédios residenciais das superquadras que são, majoritária e obrigatoriamente, construídos com *pilotis*[71] vazado (Fig. 35), extinguindo os muros e estabelecendo uma relação híbrida entre o público e o privado, já que os *pilotis* são ocupados pelos transeuntes, moradores e cidadãos em geral tanto como passagem quanto para o encontro, sociabilização e uso recreativo. Além dos *pilotis*, os prédios apresentam uma estética padrão que também diminui em muito a presença de paredes, já que as janelas de vidro são largas e ocupam grande parte das superfícies parietais e nos banheiros, cozinhas e nas áreas de lavar é comum haver a instalação de cobogós, um componente que se tornou um dos símbolos da cidade.

Os cobogós são, basicamente, elementos vazados, normalmente feitos de barro ou cimento, utilizados em composições para formar uma parede ou muro por meio da relação rítmica entre os espaços cheios e vazios (Fig. 35), dilatando a relação entre o interior e o exterior das edificações por meio dessas aberturas físicas que criam lacunas parietais e se comunicam com o espaço público, estabelecendo um limiar entre o fora e o dentro. Isso dificulta ainda mais a atuação dos grafiteiros que não dispõem de uma superfície linear, sólida e inteiriça para grafitarem.

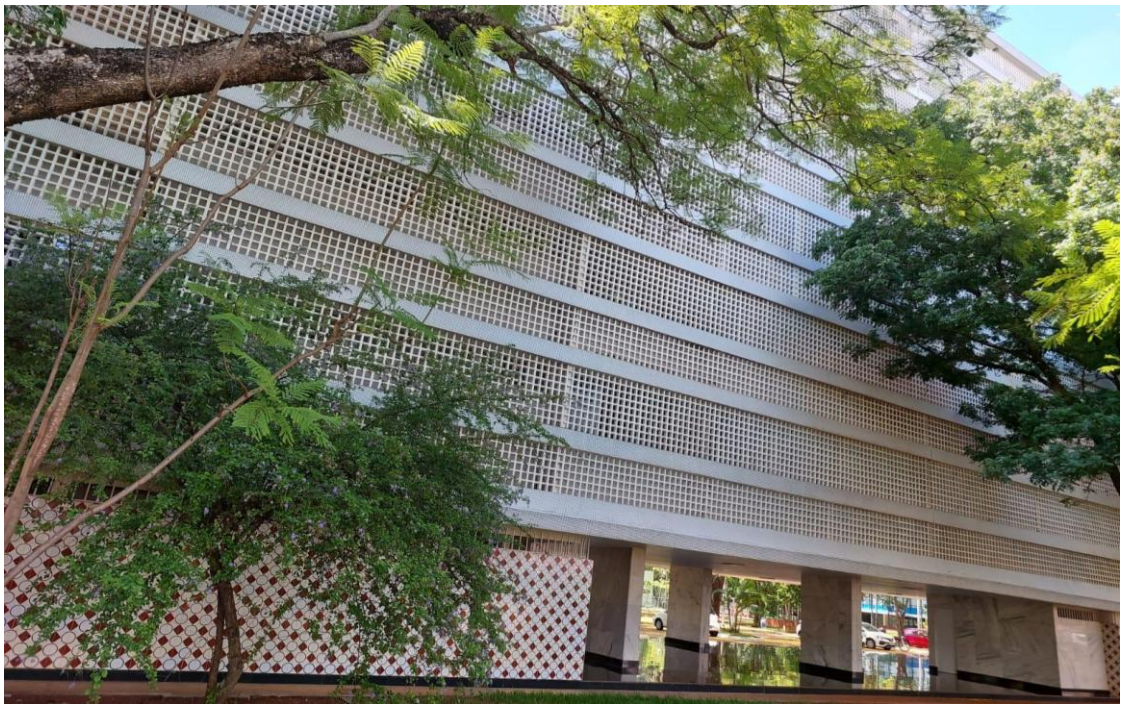


Figura 35: Vista de um edifício composto por pilotis e cobogós, localizado na superquadra 508 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

[71] *Pilotis* é um sistema construtivo em que uma edificação é sustentada por pilares, deixando livre a área de circulação no térreo.

Apesar disso, os prédios residenciais que integram as superquadras apresentam um elemento muito interessante para o grafite: as empenas. Estas paredes laterais, geralmente sem janelas ou aberturas, são excelentes para execução de obras de grafite, especialmente as de grandes dimensões. Devido à arquitetura predominante no Plano Piloto, praticamente todos os prédios residenciais apresentam empenas cegas, algumas com acabamento em massa corrida e outras, com a incrustação de pastilhas quadrangulares. Mesmo com tantas empenas na cidade, até o momento, há somente uma obra realizada na empena da SQN 405, pelos grafiteiros Toys e Omik (Fig. 36). Isso sinaliza a falta de interesse e de aceitação da comunidade em relação à presença de grafite no Plano Piloto. Além disso, há também que se pontuar que as empenas são locais de difícil acesso devido à altura e à presença de *pilotis* que afasta ainda mais a base das empenas do nível do chão. Mesmo considerando isso, é significativo e igualmente sintomático que estes locais de tanto destaque não sejam amplamente utilizados pelos grafiteiros e por festivais de arte urbana.



Figura 36: Vista da empena de prédio na SQN 405 com obra de Toys e Omik. Foto: Mariah Boelsums, 2025.

Outro ponto importante sobre Brasília, é que a cidade é estruturada por setores: residencial, hoteleiro, bancário, de autarquias, de diversão, entre outros. Cada setor oferece um tipo de serviço e uma funcionalidade, o que dificulta as interações espontâneas do cotidiano e acaba criando ambientes muito divididos e organizados. As ruas foram substituídas por vias expressas de grande fluxo e de alta velocidade, sendo que, no setor residencial, as vias são majoritariamente sem saída para veículos. A malha viária da cidade não prevê esquinas, tão propícias ao encontro de pessoas e às famosas “quinas” angulares das paredes. No lugar, existem rotatórias, retornos e as autênticas “tesourinhas” (Fig. 37), uma invenção do urbanista Lúcio Costa que permite uma mobilidade de tráfego sem precedentes.



Figura 37: 1) vista de cima das tesourinhas. Foto: @minhacapital, 2019. 2) detalhe dos viadutos que se formam devido às tesourinhas e que são utilizados pelos grafiteiros. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

Outra característica muito peculiar de Brasília é que os edifícios públicos do Eixo Monumental, os viadutos, as passarelas e praticamente todas as superfícies parietais de caráter público no Plano Piloto são pintadas com tinta na cor branca (figuras 38 e 39). Isso gera a sensação de um ambiente asséptico, organizado, como um cubo branco expositivo ou uma tela pronta para ser pintada.

Retomando a concepção da arte urbana como rompimento e/ou extrapolação da estrutura institucionalizada da arte, é possível traçarmos um paralelo com o Eixo Monumental ao considerarmos que a neutralidade presente no interior do cubo branco encontra-se também nos elementos externos que compõem Brasília, como se a rua refletisse o interior de um espaço expositivo tradicional, controlado, repleto de artificialidade, linearidade e que, segundo O 'Doherty (2007), é formado por uma combinação de um pouco da santidade da igreja, um pouco da formalidade do tribunal e uma pitada mística do laboratório de experimentos.



Figura 38: Vista do edifício do Congresso Nacional, pintado de branco. Foto: Foto: Geiser e Rozembergue, 2023.[72]

[72] Disponível em: https://destinosnotaveis.com.br/brasilia-pontos-turisticos/. Acesso: 11 dez. 2023.



Figura 39: Vista do eixo monumental com superfícies majoritariamente pintadas de branco. Foto: Monique Renne.[73]

Sendo assim, pensando na teoria da *Gestalt* e na relação que se estabelece entre figura e fundo, é possível compreender que, no caso do Plano Piloto, o branco dos monumentos e das estruturas é a figura a ser preservada e não o fundo. Quando o grafiteiro se apropria desse espaço fazendo obras, essa relação imediatamente se inverte e o projeto branco se torna fundo que suporta a obra em grafite, que, por sua vez, converte-se em figura. Essa inversão escancara ainda mais o desequilíbrio típico de uma cidade que apresenta um projeto autêntico considerado Patrimônio Cultural da Humanidade e que tem, obrigatoriamente, que ser preservado em sua originalidade, permanecendo branco, intocável, limpo e sendo a figura central do espaço urbano. Nesse sentido, o Plano Piloto pode ser entendido, portanto, como um grande museu/espaço expositivo a céu aberto, cujo curador e principal mecenas é o Estado.

Ademais, destaca-se uma questão de cunho prático, pois o fundo branco evidencia qualquer intervenção nesse espaço, fazendo com que ganhe destaque e seja facilmente notada. Diferentemente das intervenções em grandes centros do país,

[73] Disponível em: https://guia.melhoresdestinos.com.br/conjunto-cultural-da-republica-museu-e-biblioteca-nacional-57-1548-l.html. Acesso em: 11 dez. 2023.

onde a profusão imagética é intensa e detalhes podem passar despercebidos pelos transeuntes e pelas autoridades, no Plano Piloto qualquer ponto “fora do lugar” toma proporções muito maiores e “perturba a ordem”, configurando-se como um ruído estético. Essa característica auxilia no controle por parte do governo que rapidamente identifica a intervenção e, normalmente, a cobre com tinta branca, garantindo o ordenamento e a unidade estética do projeto original.

Cabe destacar que uma das características marcantes do grafite é seu caráter subversivo e transgressor, sendo a proibição um elemento instigante para alguns grafiteiros e coletivos. Exatamente por isso, apesar do controle e do monitoramento constantes no Plano Piloto, é possível encontrar manifestações espontâneas[74] de pichação e de grafite ao longo do conjunto urbanístico da cidade, como uma ação subversiva de ocupação dos espaços proibidos e da busca por pertencimento no território das ruas através da apropriação das superfícies disponíveis para serem utilizadas como suporte pelos grafiteiros.

Além das intervenções espontâneas de grafite, há também as intervenções que ocorrem por meio do fomento e do incentivo do poder público, normalmente via edital que propicia a seleção de grafiteiros para execução de obras pré-aprovadas e em locais pré-definidos pela equipe da gestão pública. Essas duas frentes de atuação, espontânea e fomentada, são as bases do grafite no Plano Piloto e considerar os elementos que originam, circundam e derivam delas é fundamental e, por vezes, determinante para a compreensão da perenidade, da valorização e da preservação das obras, conforme veremos no Capítulo III.

[74] Não financiadas pelo poder público por meio de editais de fomento e incentivo.

4. CAPÍTULO III. Cartografia do grafite no Plano Piloto e a relação com o estado de conservação das obras

Este capítulo é dedicado à análise geral do estado de conservação e dos agentes de deterioração de obras de grafite localizadas no Plano Piloto. Para tanto, as teorias de autores como Stefan Michalski e Andrea Fernández Arcos serão abordadas.

Para avaliar o estado de conservação geral das obras, é necessário agrupá-las conforme suas concentrações geográficas. Neste sentido, apresenta-se um mapeamento das obras de grafite produzidas e existentes no Plano Piloto de Brasília baseado nos estudos desenvolvidos pela pesquisadora Renata Almendra em sua tese intitulada ““A cidade inteira é minha”: representações e territorialidades nos grafites de Brasília” (2021). Apesar da pesquisadora se propor a analisar os grafites realizados em Brasília a partir de um olhar da História Cultural, diferentemente da proposta desta tese que é de estudá-los sob a ótica da preservação, há que se destacar que o território de análise é o mesmo e, por isso, algumas interseções são inevitáveis e construtivas para o fortalecimento dos estudos sobre o grafite no Plano Piloto.

Desta forma, analisa-se o estado de conservação das obras localizadas nos monumentos públicos, nas passagens subterrâneas de pedestres, nas tesourinhas, nos viadutos, nas placas, muretas e caixas de energia espalhadas pelas superquadras, nas superfícies parietais da via “W3” e por fim, no edifício Conic.

Vale esclarecer que não foram realizados laudos do estado de conservação de cada uma das obras, pois isto configuraria um trabalho além das capacidades operacionais desta pesquisa. Pelo contrário, realizou-se uma análise geral dos agentes de deterioração envolvidos em cada contexto e dos danos majoritários vinculados às circunstâncias de existência das obras, objetivando a construção de uma visão panorâmica que evidencie o cenário geral das tipologias mais frequentes dos danos que assolam as obras e dos agentes de deterioração envolvidos.

A partir disso, elaborou-se uma projeção estimada, qualitativa e quantitativa, dos dados identificados em forma de gráficos, considerando para cada um dos locais analisados, as seguintes categorias: sujidade, água, poluentes, atropelamento, sobreposição, apagamento, danos no suporte e desbotamento.

4.1. Agentes de deterioração

Muitos são os autores que estudam sobre o estado de conservação de obras de arte, mesmo que estes autores estejam se referindo às obras ditas tradicionais, destaca-se que os agentes de deterioração e os consequentes possíveis danos associados a eles são comuns também às obras de grafite.

A principal referência utilizada como guia para a análise das obras foi o texto *The ten agentes of deterioration*, de Stefan Michalski (2010). Neste texto o autor define dez agentes envolvidos nos processos de deterioração de obras de arte: forças físicas; fogo; água; pragas; poluentes; luz, radiação UV e infravermelha; temperatura incorreta; umidade relativa incorreta; roubos e vandalismo; e por fim, dissociação (perda de informação, documentação, registro).

As obras de grafite estão sujeitas à ação de todos os dez agentes descritos acima, especialmente aqueles relacionados às intempéries e à ação humana que se destacam como os mais frequentes, haja vista que estas obras estão, normalmente, dispostas ao ar livre e apresentam maior vulnerabilidade a estes agentes. Porém, a intensidade dos danos depende da localização da obra, da incidência de luz solar direta ou indireta e do acesso das pessoas, por exemplo.

A pesquisadora Fernández Arcos (2019)[75], escreveu um artigo que apresenta os agentes de deterioração especificamente para obras de grafite. Desta forma, a autora faz uma distinção entre os agentes de deterioração intrínsecos e extrínsecos. Como agentes intrínsecos, a autora considera duas categorias: uma relacionada ao suporte que recebe a obra e outra relacionada à técnica construtiva de execução do grafite. Os danos no suporte são estruturais e podem estar relacionados às tubulações, infiltrações, estabilidade predial, entre outros. Já os danos derivados da técnica construtiva de execução das obras de grafites, estão relacionados com a preparação adequada das superfícies, com as compatibilidades físico-químicas entre as camadas de tintas existentes e com o uso de materiais precários e com baixo desempenho técnico.

Como danos extrínsecos, a autora lista: umidade, luz solar direta, poluição, vento associado à chuva causando erosões superficiais, vibrações devido ao tráfego intenso em grandes centros, agentes biológicos como animais, pragas, vegetação e,

[75] ARCOS, Andrea Fernández. *Propuesta de plan de conservación preventiva para proyectos de muralismo urbano. El caso de Vigo, ciudad de color*. Ge-conservacion, v. 16, p. 81-91, 2019.

por último, ações humanas. As ações humanas podem ser divididas entre as “conscientes” e as “inconscientes”. Atos de vandalismo, por exemplo, se enquadram nas ações humanas conscientes, já o contato físico com obras em muros, paradas de ônibus ou lugares de fácil acesso da vida citadina, podem se configurar como danos inconscientes. Este acúmulo de contatos sem intenção de degradar as obras pode gerar desgaste, manchas, sujidades e até perdas de suporte.

Ao analisar genericamente as obras de grafite do Plano Piloto, deparou-se com a frequência de danos relacionados às ações humanas “conscientes”, que foram aqui classificadas como: atropelamento, sobreposição e apagamento. Entende-se por atropelamento a intervenção de um grafiteiro em cima de uma obra de grafite preexistente e de autoria de outro grafiteiro. Por sobreposição, entende-se quaisquer tipos de interrupção visual na obra de grafite devido à fixação de outro elemento por cima da obra preexistente, ou seja, fixação de cartazes, placas, faixas, adesivos e afins. Por apagamento, entende-se a ação de apagar por completo a obra preexistente através, normalmente, da aplicação de camadas de tinta sólida, ou seja, sem intenção artística, buscando homogeneizar a superfície e, muitas vezes, restituir seu estado anterior. Como exemplo de apagamento, pode-se citar a pintura de viadutos com tinta cinza ou branca, apagando as obras subjacentes.

Além da diferenciação conceitual, há também a diferença em relação ao responsável pela ação. Ou seja, os atropelamentos são feitos pelos próprios grafiteiros; as sobreposições podem ser executadas por pessoas diversas, pela população em geral. Já os apagamentos são promovidos pelo Estado ou por proprietários particulares dos imóveis nos quais as obras de grafite estão inseridas.

Apesar destas diferenciações importantes, há que se considerar que em relação ao efeito dos danos, todos são semelhantes entre si, já que os três geram ruídos estéticos e desconfiguram a obra, seja de forma integral ou parcial. Por isso, em alguns casos nesta pesquisa, estes danos serão analisados em conjunto.

Sendo assim, após este breve contexto sobre os agentes e os danos relacionados ao grafite, analisar-se-á, de maneira geral, as regiões com maior concentração de obras e as especificidades que as constituem sob o ponto de vista da preservação.

4.2. Os monumentos públicos

Brasília é a capital administrativa e política do país onde se concentram os poderes legislativo, judiciário e executivo, havendo muitos prédios públicos, órgãos do governo distrital e federal espalhados pelos setores urbanos. Sendo assim, é natural que a cidade seja compreendida como um lugar propício e estratégico para manifestações populares nas quais o povo reivindica seus direitos.

É comum, portanto, encontrar intervenções urbanas com a temática política, especialmente nas superfícies dos monumentos públicos do Eixo Monumental, local onde se concentram os símbolos políticos nacionais e onde há maior visibilidade, inclusive midiática (Fig. 40). Frases citando o nome de políticos, expressando posicionamentos e/ou revoltas populares são recorrentemente inseridas na dinâmica do Plano Piloto e representam um recorte histórico do cenário político de um determinado momento. Normalmente, essas intervenções apresentam um elevado caráter subversivo e contraventor, sendo comumente associados às práticas do pixo.

Mesmo sem mensagens com teor político, é notável que normalmente a estética que prevalece nesse tipo de intervenção é mais vinculada à pichação, pois atuar nestes monumentos significa agir declaradamente de maneira ilícita, o que exige rapidez.

Por estarem juridicamente enquadradas como crime ambiental e inseridas no Plano Piloto, com alto rigor de controle, grande parte dessas intervenções é apagada com tinta branca ou cinza em poucas horas ou, no máximo, em alguns dias após o surgimento. Porém, em alguns lugares menos visados como nas passagens subterrâneas, que veremos logo mais, essas intervenções perduram por mais tempo, sendo um exercício muito interessante de imersão no espaço-tempo analisar a coexistência de tantas temporalidades e contextos políticos, nomes como Temer, Dilma, Bolsonaro, Marielle Franco, Lula, Arruda, Moro, Alexandre de Moraes, dentre tantos outros, dividem o mesmo muro.

Importante destacar que essas intervenções carregam consigo um elevado teor histórico, são testemunhas e registros do pensamento de uma época - mesmo que parcial -, pois expressam a ideologia de um grupo social. São, portanto, elementos históricos que marcam temporalidades e que se tornam símbolos que retratam e eternizam contextos sociopolíticos, principalmente quando conseguem atravessar

gerações por meio de sua permanência física, instituindo lugares de memória, resíduos e perpetuações, conforme explana Abreu (2005):

> Os lugares de memória são então os “precipitados químicos” de um passado colectivo, e essa qualidade decorre não da definição de um conceito classificatório banal, mas, contrariamente, daquilo que constitui o cerne da sua própria natureza, já que é próprio da sua existência e da sua evidência, cruzar e esclarecer as ambiguidades e as complexidades que se estabelecem entre a construção da memória e a existência da colectividade que lhe subjaz. [...] Entendidos assim, os lugares de memória são documentos e traços vivos, que se constituem no cruzamento histórico-cultural e simbólico-intencional que lhes dá origem (Abreu, 2005, p. 49).



Figura 40: Inscrição de cunho político na Catedral, no Eixo Monumental. Foto: Hugo Barreto. Fonte: Metrópoles, 2019.

No que se refere à análise do estado de conservação desse tipo de intervenção, destaca-se a ação humana como principal agente de deterioração. O apagamento por parte dos proprietários públicos ou privados e a sobreposição ou atropelamento devido à disputa de narrativa são os danos mais comuns. Como muitas vezes esse tipo de inscrição apresenta um viés politizado e ideológico que representa o pensamento de uma parcela da população, é possível que os integrantes sociais que não se sintam representados queiram interpelar e demarcar seu território conceitual por meio de atropelamentos ou sobreposições.

Por serem intervenções majoritariamente executadas em bens públicos e em locais com excessivo controle, o apagamento por parte do Estado acontece quase

que imediatamente (figuras 41 e 42) e, por isso, os demais danos, que dependem do tempo de permanência das obras, não puderam ser identificados nesta pesquisa.



Figura 41: Apagamento de inscrição
Fonte: Coluna Victor Dornas, 2020.



Figura 42: Ação do GDF de apagamento.
Fonte: Agência Brasília GDF, 2022.

De maneira geral, portanto, o agente de deterioração mais significativo nas obras de grafite em monumentos públicos no DF é a ação humana e os danos predominantes nas obras são: apagamento pelo Estado (com projeção de 60%) e sobreposição e atropelamento (com projeção de 40%), conforme Gráfico 1.

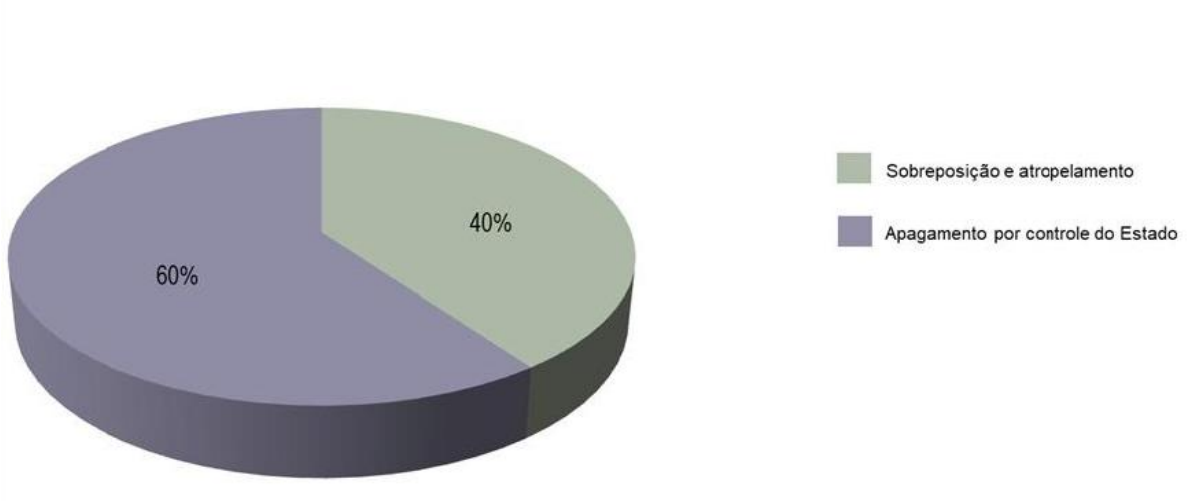


Gráfico 1: Projeção dos danos encontrados nos grafites realizados nos Monumentos Públicos do DF.
Autoria: Mariah Boelsums, 2025.

4.3. As passagens subterrâneas e as tesourinhas

Apesar de comporem o conjunto urbano reconhecido como Patrimônio Cultural, as passagens subterrâneas de pedestres e o interior das tesourinhas são locais de baixa visibilidade e mais distantes do Eixo Monumental, região de destaque turístico com visibilidade nacional e internacional onde a fiscalização é ainda mais intensa.

Como Brasília tem avenidas largas (em média compostas por seis faixas) e de alta velocidade (entre 60 e 80 km/h), as passagens subterrâneas são estratégias urbanísticas para o fluxo seguro das pessoas ao atravessarem as avenidas. Construídas a cada duas quadras residenciais e projetadas originalmente para terem tijolinhos aparentes pintados de branco, as passagens ligam o lado leste ao lado oeste da cidade, passando sobre o Eixão e o Eixo W e Eixo L, conhecidos como Eixinhos.

Historicamente, são áreas escuras, escondidas e sem policiamento, normalmente associadas à marginalidade. Mesmo assim, devido ao elevado risco para se atravessar o Eixinho e o Eixão em horários de trânsito, as passagens são utilizadas por grande parte da população. Em estudo recente, divulgado em julho de 2023, o Instituto de Pesquisa e Estatística do Distrito Federal (IPEDF) constatou que, para atravessar o Eixão, cerca de 94% das 25.147 pessoas contabilizadas na pesquisa utilizam as travessias subterrâneas e apenas 6% atravessam as vias. Nos eixinhos L e W, 58,82% e 73,52% utilizam as travessias, respectivamente. Apenas na 115/215 Norte, a maioria (55,5%) prefere atravessar as vias. Em relação ao perfil dos usuários das passagens, observou-se que a maioria são pedestres (97%), adultos (84%) e mulheres (57,63%). A pesquisa mostra ainda que 12% da população do Plano Piloto utiliza as passagens subterrâneas, e que 58% de quem as atravessa são mulheres negras, entre 30 e 44 anos. Cerca de 80% fazem o uso das passagens com frequência[76].

Essa pesquisa mostra, portanto, que as passagens subterrâneas, além de serem um elemento característico da constituição urbana de Brasília, são espaços de uso intenso, exercem uma funcionalidade fundamental na dinâmica da *urbes* e, apesar de escondidas, possuem uma visibilidade específica que contribui fortemente para a construção estética e imagética da capital.

[76] Agência Brasília, 2023. Disponível: https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2023/07/19/pesquisa-94-dos-brasilienses-atravessam-o-eixao-pela-passagem-subterranea/. Acesso: 14 dez. 2023.

Interessante destacar que se 94% dos contabilizados na pesquisa utilizam as passagens subterrâneas e somente 12% destes são do Plano Piloto, entende-se que 82% das pessoas que passam diariamente por esses espaços são oriundas das RA's. Esse recorte é extremamente relevante para compreendermos o processo de abandono da gestão pública do Plano Piloto em relação às passagens subterrâneas e a apropriação destes espaços pelos grafiteiros e pichadores, já que os laços de pertencimento ali se fazem mais fortes.

Além disso, a atuação dos grafiteiros, dos pichadores e dos coletivos nestes lugares se torna possível porque são espaços constituídos de superfícies parietais disponíveis como suporte para execução das intervenções, somando mais de 160 metros[77] em cada uma das 16 passagens subterrâneas existentes de norte a sul do Plano Piloto.

> Ao mesmo tempo em que as passagens subterrâneas podem ser um "não lugar" para muitos que habitam e transitam no Plano Piloto, por não estabelecerem qualquer relação de pertencimento ou mesmo de funcionalidade, tais espaços podem ter um sentido inverso para os grafiteiros. Estes subvertem essa lógica ao fazerem as suas marcações nesses espaços, demarcando microterritorialidades e evidenciando sua presença nessas passagens. Se é comum associar os grafites, sobretudo os caracterizados como pichações, aos lugares abandonados e esquecidos pelos cidadãos e pelo Poder Público, poder-se-iam ter como um grande exemplo desse fato as passagens subterrâneas do Plano Piloto. [...] Os grafiteiros apontam as passagens como um dos locais mais representativos do grafite na cidade (Almendra, 2020, p. 183 e 184).

Na citação acima, a pesquisadora, por meio de entrevistas com grafiteiros, constatou que, para eles, as passagens subterrâneas são os "locais mais representativos do grafite na cidade" (Almendra, 2020, p. 184). Essa constatação remonta aos primeiros registros de intervenções parietais de Brasília feitas pelos candangos nas áreas mais subterrâneas dos edifícios (Figuras 28 e 29). Percebe-se que o grafite e o subterrâneo estão intimamente ligados na Brasília do Plano Piloto, tanto que o local mais representativo e significativo para os grafiteiros entrevistados na pesquisa de Almendra (2020) foi um local que remete às profundezas, ao escondido, ao furtivo, que não integra a monumentalidade do projeto urbano e, portanto, não tem grandes possibilidades de eclipsar com o Patrimônio Cultural já instituído e legitimado.

[77] Silva, 2016, p. 107.

Importante destacar que essas passagens, assim como todas as superfícies de elementos públicos do Plano, foram projetadas originalmente para terem suas paredes pintadas de branco. Obviamente, com as intervenções de grafiteiros e pichadores, nenhuma parede das passagens se mantém branca por muito tempo e, como o governo já entendeu isso, a solução mais utilizada até os dias atuais foi o negligenciamento da gestão destes espaços, deixando-os às margens, sucateados e em condições cada vez mais precárias.

Ao longo desta pesquisa, diversas passagens subterrâneas foram fotografadas e acompanhadas para analisar a existência e o estado de conservação das obras. As passagens apresentam semelhanças inquestionáveis entre si, havendo grande profusão de inscrições escritas e pictóricas em todas as paredes disponíveis (figuras 43 a 68).



Figura 43: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 44: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 45: Passagem subterrânea altura das quadras 5 e 6 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 46: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 47: Passagem subterrânea altura das quadras 5 e 6 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

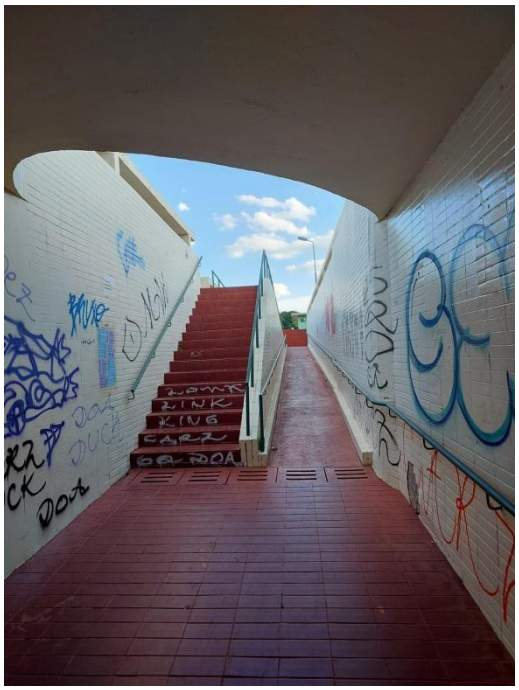


Figura 48: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

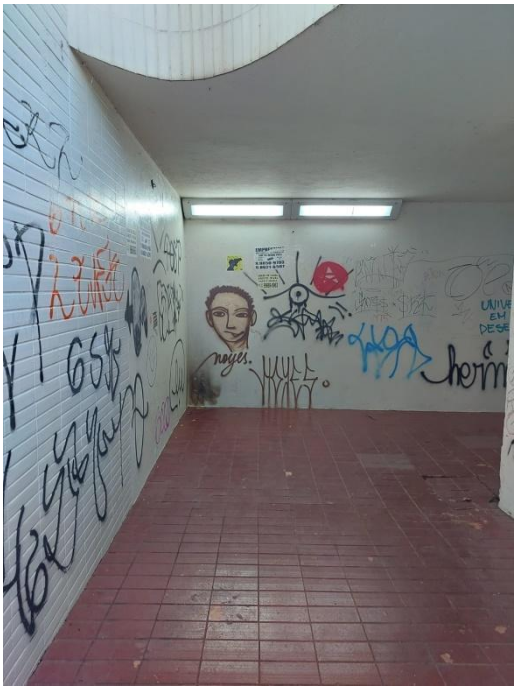


Figura 49: Passagem subterrânea altura das quadras 5 e 6 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

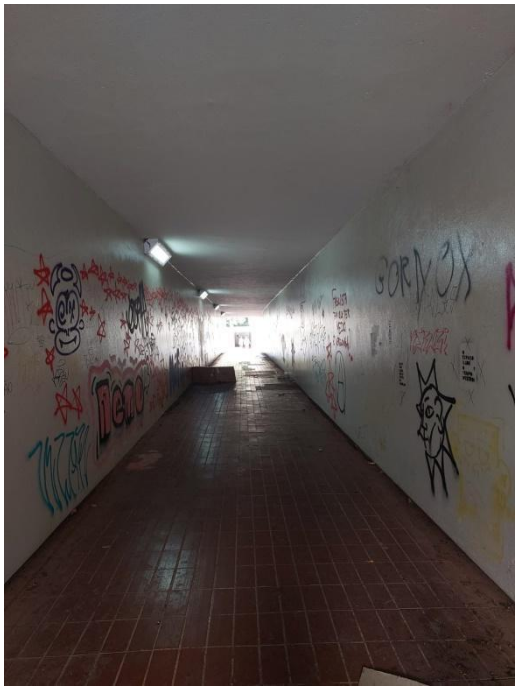


Figura 50: Passagem subterrânea altura das quadras 3 e 4 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 51: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 52: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 53: Passagem subterrânea altura das quadras 3 e 4 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

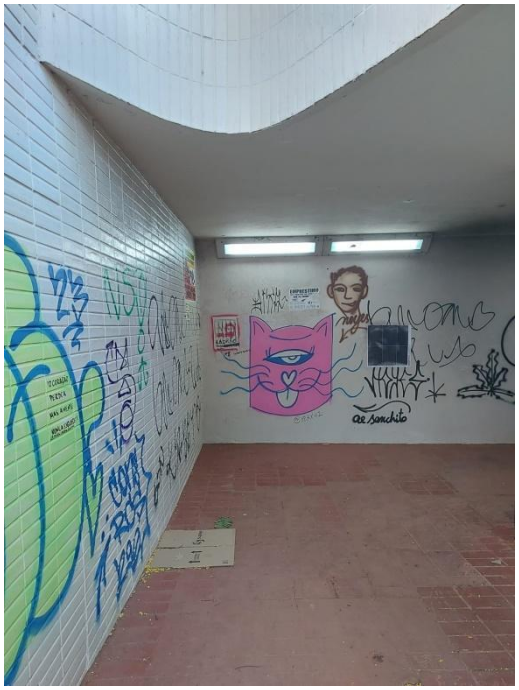


Figura 54: Passagem subterrânea altura das quadras 9 e 10 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

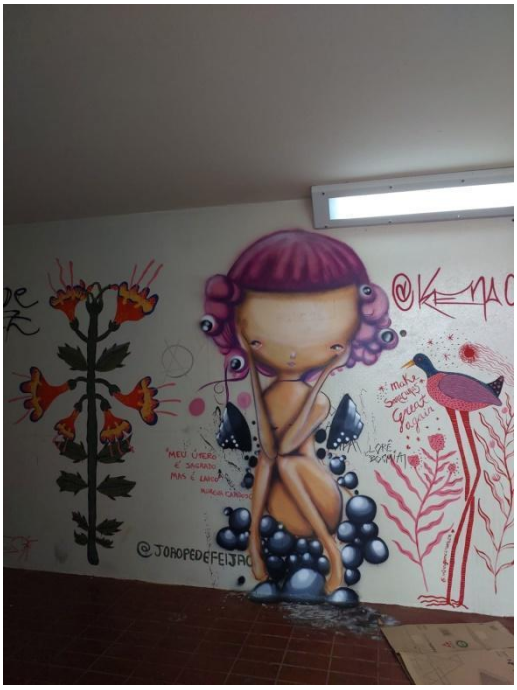


Figura 55: Passagem subterrânea altura das quadras 9 e 10 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 56: Passagem subterrânea altura das quadras 9 e 10 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 57: Passagem subterrânea altura das quadras 9 e 10 Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 58: Passagem subterrânea altura das quadras 6 e 7 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 59: Passagem subterrânea altura das quadras 6 e 7 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 60: Passagem subterrânea altura das quadras 9 e 10 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 61: Passagem subterrânea altura das quadras 3 e 4 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 62: Passagem subterrânea altura das quadras 11 e 12 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 63: Passagem subterrânea altura das quadras 9 e 10 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 64: Passagem subterrânea altura das quadras 9 e 10 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 65: Passagem subterrânea altura das quadras 5 e 6 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 66: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 67: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 68: Passagem subterrânea altura das quadras 7 e 8 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

As tesourinhas também se configuram como passagens subterrâneas, porém são um recurso urbanístico de tráfego. Ou seja, as tesourinhas comportam exclusivamente a circulação viária e não possuem acesso para pedestres. Como são estruturas rebaixadas, o acesso dos carros acontece por meio de abertura ladeada por duas paredes paralelas sustentantes da via urbana que passa em cima. Desta forma, pode-se entender que as tesourinhas são uma espécie de pequenos viadutos espalhados por todas as quadras de Brasília (Fig. 69). Estas paredes laterais são utilizadas para manifestação de arte urbana como o grafite, o pixo e os lambes, por exemplo (Figuras 70 a 75).

Devido ao fato de as tesourinhas não terem acesso aos pedestres, as intervenções nestes locais se tornam perigosas e arriscadas à vida, já que o espaço é estreito, restrito e os veículos trafegam em alta velocidade. Por isso, detectou-se que as intervenções nestas áreas apresentam uma execução mais rápida com uma estética mais próxima do pixo. Nesse sentido, também é notável que as intervenções nestas regiões utilizam, majoritariamente, cartazes e lambes, pois são de fixação rápida, o que diminui consideravelmente os riscos associados à ação.



Figura 69: Vista de cima das tesourinhas e das estruturas semelhantes a pequenos viadutos que servem de suporte para intervenções urbanas. Foto: Jamila Tavares, 2020. Fonte: G1.[78]

[78] Disponível em: https://g1.globo.com/df/distrito-federal/brasilia-60-anos/noticia/2020/03/02/moradores-de-brasilia-sao-convidados-a-escrever-cartas-para-a-cidade-em-comemoracao-aos-60-anos-da-capital.ghtml. Acesso em: 14 set. 2025.



Figura 70: Vista de uma tesourinha da Asa Norte com intervenções. Foto: Mariah Boelsums, 2024.



Figura 71: Detalhe de intervenções em uma tesourinha da Asa Norte. Foto: Mariah Boelsums, 2024.



Figura 72: Detalhe de intervenções em uma tesourinha. Fonte: Graffiti Brasília Flickr.[79]



Figura 73: Detalhe de intervenções do Coletivo Transverso em uma tesourinha da Asa Norte. Fonte: @coletivotranverso, 2024.

[79] Fonte: https://www.flickr.com/groups/brasilia-df-graffiti/pool/page3. Acesso em: 14 set. 2025.



Figura 74: Detalhe de tesourinha com sobreposições de cartazes e sujidade aderida. Foto: Bernardete Alves. Fonte: bernardetealves.com, 2019.[80]



Figura 75: Detalhe de intervenções em uma tesourinha da Asa Norte. Foto: Patrícia Del Rey. Fonte: @coletivotranverso, 2024.

Em relação ao estado de conservação das obras nas passagens subterrâneas e nas tesourinhas percebe-se que os danos decorrentes de agentes de deterioração relacionados à luz solar direta são praticamente inexistentes. Porém, o mesmo não vale para danos decorrentes de chuvas e da presença de água. Apesar de serem locais teoricamente protegidos e cobertos, com as chuvas fortes é frequente que ocorram problemas decorrentes de inundações, especialmente no interior das tesourinhas (Figuras 76 e 77).

Além disso, a sujidade superficial e aderida é um dano preponderante em ambos os locais, sendo que nas tesourinhas há maior sujidade decorrente do tráfego intenso e dos poluentes liberados pelos veículos. Já nas passagens subterrâneas, as sujidades decorrem do contato humano com as superfícies, desgastando, causando manchas e abrasões nas obras. Vale destacar também que na época da seca em Brasília, a poeira suspensa no ar é extremamente elevada e essa poeira se adere às superfícies parietais causando danos às intervenções urbanas.

No caso das passagens subterrâneas, destaca-se que originalmente eram constituídas de tijolinhos brancos, apesar de muitas já terem sido reformadas e, com isso, os tijolinhos terem sido retirados, ainda há passagens que mantém esses

[80] Disponível em: https://bernadetealves.com/2019/10/21/gdf-inicia-revitalizacao-das-tesourinhas/. Acesso em: 19 set. 2025

elementos construtivos. Nestes casos, a perda de suporte é um dano considerável para os grafites nestas regiões.

A passagem subterrânea das quadras 107/108 e 307/308 Sul apresenta uma estética diferente das demais, percebe-se que quase não há manifestações de pixo e grafite nas paredes e que estas estão pintadas de branco, conforme projeto original da cidade (Figuras 66, 67 e 68). Isso se dá por uma ação mais rígida de controle por parte do poder público nessa região, haja vista que estas quadras integram a Unidade Vizinhança, um arquétipo que aplicou integralmente o planejamento de Lúcio Costa e, por isso, apresenta elevado valor Patrimonial e, consequentemente, maior controle. Nestas regiões, o apagamento das obras é o dano preponderante.

Ademais, ao analisar o estado de conservação destas obras, percebe-se um cenário parecido com o que acontece nos monumentos em relação aos agentes de deterioração relacionados à sobreposição e ao atropelamento, sendo considerados danos frequentes.



Figura 76: Vista de uma tesourinha alagada na Asa Norte. Foto: Pedro Alves, 2017. Fonte:CBMDF/Divulgação.[81]

[81]Disponível em: https://www.metropoles.com/distrito-federal/tesourinha-alagada-e-galhos-na-w3-chuva-causa-estragos-no-df. Acesso em: 14 set. 2025.



Figura 77: Vista de uma tesourinha sofrendo os danos da água. Fonte: construçãocivil[82], 2020.

Em resumo, entende-se que os danos preponderantes nas passagens subterrâneas são, nesta ordem: sobreposição e atropelamento (50%), sujidade aderida (35%), perdas de suporte (10%) e apagamento pelo Estado (5%), conforme elucida o Gráfico 2.

Já no caso das tesourinhas (Gráfico 3) destacam-se os danos relacionados à sobreposição e atropelamento (35%), sujidade aderida (30%), presença de água (15%), poluentes e particulados (13%), danos de suporte (5%) e apagamento pelo Estado (2%).

[82] Disponível: https://construcaocivil.info/diluvio-em-brasilia-causando-alagamento-em-diversas-areas-especialmente-nas-tesourinhas-das-asas-sul-e-norte-da-cidade-problema-causado-por-falta-de-desvio-e-captacao-adequada-de-aguas-pluviais-o/. Acesso em: 19 set. 2025.

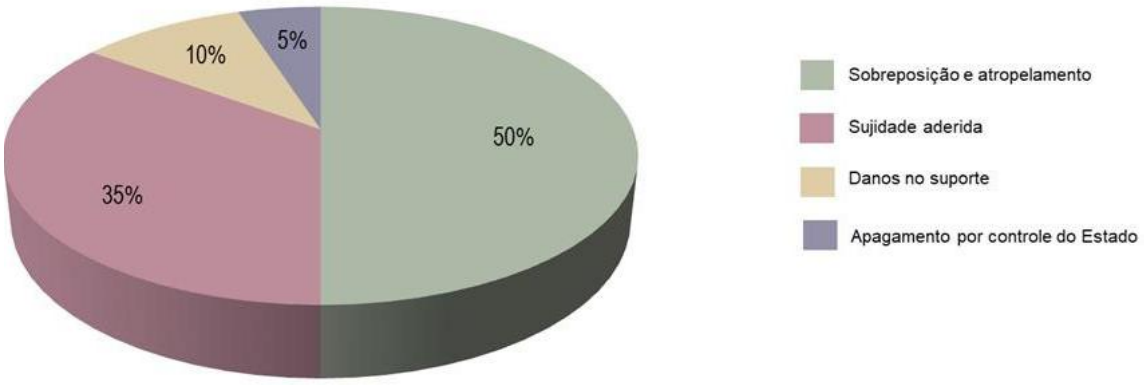


Gráfico 2: Projeção dos danos encontrados nos grafites realizados nas passagens subterrâneas. Autoria: Mariah Boelsums, 2025.

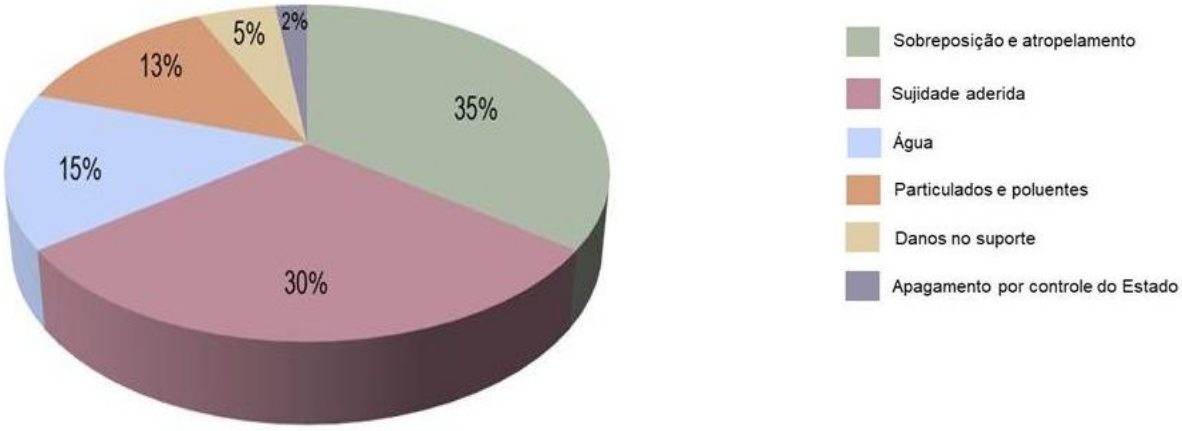


Gráfico 3: Projeção dos danos encontrados nos grafites realizados nas tesourinhas. Autoria: Mariah Boelsums, 2025.

4.4. Os viadutos

Os viadutos são espaços conhecidos pelos grafiteiros no Brasil e no mundo. Constituídos por vigas e pilares que possibilitam a criação de diversos micro espaços, os viadutos desempenham um papel fundamental, mas sem muito protagonismo no tecido urbano. Com menos luminosidade, acessos mais restritos aos pedestres e com superfícies extensas, largas e planas, consagram-se como ótimos lugares para a execução de grafites.

Em Brasília os viadutos se concentram nos grandes eixos de ligação norte-sul. Dentre todos da capital, destaca-se o viaduto da Galeria dos Estados, localizado no Setor de Diversões Sul, como um dos mais famosos no âmbito do grafite. Isso se deve a basicamente dois motivos principais: o primeiro se refere à localização do viaduto em um dos pontos mais centrais da cidade, próximo ao cruzamento dos dois principais eixos que constituem a malha viária de Brasília, tendo como ápice a Rodoviária que liga o Plano Piloto às demais RA's. Além disso, o viaduto fica nas proximidades do Conic, um edifício muito importante para a cultura da arte urbana do DF. O segundo motivo decorre de uma ação de gestão pública em julho de 2021, quando a Secretaria de Cultura do DF realizou o 4º Encontro de Grafite e, por meio de edital, selecionou 100 grafiteiros para transformarem a parte inferior deste viaduto em uma galeria a céu aberto, alterando a paisagem urbana e concebendo àquele espaço um caráter institucional de arte de rua, um *status* que o consagrou como ponto turístico da cidade (Figuras 79 a 95).

Em 2022, também por meio de edital de fomento e incentivo da Secretaria de Cultura do DF, grafiteiros foram selecionados para ocuparem 230 metros de extensão da parte superior (mureta) do viaduto da Galeria dos Estados. O painel foi composto por cerca de 120 faixas de cores que compõem o arco-íris, formando a bandeira do movimento LGBTQ+ (Figura 78).



Figura 78: Vista geral do grafite na mureta do viaduto da Galeria dos Estados. Foto:Tony Oliveira/Agência Brasília, 2022.



Figura 79: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

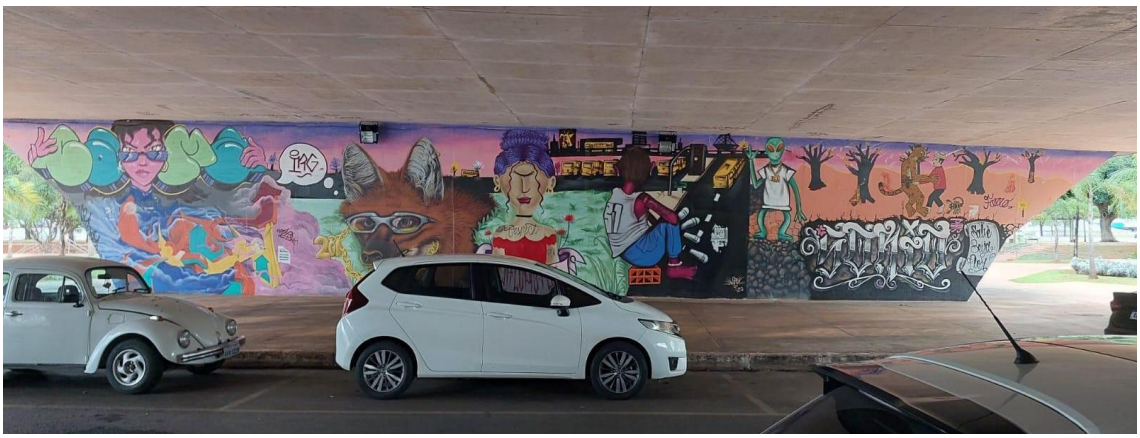


Figura 80: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

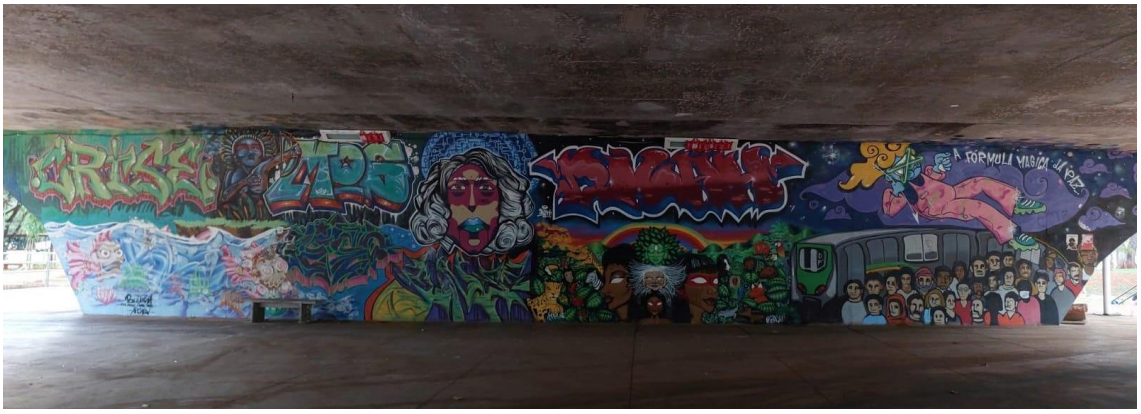


Figura 81: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

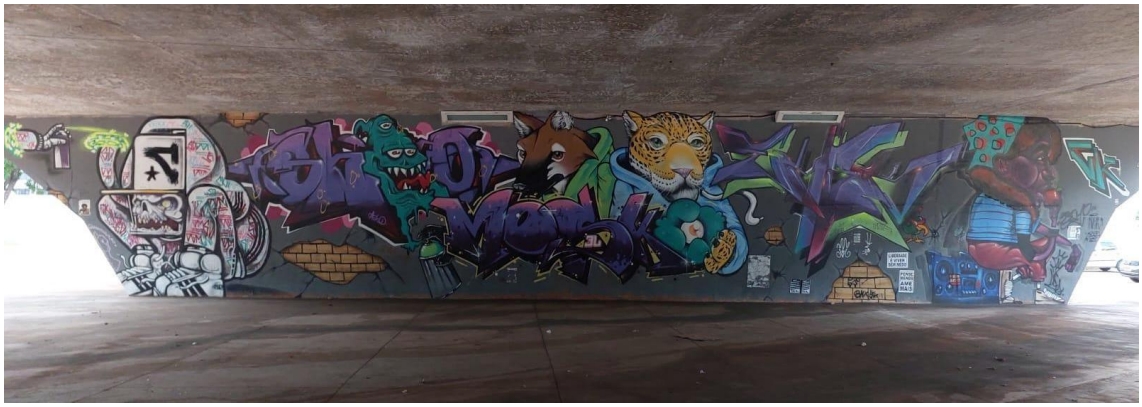


Figura 82: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

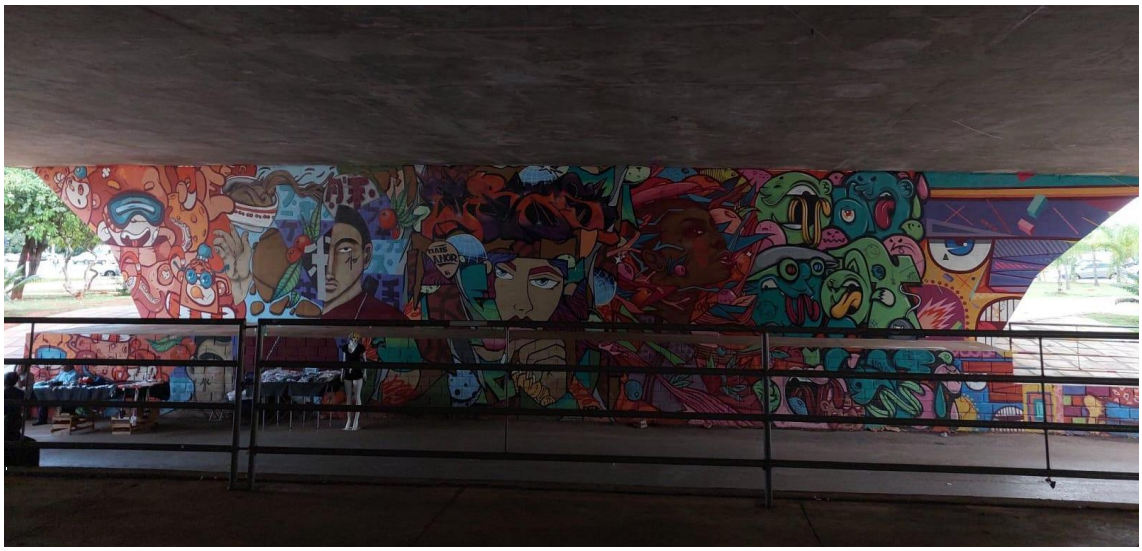


Figura 83: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

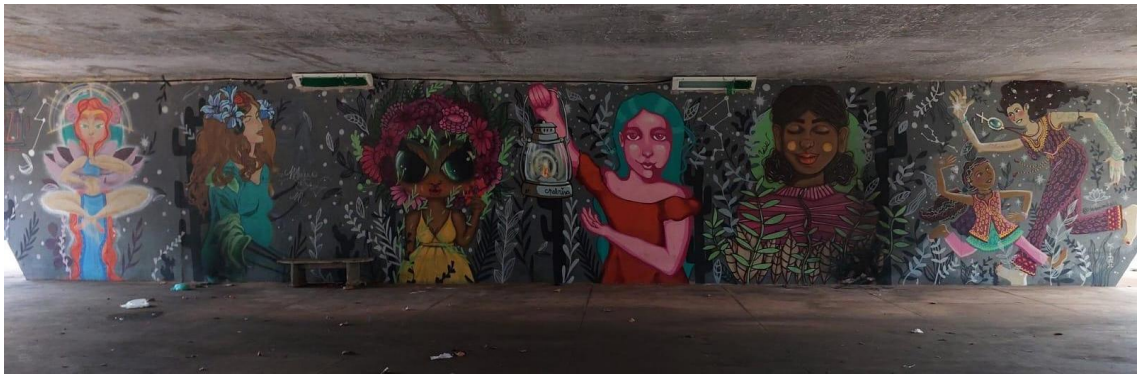


Figura 84: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

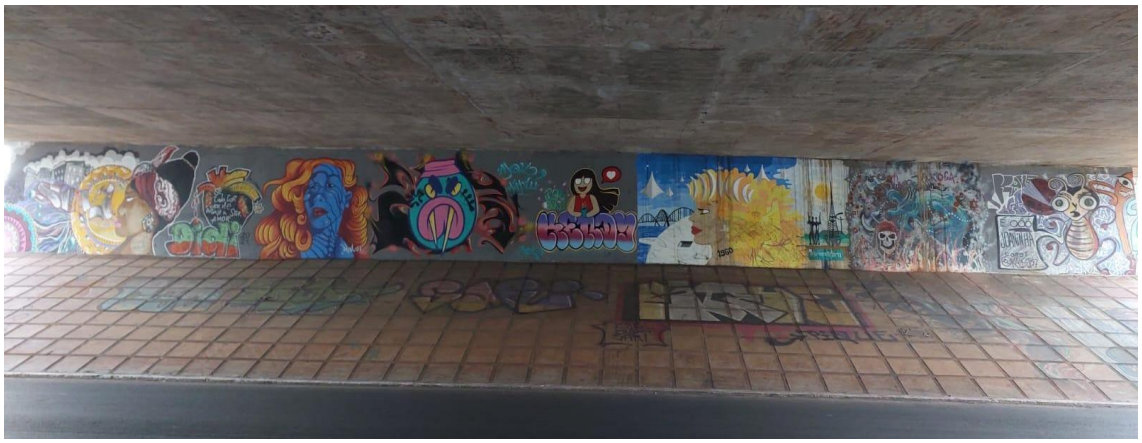


Figura 85: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 86: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 87: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 88: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

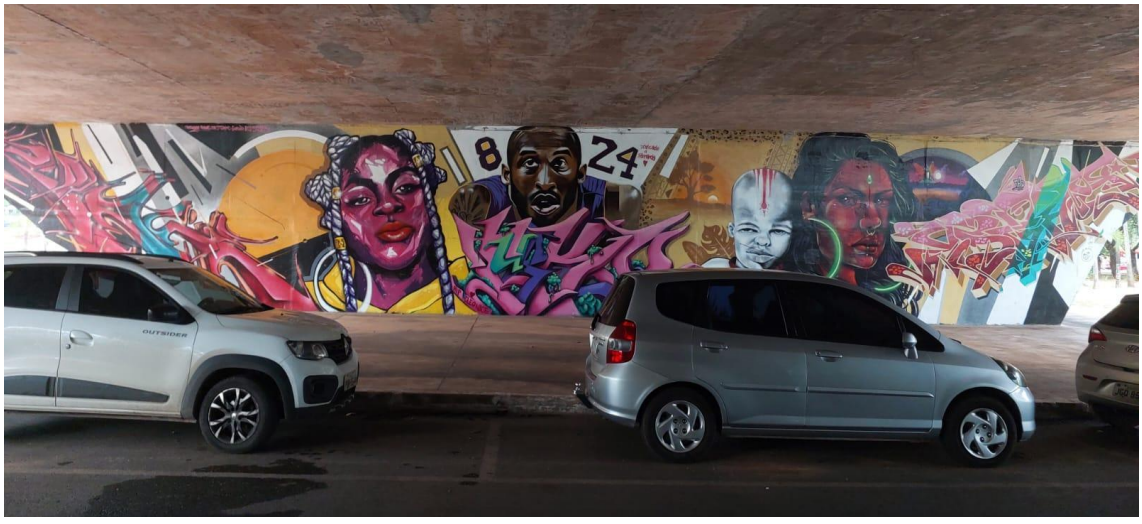


Figura 89: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 90: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

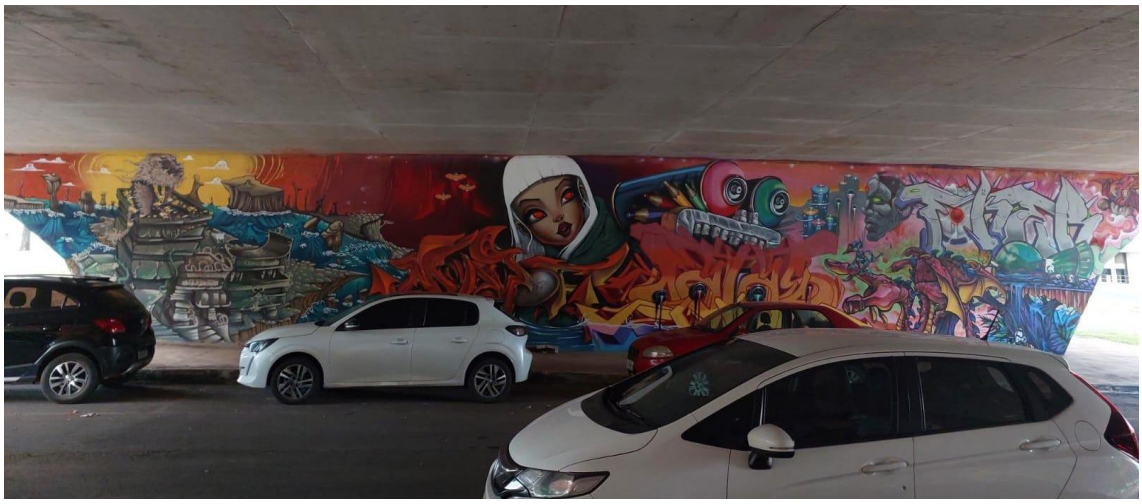


Figura 91: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

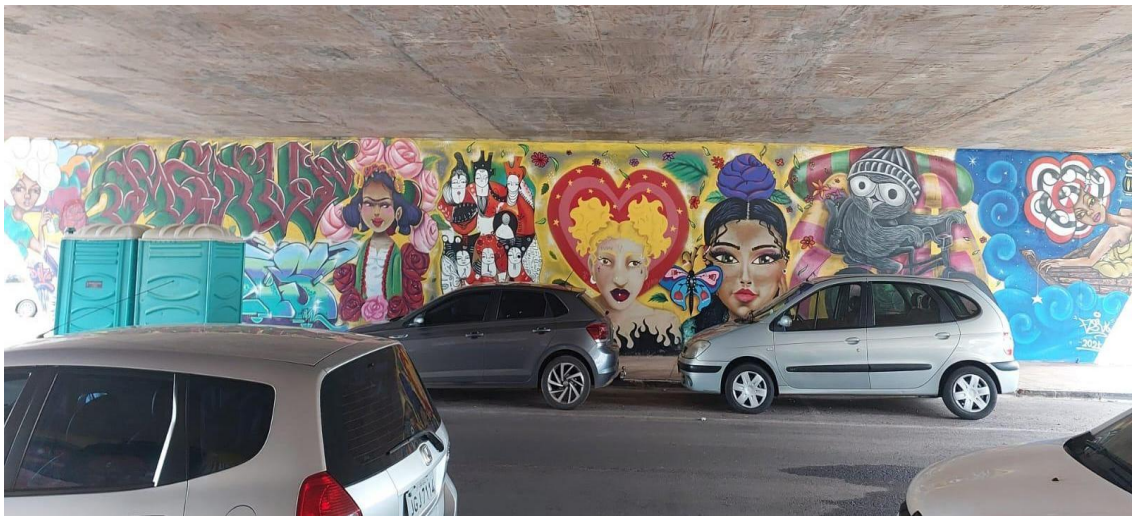


Figura 92: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 93: Vista da área interna do viaduto da Galeria dos Estados. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

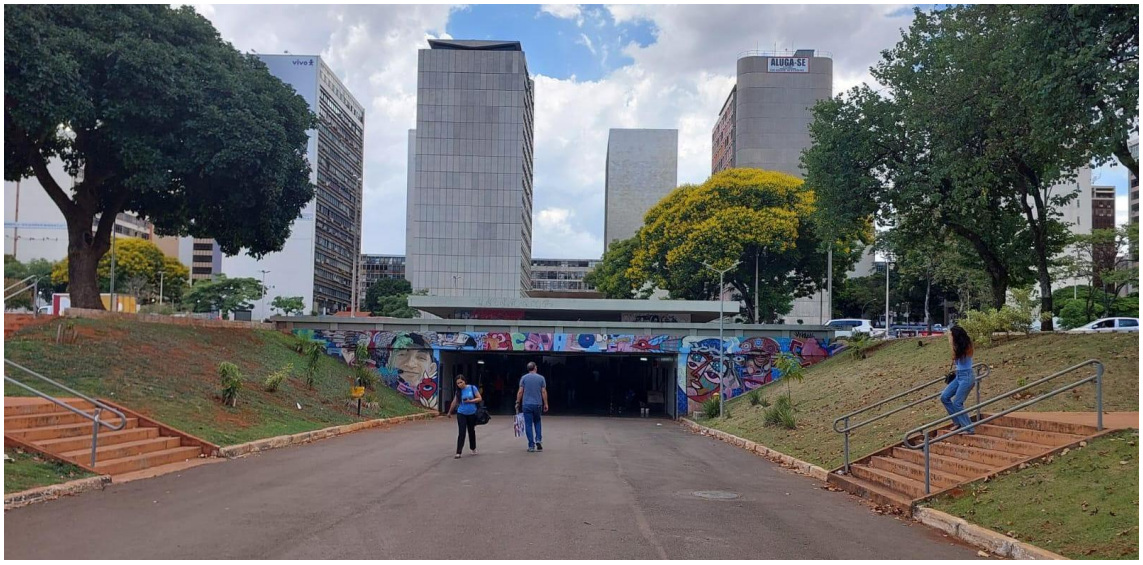


Figura 94: Vista da Galeria dos Estados sendo utilizada para trânsito de pedestres. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

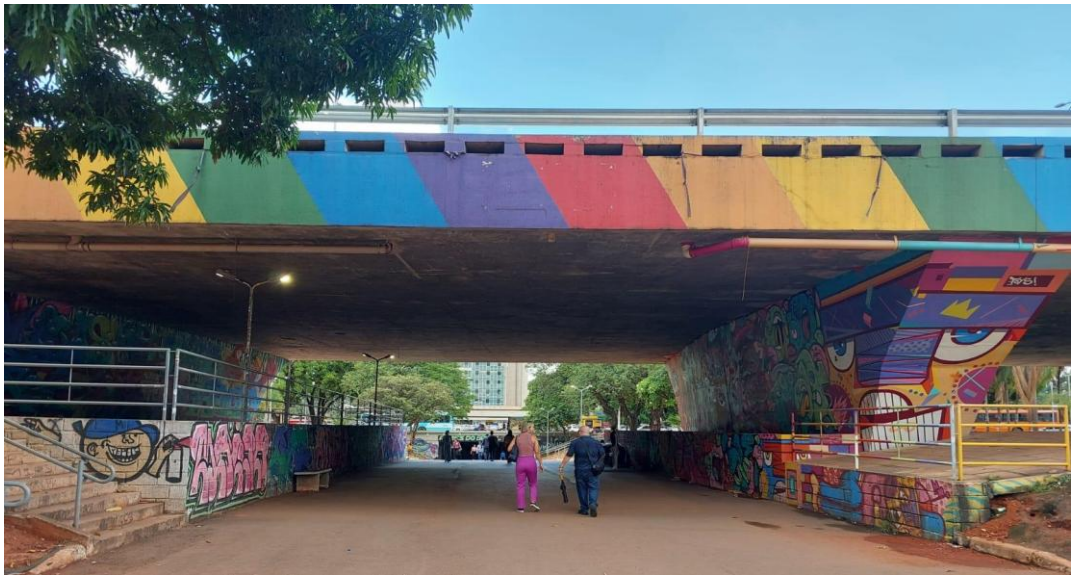


Figura 95: Vista da Galeria dos Estados sendo utilizada para trânsito de pedestres. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

No que se refere ao estado de conservação, assim como nas passagens subterrâneas, os danos mais comuns decorrem da ação humana, principalmente relacionados à sujidade superficial e aderida, especialmente devido ao contato físico. Como os viadutos estão localizados em áreas com alto tráfego, há também danos relacionados à aderência de particulados e poluentes nas superfícies das obras.

Por serem locais amplamente utilizados pela população, é comum encontrar danos nos suportes como perdas pontuais e desprendimentos, sobretudo nas áreas mais baixas e de maior acesso por meio do contato físico de manuseio.

A sobreposição e o atropelamento também são comuns, havendo mais sobreposição que atropelamento, pois como já mencionado, na Galeria dos Estados houve uma ação mediante edital e os grafiteiros possuem seus códigos de conduta. Porém, a sobreposição com cartazes, anúncios e adesivos é comum na região.

Por fim, nas áreas superiores dos viadutos (nos guardas-corpos) percebe-se danos relacionados ao desbotamento, pois estas regiões ficam diretamente expostas à radiação solar.

Abaixo segue uma sistematização dos danos identificados nos viadutos do Plano Piloto e as projeções de quantitativo para cada um deles (Gráfico 4).

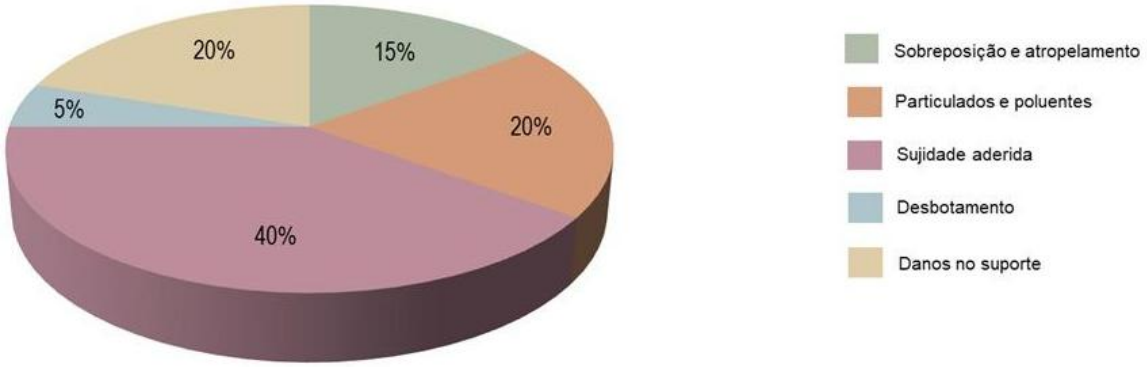


Gráfico 4: Projeção dos danos encontrados nos grafites realizados nos Viadutos do Plano Piloto. Autoria: Mariah Boelsums, 2025.

4.5. Placas, muretas, caixas de energia e bancas de revista

Além das passagens subterrâneas e dos viadutos, como não há muitos muros e superfícies acessíveis e disponíveis (do ponto de vista material e também relacionado à aceitação) na cidade, os grafiteiros precisam se apropriar de superfícies variadas como placas de trânsito, algumas muretas de postos de gasolina e/ou paredes das bancas de revista (Figuras 96 e 97).

Ademais, existem estruturas muito peculiares que acabaram se tornando uma excelente opção para os grafiteiros: conhecidas como caixas de energia, são estruturas quadradas, fechadas, feitas de cimento ou com revestimento em tijolinho aparente, oferecendo 4 lados disponíveis para grafitar (Figuras 98 e 99). A utilização destes espaços insere o grafite no contexto residencial do Plano Piloto, já que existem muitas caixas de energia ao longo das superquadras, suprindo um pouco a necessidade de superfícies em meio aos prédios com *pilotis* e cobogós.

Outro ponto favorável à apropriação destes locais é que a relação de propriedade não é bem delimitada, por exemplo, quem é o proprietário destas estruturas peculiares dispostas pela cidade? As bancas e as caixas de energia apresentam proprietários um pouco mais claros, mas, ainda sim, por serem locais que hoje em dia, em sua maioria, não desempenham mais suas funcionalidades primárias, acabam incorporando aspectos de abandono, afastando o senso de propriedade e se integrando ao conceito de público que rege o sentido de cidade.



Figura 96: Vista de um elemento urbano grafitado. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 97: Vista de um elemento urbano grafitado. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 98: Vista de uma caixa de energia grafitada. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 99: Vista de uma caixa de energia grafitada. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 100: Vista de um elemento urbano grafitado. Foto: Mariah Boelsums, 2023

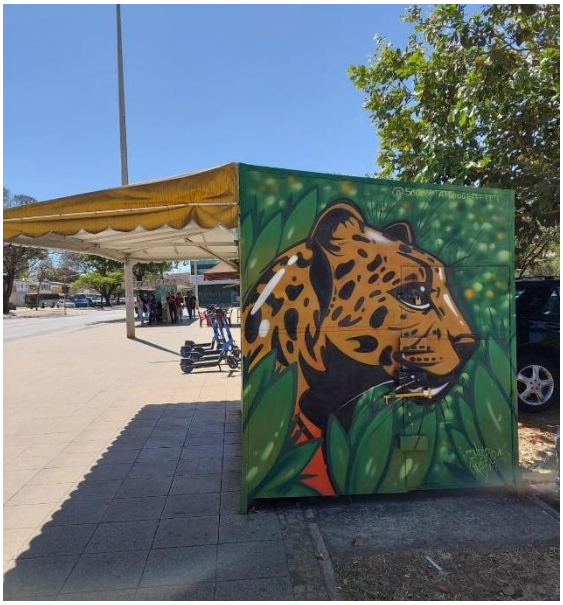


Figura 101: Vista de um grafite em uma banca de revista. Foto: Mariah Boelsums, 2023

Quanto ao estado de conservação, destaca-se que estes elementos fazem parte da rotina da população e, por isso, é comum que haja contato físico, causando perdas pontuais, desgastes e manchas. Mas, em relação aos demais locais analisados, estes são os que sofrem menos com a ação humana, pois são elementos que, normalmente estão dispostos de maneira avulsa na cidade, sem uma funcionalidade pública.

Estas superfícies estão, majoritariamente, expostas às intempéries, levando ao desbotamento pictórico pela ação direta da luz solar e também às manchas decorrentes da umidade e do escorrimento de águas pluviais (Fig. 103). Ademais, destacam-se as sujidades depositadas e aderidas decorrentes de particulados, poluentes e poeira (Fig. 102), especialmente porque estes elementos normalmente estão dispostos ao longo dos campos e das áreas verdes que permeiam as superquadras, aumentando consideravelmente o acúmulo de poeira.

Por estarem bem localizados e oferecerem grande destaque, muitas vezes, estes locais são vistos como pequenos *outdoors* espelhados pela cidade e são amplamente utilizados para propagandas e para intervenções artísticas, aumentando os potenciais danos relacionados ao atropelamento e à sobreposição (Fig. 103).

Por serem locais com baixa manutenção, é notável a presença de danos nos suportes como rachaduras, perdas pontuais, infiltrações e, em muitos casos, até

mesmo perdas estruturantes, já que, como mencionado, alguns destes elementos perderam suas funcionalidades ao longo dos anos e hoje sofrem com o abandono.



Figura 102: Detalhe da cidade aderida. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 103: Detalhe de manchas de umidade e de sobreposição com cartaz. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

Desta forma, os danos relativos aos grafites executados nestes locais foram sistematizados no Gráfico 5.

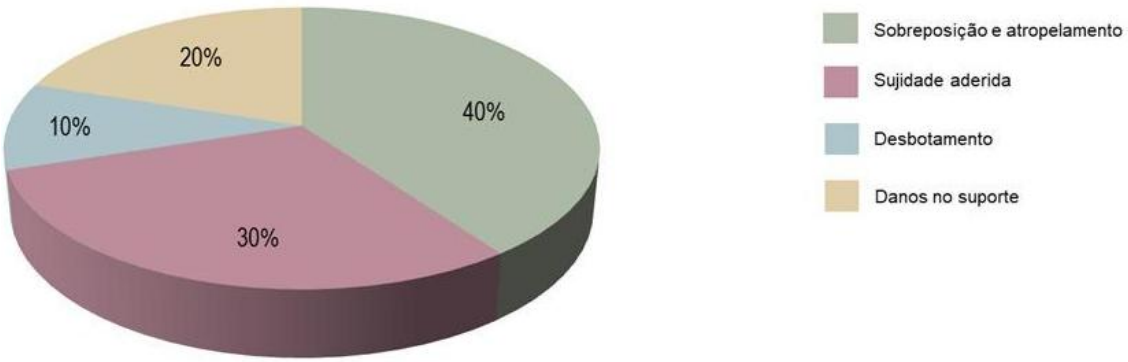


Gráfico 5: Projeção dos danos encontrados nos grafites realizados placas, muretas, caixas de energia e bancas de revista do Plano Piloto. Autoria: Mariah Boelsums, 2025.

4.6. Via W3

A W3 é uma via expressa que percorre cerca de 12 km e liga a Asa Sul (W3 Sul) à Asa Norte (W3 Norte), sendo formada à leste pelas quadras 500 e à oeste pelas quadras 700. Essa região não se parece tanto, do ponto de vista orgânico e formal, com as demais regiões do Plano Piloto, já que é um local de agitação, com aspectos mais semelhantes aos grandes centros populares das cidades, onde há uma relação mista entre as áreas comerciais e residenciais, conferindo-lhe maior fluidez urbana. Isso faz com que a W3 seja um pouco mais caótica e movimentada, com maior profusão de imagens e de sons que as demais regiões do Plano, tornando-a, até certo ponto, “estranha” diante do entorno.

Além disso, a área residencial na W3 é composta por casas geminadas e não com a estrutura dos prédios com *pilotis* das superquadras, o que muda toda uma dinâmica de apropriação dos espaços porque remonta a lógica primária de propriedade privada, na qual as casas são muradas, rodeadas de grades e portões, aumentando, portanto, as possibilidades de superfícies disponíveis para grafitar.

Historicamente, a W3 carregou estigmas relacionados à marginalidade e à violência que até hoje constituem o imaginário popular. Talvez a W3 seja uma fissura no ordenamento do Plano Piloto e, por isso, ela tenha se consagrado ao longo dos anos como a vitrine do grafite em Brasília, já que, sem dúvida, é o local onde mais se concentram os grafites pictóricos do Plano Piloto, especialmente na W3 Sul. Isso se deve, principalmente, a uma efervescência cultural que constituiu a W3 Sul desde os anos 70, com a forte presença do teatro e da música, muito vinculados ao Espaço Cultural Renato Russo, equipamento cultural da Secretaria de Cultura do Distrito Federal, localizado na altura da 508 Sul.

Todos esses elementos, somados ao fato de que na W3 há mais superfícies disponíveis para grafitar, fazem dali o principal local de atuação dos grafiteiros no Plano, seja de maneira espontânea, seja através de políticas públicas de fomento e incentivo do governo ou ainda por meio da contratação direta de proprietários e comerciantes que já absorveram a estética do grafite pictórico como uma identidade da avenida e um elemento de valorização de suas casas e comércios (Figuras 104 a 117).

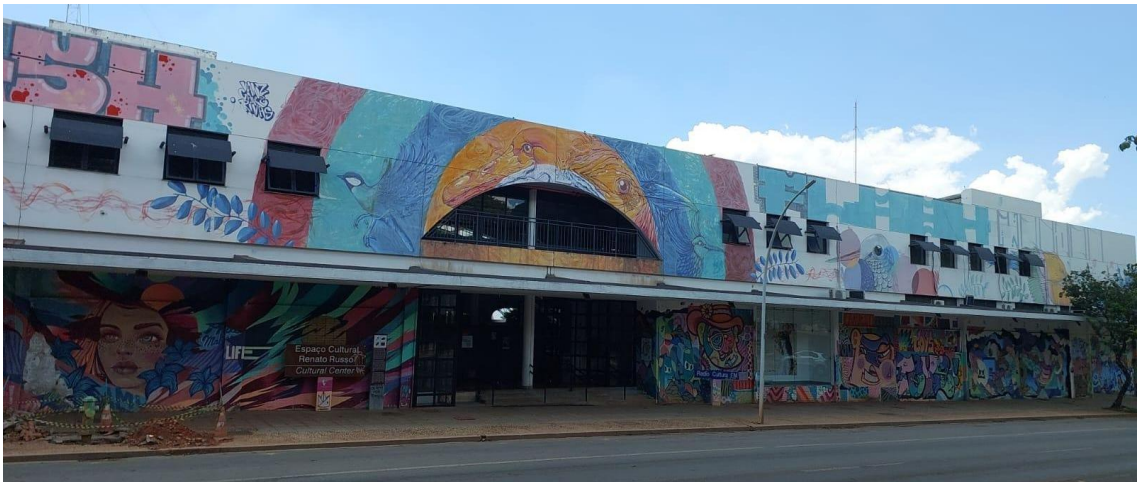


Figura 104: Vista de uma das fachadas do Espaço Cultural Renato Russo. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 105: Vista de uma das fachadas do Espaço Cultural Renato Russo. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 106: Vista de uma das fachadas do Espaço Cultural Renato Russo. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 107: Vista de grafite na W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 108: Vista de grafite na W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 109: Vista de grafite na W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 110: Grafite W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 111: Grafite W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 112: Grafite W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 113: Grafite W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 114: Grafite W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 115: Grafite W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

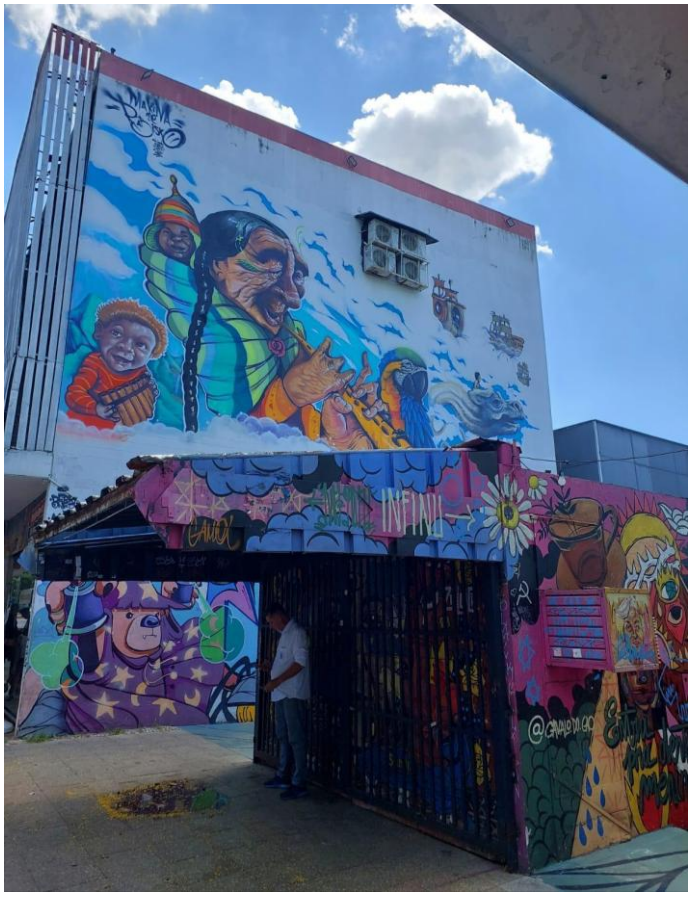


Figura 116: Vista da banca de revistas grafitada e do grafite em empena na W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 117: Grafite na W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

Analisando o estado de conservação das obras na W3 percebe-se a predominância de duas tipologias de danos: sujidade aderida e desbotamento. Isso se deve ao fato de que a via W3 é altamente movimentada, tanto por transeuntes quanto por automóveis, fazendo com que as interações com as obras sejam maiores e, por isso, os danos associados à sujidade aumentem. Ademais, por ser a via que comporta a principal malha de ônibus do Plano Piloto, os particulados e poluentes também são frequentes e se misturam às sujidades decorrentes do contato físico.

Além disso, as obras nesta região estão, em sua maioria, expostas às intempéries, sendo frequente o desbotamento cromático em razão da ação constante e direta da luz solar. Manchas de umidade também podem ser notadas, mas o fato de Brasília apresentar preponderantemente um clima quente e seco faz com que os danos atrelados à ação do Sol sejam mais impactantes.

Sobreposição e atropelamento também podem ser notados nesta região, já que a disputa por território nesta localidade é acirrada, especialmente ao considerar que esta via é considerada como um dos grandes polos comerciais do Plano Piloto, ocasionando a abundância de cartazes e anúncios variados, que, em sua maioria, são fixados por cima das obras de grafite (Gráfico 6).

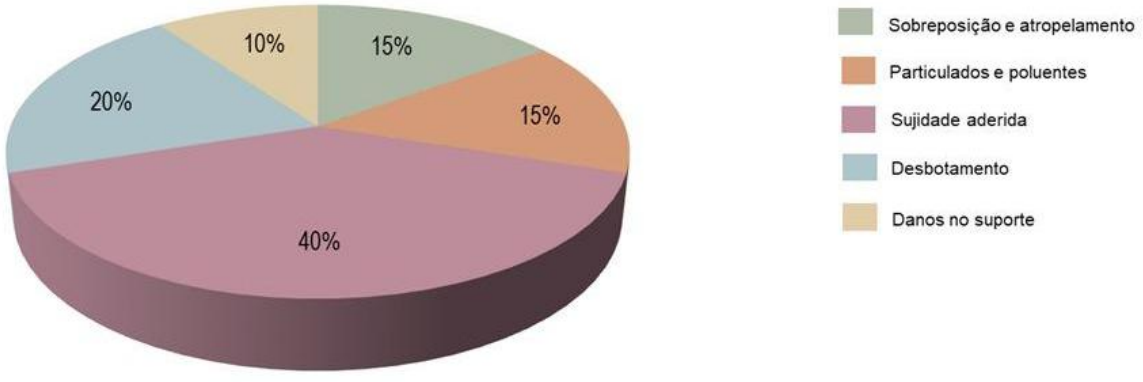


Gráfico 6: Projeção dos danos encontrados nos grafites realizados na via W3 do Plano Piloto. Autoria: Mariah Boelsums, 2025.

Por ser uma via importante de trânsito da cidade, existem 56 paradas de ônibus ao longo de toda a sua extensão (norte-sul). Construídas em cimento com três faces verticais e uma marquise, estas estruturas funcionam como telas para grafites e se tornaram mais uma alternativa utilizada pelos grafiteiros para "*hackear"* a cidade sem muros. Dessa forma, em quase todas as paradas de ônibus é possível identificar algum tipo de intervenção de grafite (Figuras 118 a 122).

É interessante perceber a interação da comunidade com o grafite, especialmente no caso das paradas de ônibus em uma cidade na qual as ruas não tem nome e são extremamente parecidas entre si. No lugar dos nomes, em Brasília, há códigos alfanuméricos que, em um primeiro momento, causam estranhamento e geram dificuldade de localização por parte dos transeuntes, além de carregarem consigo uma impessoalidade pouco experenciada quando o assunto é localização urbana. Neste contexto, é comum se questionar sobre qual referência utilizar para explicar um local para uma pessoa, especialmente se o interlocutor não for brasiliense ou for recém-chegado à capital, sem familiaridade com essa lógica cartesiana espacial. É aí que os grafites se tornam, além de tudo, pontos de referência e elementos fundamentais da cartografia urbana, não só integrando a paisagem, como também intervindo, se conectando e modificando as relações sociais e territoriais.



Figura 118: Grafiteira Nzinga grafitando na parada de ônibus da W3 Sul. Foto: Secretaria de Cultura e Economia Criativa.

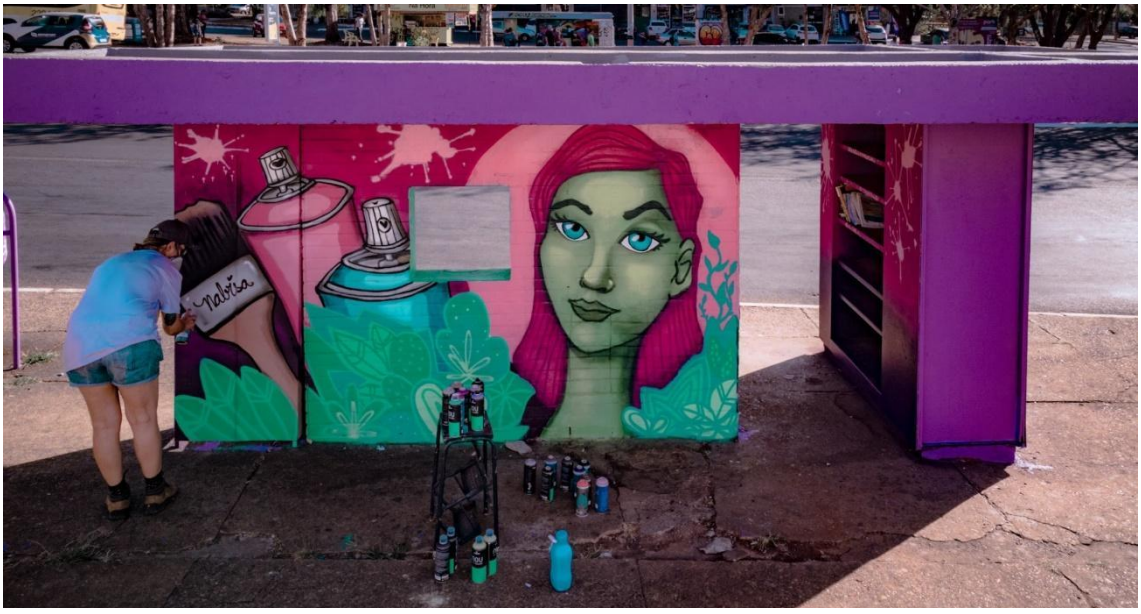


Figura 119: Grafiteira Nabrisa grafitando na parada de ônibus da W3 Sul. Foto: SECEC/DF.



Figura 120: Ponto de ônibus grafitado com fomento da SECEC sendo utilizado pela população. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 121: Ponto de ônibus grafitado com fomento da SECEC sendo utilizado pela população. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 122: Ponto de ônibus grafitado com fomento da SECEC sendo utilizado pela população. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

Devido às suas características formais e funcionais, os pontos de ônibus apresentam-se como elementos demasiadamente vulneráveis aos diversos agentes de deterioração. Seja de maneira consciente ou inconsciente, conforme categorizado por Arcos (2019), os danos associados à ação humana são, sem dúvida, os mais frequentes nos pontos de ônibus. Estes espaços são feitos para abrigarem a população (Figuras 120 a 122) que, por sua vez, utilizam os assentos, tocam nas superfícies e apoiam o corpo e/ou objetos variados. Também é comum as pessoas beberem e comerem enquanto esperam o ônibus, podendo ocasionar em derramamentos e manchas, além de atrair agentes biológicos. Em decorrência disso, a sujidade é o segundo dano mais evidente detectado nos pontos de ônibus.

O primeiro é, sem dúvida, a sobreposição e o atropelamento. Por serem locais com alta visibilidade e com grande fluxo de pessoas, as paredes dos pontos de ônibus são como telas de comunicação urbana. Por isso, é possível identificar nos pontos de ônibus da W3 a presença de muitos cartazes com anúncios e propagandas, além de inscrições realizadas diretamente nos suportes utilizando-se de lápis, caneta, corretivo, entre outros materiais. Também é usual a sobreposição por meio da fixação de chicletes nas superfícies.

Quanto ao atropelamento, é interessante perceber que desde os primórdios desta manifestação cultural e artística, os meios de transporte são amplamente utilizados como suportes para grafites, seja nos trens ou nos pontos de ônibus, existe algo intrínseco que atrela estes elementos. Talvez seja a noção de território e de pertencimento, associados à conquista e à visibilidade, afinal centenas de pessoas

passam minutos e, às vezes, horas do dia – todos os dias - em um ponto de ônibus. Ao intervir nestes espaços, aumenta-se a sensação de poder por meio da ocupação de ver e ser visto. Sendo assim, é comum encontrar atropelamentos nestes locais, especialmente atrelados à estética do pixo (Figuras 123 e 124).

Por fim, em razão do uso frequente e intenso, existem muitos danos relacionados ao suporte. Muitas vezes, estas perdas de suporte geram lacunas que quando são preenchidas por meio de manutenções, percebe-se que não há a preocupação com a obra de grafite preexistente e, nestes casos, por mais que a lacuna do suporte venha a ser sanada, a lacuna pictórica permanece como um ruído (Figuras 125 e 126).



Figura 123: Detalhe de atropelamentos e sobreposições em ponto de ônibus da W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.



Figura 124: Detalhe de atropelamentos e sobreposições em ponto de ônibus da W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023.

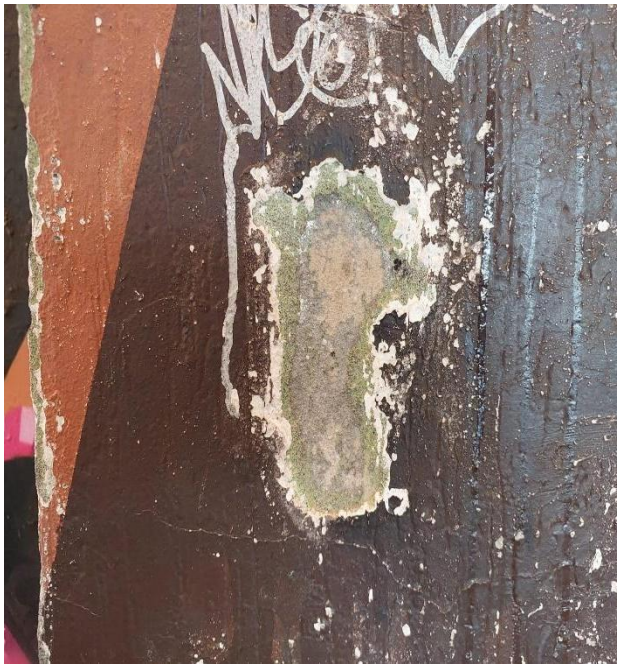


Figura 125: Detalhe de perda de suporte em ponto de ônibus da W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023



Figura 126: Detalhe de manutenção no suporte em ponto de ônibus da W3 Sul. Foto: Mariah Boelsums, 2023

Por ser uma via de alta velocidade e com alto fluxo de carros e de ônibus, também é notável os danos relacionados ao depósito e à aderência de sujidades relacionadas aos particulados e poluentes, criando uma crosta de cor preta nas superfícies. Os danos mais significativos identificados nos pontos de ônibus foram projetados e sistematizados quantitativamente no Gráfico 7.

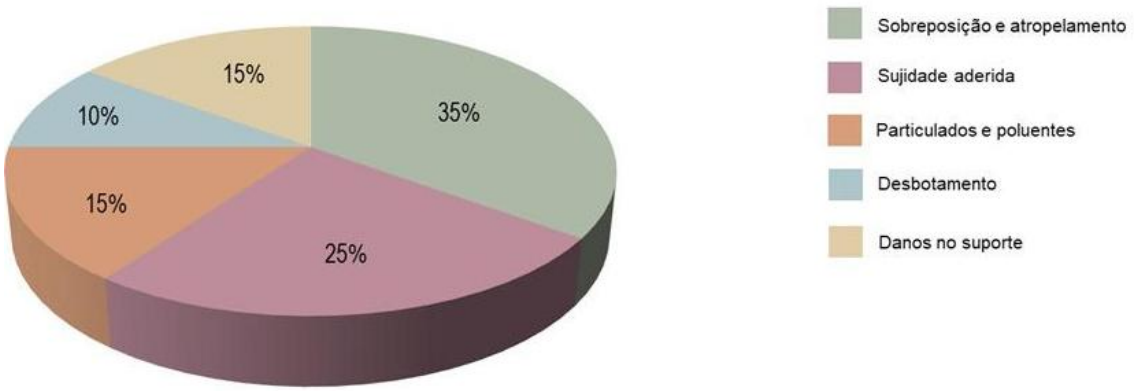


Gráfico 7: Projeção dos danos encontrados nos grafites realizados nos pontos de ônibus da via W3 do Plano Piloto. Autoria: Mariah Boelsums, 2025

4.7. O Conic

O Conic é um centro comercial, formando por 13 edifícios interligados, que foi inaugurado por volta de 1967, no setor de Diversões Sul. Seu nome deriva da construtora pernambucana que, durante a obra, tinha uma placa na fachada do prédio[83] escrita “Conic” e, por isso, este se tornou o apelido do local.

Para falar do Conic é necessário remontar ao projeto do Plano Piloto de Lúcio Costa, baseado no conceito de uma cidade espelhada, dividida em dois lados, asa norte e asa sul, cujas estruturas são idênticas em termos de escalas e setores, porém configuram-se em sentidos opostos, como um reflexo. O Setor de Diversões também segue essa lógica, ou seja, há o Setor de Diversão Norte, constituído pelo Shopping Conjunto Nacional e o Setor de Diversões Sul, onde fica o Conic. Estes setores ficam lado a lado, separados somente pelo Eixo Monumental, onde encontra-se a rodoviária que liga as RA’s ao Plano Piloto e por onde circula diariamente uma quantidade imensa de pessoas.

Na teoria, no Setor de Diversões Sul deveria haver um espaço com cafés, cinemas, teatro e áreas destinadas à fruição e ao encontro artístico-cultural de uma cultura erudita, como um *boulevard* aos moldes de cidades europeias[84]. Mas o que aconteceu na prática foi um espelhamento reverso e o Conic se firmou na cidade como um espaço de encontro da população periférica do DF, consagrando uma propulsão cultural da arte de rua, *underground* e do *hip-hop*.

O edifício foi, aos poucos, sendo ocupado por lojas mais populares, por bares menos requintados, por sebos, lojas de discos e livros, por partidos políticos com representatividade da classe trabalhadora e por sindicatos, além de se tornar referência de festas e bailes noturnos, sendo um espaço vivo no coração da cidade, efervescente pela manhã, tarde, noite e madrugada. Segundo pesquisa de Nunes (2009, p. 17), aproximadamente 10.000 pessoas trabalham nos edifícios do Conic e cerca de 150.000 circulam pela sua área todos os dias.

Refletindo sobre as matrizes espaciais, o Conic pode ser entendido como uma extensão das RA’s no Plano Piloto, um local de reconhecimento, apropriação e pertencimento de uma população que foi colocada às margens. Pode-se dizer, portanto, que o Conic é o local de maior concentração da cultura periférica no Plano

[83] Nunes, 2009, p. 19.
[84] Nunes, 2009, p. 16.

Piloto e está localizado bem no centro da cidade, se tornando a materialização da contradição sócio-política nacional e da desobediência urbana, que com pulsão de vida própria não seguiu um planejamento de uso e destinação e construiu seu próprio espaço com *spray*, resistência, *hip-hop* e juventude.

Considerado um local seguro para os grafiteiros, no interior do Conic há centenas de grafites espalhados pelas paredes (Figura 109). É interessante pensar que, nesse caso, é uma arte urbana quase intimista, porque ela não dialoga de maneira direta com a *urbes*, pelo contrário, ela se encontra dentro, no interior de um edifício gigantesco, quase um forte. Desta forma, a manifestação do grafite no Conic mais se parece com um sinal de celebração do que de disputa territorial, diferente do que normalmente acontece com o grafite que se coloca nas ruas, não há o que se conquistar: o Conic é deles.

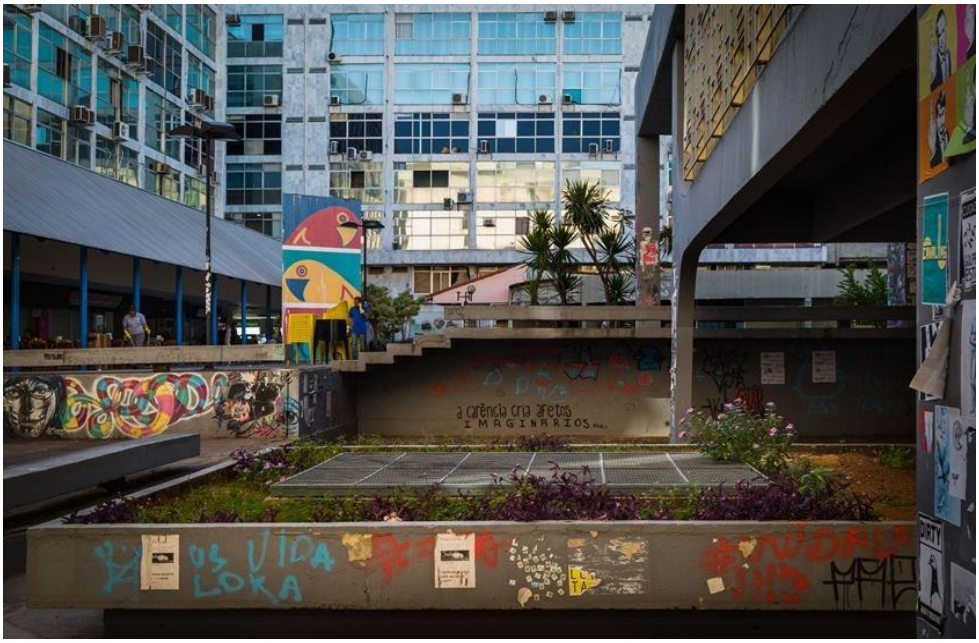


Figura 127: Vista do interior do Conic. Foto: Giovanna Bembom/Metrópoles, 2019.[85]

.

[85] Disponível em: https://www.metropoles.com/conceicao-freitas/conic-um-labirinto-de-cultura-jovem-no-centro-urbano-de-brasilia. Acesso em: 19 dez. 2023.



Figura 128: Vista interna do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025.



Figura 129: Vista interna do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025.

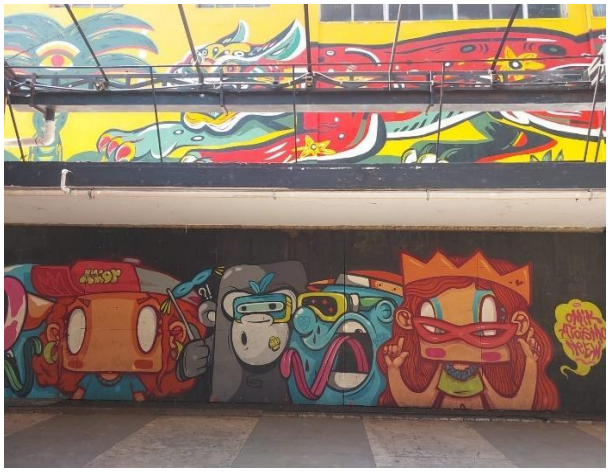


Figura 130: Vista interna do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025.



Figura 131: Vista interna do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025.



Figura 132: Vista interna do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025.



Figura 133: Vista interna do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025.

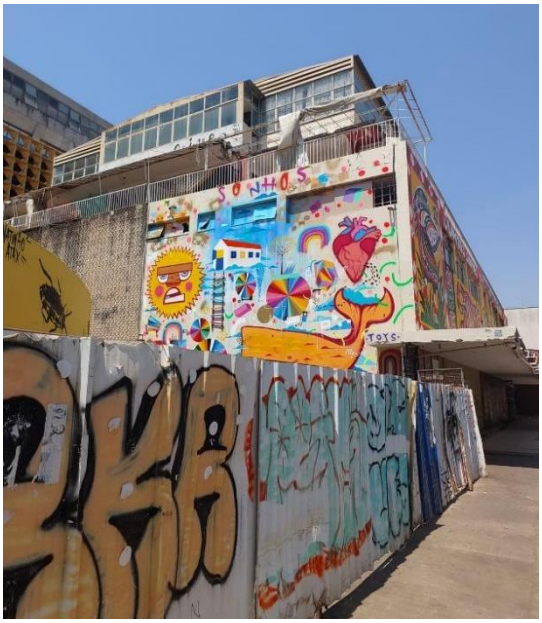


Figura 134: Vista dos pátios internos do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025.



Figura 135: Vista dos pátios internos do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025.



Figura 136: Vista dos pátios internos do Conic. Foto: Mariah Boelsums, 2025.

As obras de grafite no Conic podem ser divididas em duas categorias: aquelas que estão no nível dos transeuntes e aquelas executadas nas áreas mais altas do edifício. Esta distinção é importante porque a presença e a intensidade dos danos são diferentes em cada um destes cenários.

As obras mais acessíveis ao público são normalmente internas às galerias do edifício e compõem as paredes dos corredores e as portas dos comércios (Figuras 132 e 133). Nestes casos, os maiores danos estão associados à sobreposição e aos atropelamentos e também ao contato físico com as obras, causando sujidades e perdas pontuais de suporte. Destaca-se também que como o Conic é um local muito movimentado, existem danos no suporte das obras decorrentes de forças físicas e do manuseio constante, exemplos são as escadas, os bancos e as quinas das paredes (Figura 129) com alto índice de perda e de desgaste.

Por outro lado, as obras executadas nas fachadas internas que compõem os pátios do edifício sofrem com a ação das intempéries, especialmente do Sol, causando desbotamentos nas camadas pictóricas.

Segue abaixo (Gráfico 8) a análise qualitativa e quantitativa dos danos mais frequentes identificados nas obras de grafite no Conic, indicando que a sobreposição e o atropelamento são os danos mais frequentes (35%), seguidos da sujidade (25%).

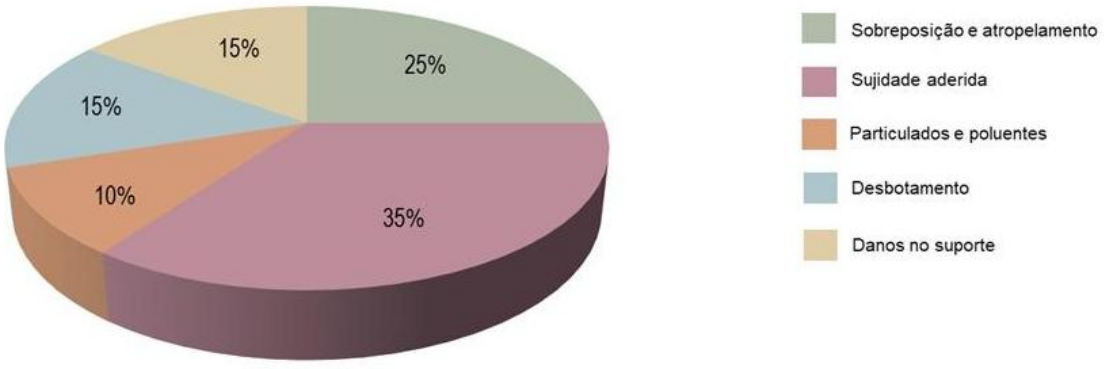


Gráfico 8: Projeção dos danos encontrados nos grafites do Conic. Autoria: Mariah Boelsums, 2025.

4.8. Relação entre localização e estado de conservação das obras

Ao analisar o estado de conservação das obras nestes locais identificados, percebe-se que nas passagens subterrâneas e nas paradas de ônibus encontram-se as obras mais danificadas. Alguns motivos explicam essa constatação, tais como: são locais de uso intenso pela população, de muita interação entre as pessoas e as obras, propiciando danos e perdas; são locais recorrentemente negligenciados pelo poder público e, além disso, estão mais susceptíveis aos danos decorrentes de sobreposições e atropelamentos, pois são locais de disputa territorial, especialmente os pontos de ônibus em razão da alta visibilidade.

A via W3 é uma região de vida urbana intensa, mas, apesar disso, as obras encontram-se, de maneira geral, em estado de conservação razoável, sendo perceptível o esforço dos grafiteiros e coletivos para evitar atropelamentos, mesmo que ainda seja possível identificá-los. Outro fator relevante é que a população, residente ou comerciante na W3, busca preservar os grafites na tentativa de coibir o pixo, sendo muito comum os estabelecimentos terem suas portas e fachadas grafitadas não só pela valorização do grafite, mas como uma medida antipixo. Além do mais, obras mais preservadas tem maior potencial de inibir atropelamentos.

Os locais onde percebe-se que os grafites se encontram mais preservados são nas caixas de energia e na Galeria dos Estados. Isso se explica basicamente por dois motivos: no caso das caixas de energia, pelo fato de que estas não exercem funcionalidade para os transeuntes, sendo locais isolados, sem muita conexão com a rotina e com o fluxo de vida citadino, haja vista que são espaços puramente físicos que por meio do grafite ganham uma vivência estética e são atribuídos de significados que, na maioria das vezes, inauguram relações e conexões com esses locais, valorizando-os e, talvez por isso, estejam menos susceptíveis ao danos relacionados à ação humana. No caso da Galeria dos Estados, acredita-se que a monumentalidade da intervenção de grafite pictórico existente no local atualmente é a grande responsável pela sua preservação, além de ser um trabalho coletivo que contou com a participação de 100 grafiteiros e grafiteiras do DF, agregando um peso artístico considerável ao espaço, essas obras se relacionam diretamente com o código de conduta dos grafiteiros, que respeitam as obras individualmente e também a ação coletiva que ocorreu ali. Ademais, destaca-se também que por estarem embaixo de um viaduto os agentes de deterioração relacionados às intempéries são minimizados.

Apesar disso, cabe destacar que ao falar que as obras se encontram em melhores condições de conservação, diz-se que estas obras sofreram menos danos e não que elas estejam sendo preservadas consciente e metodologicamente. Não há e nunca houve no governo do Distrito Federal um programa de preservação das obras de grafite, nem das que são financiadas pelo governo nem das que ocorrem de maneira espontânea. Nenhum dos editais de fomento e incentivo já lançados pelo governo considerou um plano de salvaguarda, com medidas de preservação, documentação fotográfica ou arquivamento de projeto e é justamente sobre isso que se pretende debruçar nos capítulos seguintes.

Sendo assim, em resumo, os danos identificados foram: sobreposição e atropelamento; sujidade; particulados e poluentes; desbotamento; danos no suporte; e apagamento por controle do Estado. Os dois danos mais recorrentes em todos os locais analisados foram: em primeiro lugar, a sobreposição e o atropelamento e em segundo, sujidades aderidas e depositadas (Gráfico 9). Sendo que a ação humana é o agente de deterioração mais ativo nas obras de grafite do DF, seja causando danos ao suporte, aderindo sujidades ou ainda apagando, sobrepondo ou atropelando as obras.

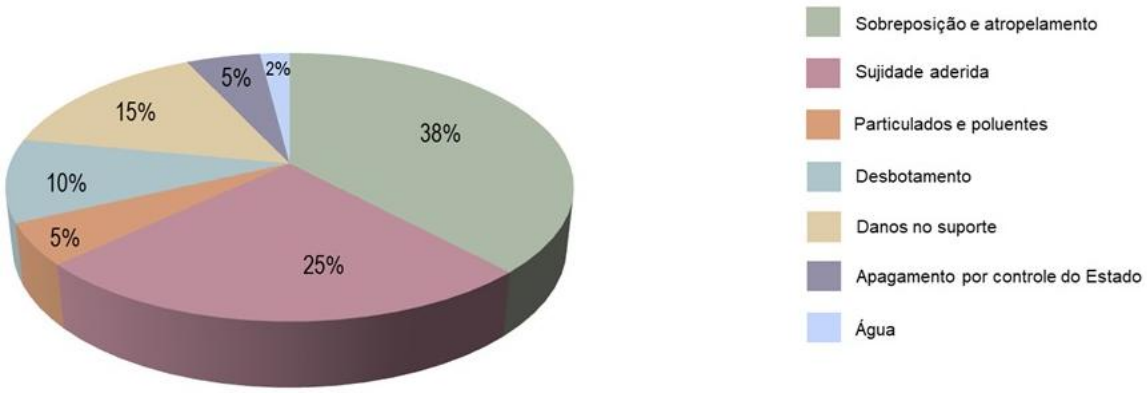


Gráfico 9: Projeção geral dos danos encontrados nos grafites em todos os locais analisados do Plano Piloto. Autoria: Mariah Boelsums, 2025.

5. CAPÍTULO IV. Preservação: a voz dos(as) grafiteiros(as)

Como já mencionado na introdução desta tese, uma das estratégias metodológicas para desenvolvimento desta pesquisa foi a realização de entrevistas com os grafiteiros e as grafiteiras que atuam no Plano Piloto a fim de entender a relação entre perenidade e efemeridade, fomento e espontaneidade de atuação, além de considerar a visão dos grafiteiros sobre os métodos de preservação que poderiam ser utilizados em suas obras urbanas.

É imprescindível sublinhar que para o desenvolvimento desta pesquisa foi preciso estabelecer um recorte qualitativo e quantitativo que, automaticamente, limita o alcance dos resultados encontrados, mas, ao mesmo tempo, é somente a partir desta delimitação de amostragem que a pesquisa consegue se sustentar em sua existência metodológica. Para tanto, justifica-se que a seleção dos grafiteiros(as) buscou contemplar diferentes gerações com tempos e formas de atuação variadas, objetivando ampliar o espectro de alcance do estudo.

A oportunidade de acessar fontes primárias é de uma riqueza inestimável para a construção de conhecimentos e, exatamente pela possibilidade de contar com artistas vivos e disponíveis, o campo da preservação de arte contemporânea passou a incorporar a entrevista como ferramenta metodológica fundamental de pesquisa. Baseando-se nisso, nesta tese, selecionou-se 10 (dez) grafiteiros e grafiteiras para participarem como entrevistados, são eles: Astro, Siren, Gurulino, Nati, Omik, Rato, Satão, Toys, Moll e Corujito.

Satão (53 anos) e Astro (49 anos) são representantes históricos do movimento no DF e ambos possuem mais de 20 anos de atuação. Ao comparar a idade de cada um deles com o fato de que Brasília tem 65 anos, entende-se que a cidade e estes grafiteiros cresceram juntos. Portanto, eles representam uma geração que construiu o grafite no Distrito Federal. Satão (Fig. 137) é de Ceilândia, conheceu o grafite pelo movimento *hip-hop,* integrou a Organização *DF Zulu Breaker's*. Em 1992, formou o primeiro grupo de grafite do DF, "OS-3S", composto pelos grafiteiros Satão, Sowtto e Supla.

Astro (Fig. 138) também é de Ceilândia, enfrentou problemas com a criminalidade desde muito novo e destaca o papel transformador do grafite em sua vida: "[...] hoje vivo da arte. O grafite me salvou e continua salvando vidas, formando

novos artistas”[86]. É fundador da *crew* 1V2M (Uma Vida Dois Mundos) e muito atuante do movimento cultural do grafite ligado à educação.

Nati (36 anos) e Siren (28 anos) são representantes do grafite feito por mulheres. Nati (Fig. 139) nasceu em Ceilândia, está na cena há mais de 20 anos e tem sua atuação muito atrelada ao movimento *hip-hop*. Além disso, integrou um dos primeiros e principais grupos de grafite feminino do DF, chamado “*Spray Rosa Atack Crew* (SRA)”. Siren (Fig. 140) é moradora do Plano Piloto, faz parte de uma geração de grafiteiras que atua nas ruas e também nas produções culturais. Atualmente, enfrenta os desafios de produzir festivais de Arte Urbana e lida diretamente com o mercado e com as políticas públicas que regem a área.

Gurulino (45 anos), Toys (34 anos), Omik (32 anos) e Moll (38 anos) são grafiteiros que atuam há mais de 15 anos e são reconhecidos por terem personagens marcantes espalhados pelo Distrito Federal. Gurulino é do Plano Piloto e é conhecido pelo mesmo nome de seu personagem que há mais de 10 anos habita as ruas de Brasília (Fig. 141). Toys é do Guará e se destacou devido ao personagem “toyszim”, sua marca registrada (Fig. 142). Sua arte já se espalhou pelo Brasil e também por diversos países como Alemanha, França, Portugal, Áustria e Reino Unido. Além de grafite, Toys também executa instalações artísticas urbanas. Omik é de Ceilândia e sua marca registrada é a personagem “Onika” (Fig. 143), criada por ele quando tinha apenas 9 anos de idade. Moll é de Sobradinho, atua sozinho e em grupos, projetos artísticos e iniciativas coletivas que visam a sustentabilidade, a difusão da cultura, o desenvolvimento tecnológico associado aos saberes tradicionais e empoderamento do povo – em especial às pessoas em situação de vulnerabilidade (Fig. 144).

Rato (28 anos) e Corujito (33 anos) são grafiteiros que levam o mesmo nome de seus personagens, respectivamente, um rato (Fig. 145) e uma coruja (Fig. 146). Rato, juntamente com Siren, representa a geração mais nova dentre os entrevistados nesta pesquisa. Atua, há mais de 12 anos, fazendo letreiros, personagens, painéis e murais, o grafiteiro segue atrelando sua arte à cultura *hip-hop*. Corujito é natural de Brasília e atualmente reside no Plano Piloto. Artista visual, atua nas artes desde o ano de 2007 e faz parte da corrente artística do grafite ligado à cultura *hip-hop*. Ao longo

[86] Disponível em: https://www.planopiloto.df.gov.br/w/grafite-a-arte-que-deixa-brasilia-ainda-mais-diversificada. Acesso em: 24 de jul. 2025.

dos anos vem desenvolvendo trabalhos com técnicas de arte urbana, utilizando os mais diversos suportes, em diferentes escalas e técnicas.

Em consonância com os códigos de conduta ética, o roteiro de entrevista utilizado nesta pesquisa foi aprovado[87] pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e todos os entrevistados assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)[88], no qual expressaram a concordância voluntária em participar da pesquisa conforme objetivos, procedimentos, riscos e benefícios descritos no documento.

Metodologicamente, o escopo da entrevista foi dividido em três eixos temáticos. O primeiro, denominado 'Grafitar no Plano Piloto e grafitar nas Regiões Administrativas (RA's)', é formado por duas perguntas e busca compreender a visão do grafiteiro(a) entrevistado(a) sobre as limitações e as possibilidades que regem a relação entre grafite e a cidade Patrimônio Cultural da Humanidade. O segundo eixo temático, 'A Preservação do Grafite', apresenta sete perguntas voltadas à reflexão sobre a permanência – física e/ou documental – das obras de grafite. Por fim, o terceiro, 'Políticas Públicas e os Editais de Fomento', se propõe a compreender, por meio de seis perguntas, o ponto de vista dos entrevistados sobre as políticas públicas voltadas ao fomento e ao incentivo do grafite no Distrito Federal.

As entrevistas transcritas em formato integral constam no Apêndice A desta tese.

[87] Conforme Parecer Consubstanciado do CEP (Anexo A).
[88] Conforme Apêndice A.



Figura 137: Obra de Satão, sem data. Fonte: Acervo do grafiteiro.



Figura 138: Astro em frente a sua obra, sem data. Fonte: Acervo do grafiteiro.



Figura 139: Obra de Nati, no Sol Nascente, sem data. Fonte: Acervo da grafiteira.



Figura 140: Obra de Siren, no Parque da Cidade, sem data. Fonte: Acervo da grafiteira.



Figura 141: Personagem de Gurulino, na W3 Sul, sem data. Fonte: Acervo do grafiteiro.



Figura 142: Personagem de Toys em uma caixa de energia, sem data. Fonte: Acervo do grafiteiro.



Figura 143: Personagem de Omik (Onika) em um viaduto, sem data. Fonte: Acervo do grafiteiro.



Figura 144: Personagem de Moll, sem data. Fonte: Acervo do grafiteiro.



Figura 145: Personagem de Rato, sem data. Fonte: Acervo do grafiteiro.



Figura 146: Personagem de Corujito, sem data, via W3. Fonte: Acervo do grafiteiro.

5.1. Eixo Temático I: Grafitar no Plano Piloto e grafitar nas Regiões Administrativas (RA's)

Este primeiro eixo temático de perguntas se refere à visão dos grafiteiros e grafiteiras sobre como se dá a manifestação do grafite no Plano Piloto de Brasília, considerando as limitações e as possibilidade que envolvem uma capital tombada como Patrimônio Cultural da Humanidade e todas as características que a compõem e que já foram descritas nesta tese em capítulos anteriores. Ademais, busca-se também compreender se há e, em casos afirmativos, quais são as diferenças entre grafitar no Plano Piloto e grafitar nas Regiões Administrativas (RA's) do Distrito Federal[89].

Ao analisar as respostas dadas pelos entrevistados, todos sinalizaram que grafitar no Plano Piloto é uma experiência complexa em um cenário único, diferente de tudo, pois "[...] não existe uma dinâmica dessa como a gente vive aqui em nenhum outro lugar do mundo, [...] como se a cidade fosse uma coisa meio engessada, protegida a todo momento"[90].

Corujito complementa esse entendimento e destaca que o grafite "tradicional" - nesta tese entendido como espontâneo - encontra ainda mais dificuldades em uma cidade tombada

> O *graffiti* tradicional é praticado por pessoas diversas, que em sua maioria não procuram o proprietário ou instituições solicitando autorização para praticarem suas pinturas, fato que dificulta a conciliação do *graffiti* com uma cidade tombada como Patrimônio Cultural da Humanidade que segue uma série de legislações de preservação. Porém há artistas com consciência patrimonial que buscam essa formalização do seu trabalho por meio de planejamento e autorizações (Corujito, 2025, entrevista concedida à autora).

Neste sentido, Corujito faz uma distinção entre o grafite espontâneo e o grafite comissionado que, segundo ele, está mais atrelado ao muralismo. O grafiteiro pontua que o Plano Piloto estabelece uma condição distinta para cada uma destas manifestações e indica que o grafite mural e, normalmente, comissionado ou fomentado é melhor absorvido pelo Plano:

---

[89] Perguntas que integram o primeiro eixo temático: 1. Como você vê o grafite no Plano Piloto de uma cidade tombada e considerada Patrimônio Cultural da Humanidade? (limitações e possibilidades); 2. Há diferenças entre grafitar no Plano Piloto e grafitar nas Regiões Administrativas? Se sim, quais? (temática, impacto social, controle).

[90] Siren, 2025, entrevista concedida à autora.

> Existem duas tendências do *grafitti* no DF, se assim posso conceituar, a galera mais tradicional norte americana dos anos 60' que valoriza a prática espontânea mais ligada ao vandalismo, e a galera voltada ao muralismo figurativo ligada à arte. Para a galera que pratica o *graffiti* vandal, é um grande desafio, pois é uma região tombada, com um amplo espaço convidativo, porém o risco de serem detidos é muito maior. Já a galera do *Graffiti* Muralista tem uma boa aceitação, pois sempre buscam a estrutura necessária para a criação segura de suas obras, prezando por um impacto visual positivo, pois geralmente o peso da cidade exige um trabalho mais maduro, pensado para o ambiente que está sendo inserido (Corujito, 2025, entrevista concedida à autora).

Destaca-se que as características da cidade sem muros, cidade-parque e Patrimônio da Humanidade foram citadas por todos os entrevistados como sendo o grande desafio enfrentado ao atuarem no Plano Piloto. Em resposta a esses desafios, a cartografia do grafite em Brasília se deu e se dá através da ocupação de outros elementos além dos muros e das paredes tradicionalmente utilizadas como suporte. Nesse sentido, Toys elucida que

> [...] pintar no Plano Piloto é um desafio, porque é uma cidade, entre aspas, bem limpa, tombada, tem toda uma questão de arquitetura. Então, acaba que Brasília é uma cidade muito diferente das outras capitais. Você vai para São Paulo, tem muita parede, muito muro, muito prédio, e Brasília é mais ampla então, acaba que as paredes para serem pintadas ficam mais segmentadas. [...] Então é legal também que o grafite de Brasília vai ganhando uma característica devido a essa arquitetura de Brasília que proporciona outros locais para se pintar e não só muros e paredes como nas grandes capitais que a gente vê, como São Paulo. Então Brasília tem muitos elementos, tem caixas de energia, tem caixas telefônicas, tem paradas de ônibus, tem atrás dos comércios, portas de lojas, então o grafite acaba que vai entrando mais nesses lugares (Toys, 2025, entrevista concedida à autora)

Siren e Gurulino fazem referência, em suas respostas, às dificuldades relacionadas ao fato de Brasília ser uma cidade muito nova, que ainda está em fase de construção de uma cultura própria “[...] é muito difícil, a gente que tá aqui, né, agora, tentando produzir coisas novas, tentando fortalecer de alguma forma o cenário cultural, voltado pra arte urbana, principalmente, a gente encontra muitas dessas dificuldades, assim, sabe?”[91]. Ainda nesse sentido, Gurulino remonta à base de formação da cidade criada para ser capital, na qual pessoas de todos os cantos do Brasil vieram fazer morada em um local sem nenhum vínculo prévio. Segundo ele, esse distanciamento devido à dissociação de pertencimento, somado às

[91] Siren, 2025, entrevista concedida à autora.

características arquitetônicas e paisagísticas da cidade, fizeram com que o aspecto de Museu triunfasse sobre as relações sociais urbanas.

> [...] o mais importante da intervenção na rua em Brasília, uma cidade tombada como é, é a possibilidade de existir como pessoa dentro de um museu a céu aberto. Brasília tem essa característica de ser um museu, ela é um museu. [...] Uma intervenção para a gente poder se sentir existindo. Não só como pessoas que passam pelo museu e olham as obras. Não só como visitantes. Acho que essa é uma diferença crucial. Porque os nossos pais, por exemplo, eu sou nascido em Brasília, os meus pais são de outros Estados. O meu pai, a família toda é de Minas, ele de Minas, minha mãe de São Paulo. Então, a experiência deles é de visitante. Então, eles olham Brasília como quem olha uma exposição de arte, como quem visita um museu, uma galeria. E eu tenho uma experiência completamente diferente. Aqui é minha casa, é minha terra, é onde eu nasci, onde cresci e onde eu me identifico. Então eu preciso criar formas de sentir que eu me identifico e me espelho. Então acho que a intervenção na rua é fundamental para o brasiliense ter cultura própria (Gurulino, 2025, entrevista concedida à autora).

Esta fala de Gurulino dialoga com a de Omik quando este diz que, muitas vezes, vê Brasília como uma maquete[92]. Ao fazer este paralelo, Omik evoca o sentido de ‘cidade cenário’, aquela que está muito mais próxima da contemplação do que da apropriação, na contramão do entendimento de que a cidade é um organismo vivo, construído coletivamente e em constante transformação. A esse respeito, Jane Jacobs (2000, p. 312), destaca que “cidades com vitalidade e diversidade oferecem algo para todos. Mas elas só o fazem quando são criadas por todos”. Gurulino corrobora com esse pensamento quando destaca a importância do papel de construção de uma Brasília que faça sentido, represente e pertença à geração de brasilienses nascidos e criados na cidade:

> Então a gente deixa, não abandona a ideia do museu, o museu sempre vai existir porque já é história, mas a gente atualiza a cidade e traz ela para o contemporâneo, para a existência do que existe em Brasília para além do museu moderno, para além da política nacional. A gente transforma Brasília em uma cidade culturalmente rica e potente. Acho que é isso. (Gurulino, 2025, entrevista concedida à autora).

Nati acrescenta camadas socioculturais e políticas ao cenário. Por ser uma grafiteira que tem sua atuação muito ligada ao movimento *hip-hop* e à essência transgressora e contestadora[93] do grafite, ela faz referência ao centro político e administrativo que Brasília representa para o país e o território de disputa que se

[92] Omik, 2025, entrevista concedida à autora
[93] Nati, 2025, entrevista concedida à autora

instaura de forma ainda mais acirrada neste local. Ao relatar sobre o preconceito e os desafios de existir como grafiteira nesse território elitizado e majoritariamente conservador[94], Nati relata que "[...] as pessoas do Plano que são mais de direita, quando veem a gente pintando, já chamam a polícia, já se entende que você está politicamente posicionado contra o que ele imagina, contra o que ele pensa"[95].

A grafiteira também afirma que o grafite do Plano Piloto é diferente do grafite que existe nas periferias e explica:

> É porque, assim, eu acho que o grafite que a gente faz nas periferias é um grafite que você não vai ver no Plano Piloto. Você não vê ele no Plano Piloto. Nós não estamos no Plano Piloto, né? Ah, é por vários motivos. Primeiro porque o Plano Piloto, ele enxerga o grafite como uma forma de higienização urbana. Ele não vê como uma arte, né? Ele acha que aquilo ali é para, 'não quero a pichação, vou colocar o grafite no lugar'. O grafite é bonitinho, você pode pintar. E mesmo assim, você ainda se depara com problemas das pessoas não quererem aquilo ali, deles não gostarem daquilo ali. Já aconteceu até em editais da própria Secretaria de Cultura, da pessoa ir pintar uma parada de ônibus, porque foi selecionada, vai receber, sai no Diário Oficial, e a polícia chegar, tipo, subindo calçada e falar pra mana: 'parou, parou, parou'. Entendeu? Tipo, 'Oi? O que que tá acontecendo, né?' Então, assim, o Plano Piloto é assim, a gente vê muitos artistas pintando ali, ocupando aquele espaço, tem muita coisa. Você vê muitos artistas ocupando ali, mas se você for reparar, a grande maioria são artes que são ilegais, mesmo elas sendo mais complexas, elas são ilegais. Geralmente, eles não tiveram autorização para fazer aquilo ali. É realmente uma ocupação do espaço. Eu tenho pouquíssimos trabalhos no Plano Piloto (Nati, 2025, entrevista concedida à autora).

Neste ponto, Nati evidencia que muitas políticas públicas de incentivo ao grafite no Plano Piloto são, na verdade, políticas contra a pichação e não necessariamente a favor do grafite. A partir da ocupação dos espaços mediante observância do governo, há uma inibição da pichação pautada, inclusive, nos códigos de conduta e de ética do próprio movimento do grafite e do pixo que são, majoritariamente, contrários ao atropelamento[96]. A própria sociedade tem dificuldade de compreender o grafite como uma manifestação autônoma dotada de valor e acaba encontrando nele uma medida de prevenção e de coibição ao pixo.

A matéria jornalística publicada pela Agência Brasília, setor de comunicação oficial do Governo do Distrito Federal, reforça esse entendimento a partir da

---

[94] "Uma pesquisa feita em Brasília mostra que na capital federal o eleitor que se diz "de direita" é o dobro dos que se dizem "de esquerda"." Disponível em: https://veja.abril.com.br/politica/pesquisa-mostra-a-supremacia-da-direita-em-brasilia/. Acesso em: 05 de ago. 2025

[95] Nati, 2025, entrevista concedida à autora

[96] Atropelamento: termo utilizado pelos grafiteiros para se referir a uma conduta antiética de interferir em um espaço (território) que já tinha uma intervenção.

entrevista[97] com membros da sociedade civil sobre a ação de “revitalização” com grafite na Galeria dos Estados: “Se os grafiteiros não fizerem sua arte aqui, os pixadores vão tomar conta. Acredito que é preciso ter uma penalidade maior para eles, pois é um desrespeito total com as pessoas e a cidade” (Agência Brasília, 2020, entrevistado: Edmilton Miranda, 56 anos, chaveiro); **“**Para evitar pichações, eu acho a ideia do grafite excelente. É uma arte muito bonita. Além de ter lojas aqui, também é uma passagem para os pedestres, então o ambiente fica mais colorido.” (Agência Brasília, 2020, entrevistada: Márcia Alves, 50 anos, comerciante).

Na entrevista para esta tese, Nati destaca que se o Estado não tivesse promovido a ação de grafite na Galeria dos Estados, “[...] ia estar cheio de picho, ia estar cheio de bombe, entendeu?”[98]. Sendo assim, para o Estado a linha entre o incentivo e o controle é extremamente tênue e as motivações para elaboração de políticas públicas, por sua vez, se tornam pouco claras e muito controversas.

De maneira unânime, os entrevistados afirmaram que grafitar no Plano Piloto e nas Regiões Administrativas (RA’s) é completamente diferente. Os motivos elencados por eles perpassam basicamente duas temáticas: o controle do Estado, - considerando a atuação da polícia - principalmente, por ser uma cidade tombada e a aceitação por parte da comunidade.

De acordo com Astro, devido ao tombamento do Plano Piloto, “nas RA’s, todo e qualquer espaço é mais fácil o acesso em expressar a arte do grafite, sem ou com pouca burocracia”[99]. Ao contrário, no Plano Piloto há monitoramento e controle ativos por parte da comunidade e do poder público, para exemplificar, Siren e Gurulino citaram a atuação desproporcional da polícia nesta região:

> A polícia é um elemento muito central na vida de um artista de rua e é um ponto quase 100% negativo. A experiência é sempre muito vulnerável, a gente se sente muito vulnerável e faz esse trabalho ser um trabalho muito, como eu posso dizer, insalubre. A gente fica muito à mercê da mentalidade, do raciocínio dos policiais. E a polícia no Brasil, a gente sabe para que ela foi criada e ela mesma se apresenta como tal. A experiência que eu tenho na rua como grafiteiro e artista urbano, é sempre a polícia me mostrando que elas estão ali, que ela existe como entidade para proteger o patrimônio privado e proteger de forma muito incisiva e violenta contra o que quer que seja.
> [...] Então, qual a diferença de pintar no Plano Piloto e nas outras cidades? Basicamente é que a gente tem intenções diferentes. No Plano Piloto é muito

[97] Disponível em: https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2020/09/15/grafite-conquista-as-ruas-do-distrito-federal/. Acesso em: 08 dez. 2023

[98] Nati, 2025, entrevista concedida à autora

[99] Astro, 2025, entrevista concedida à autora

> arriscado pelo fato de ser um lugar tombado e onde a polícia tem uma ação muito ostensiva e preocupada. Então, a gente corre esse risco de estar sendo enquadrado em um crime maior. Então tem esses cuidados, não é de qualquer jeito, nem em qualquer lugar. Mas nas outras cidades existe a questão onde você tem uma abertura maior para poder pintar, a comunidade te abraça. No Plano Piloto as pessoas meio que não andam na rua, a cidade é feita para carros. As pessoas olham de uma forma desconfiada e temerosa sempre que um artista está em ação. Elas sempre acham que vão perder algo, ou perder o patrimônio delas, perder a ordem delas. O Brasil, então, nos últimos anos, com essa coisa moralista e religiosa fundamentalista, as pessoas estão não só com medo, mas estão muito violentas. Então, pintar na rua é um risco físico mesmo, de o quanto você está disposto a arriscar pintar um muro e arriscar a sua saúde física, sua integridade física, porque as pessoas estão violentas. Nas cidades ao redor do Plano Piloto, a comunidade te abraça melhor (Gurulino, 2025, entrevista concedida à autora).

Siren salientou que mesmo com muitos anos de atuação, ela só teve problemas com a polícia quando estava grafitando na Asa Sul, em uma superquadra do Plano Piloto:

> Por exemplo, eu estou há 10 anos pintando e foi só em oito anos que eu tô pintando na rua que eu tive problema com a polícia. Mas é porque eu tava pintando lá na Asa Sul e foi bem uma epocazinha, assim, política e tudo mais, sabe? Que fortaleceu muito, assim, alguns certos tipos de ideologia. E foi um período pesado porque... foi isso, eu comecei a fazer um mural na rua, denunciaram, e, assim, eu não consegui seguir com o meu trabalho, porque levaram pra um outro lado, não importou o quanto que eu tentei dialogar com o pessoal que me abordou, né, tanto a vizinhança que me abordou, porque eu tava pintando numa superquadra, né? Não existiu diálogo de forma alguma, assim, com a vizinhança, quem teve a coragem de descer, ficou batendo boca comigo, e quem ficou assistindo de camarote no prédio, ficou gritando, xingando, mandando me prender e etc, então, por mais que eu tenha tido esforço de explicar, 'não, isso aqui é um... eu tô começando a pintura, isso aqui não vai ficar assim, né', 'é todo um processo', 'ninguém tá me pagando, eu tô tirando do meu bolso pra estar pintando essa arte aqui, né'... não importa, não importa, né? O que tá na cabeça deles é o que é e não existe esse senso de vamos escutar, né? O que os outros tem pra dizer, assim. E eu acho que já seria uma situação diferente, assim, em outras cidades, sabe? Eu já pintei em outras cidades. [...] Mas nunca aconteceu isso comigo quando eu pintei, sei lá, em Ceilândia, por exemplo, sabe? O pessoal que viu, tipo, poxa, 'que legal que vocês estão participando desse evento', 'a gente sabe que vocês estão praticamente doando aí a arte pra gente' e tudo mais. E agradecem, assim, é muito legal, sabe? (Siren, 2025, entrevista concedida à autora).

Ao ler estes relatos, entende-se que a repressão no Plano Piloto é muito maior quando comparada com as Regiões Administrativas. Ademais, foi consensual que a comunidade recepciona muito melhor as intervenções nas RA's, inclusive com um

sentimento de gratidão, como se tivessem recebendo “um presente”[100] e isso mostra o quanto o grafite está atrelado à “autoestima do lugar”[101]:

> As pessoas nas RAs costumam ver alguém pintando na rua, parar, e perguntar quanto que a gente cobra pra pintar na casa ou na loja delas, enquanto as pessoas no Plano veem alguém pintando na rua, param, xingam, buzinam e discriminam de diferentes formas, ou seja, a reação nas ruas é quase que completamente oposta, de uma forma geral (Rato, 2025, entrevista concedida à autora).

Toys destaca que as RA’s “[...] tem mais cara de cidade, de uma cidade de bairro, algo mais interior, ela foge um pouco dessa Brasília do Plano Piloto que é totalmente organizada, setorizada e pensada, que teve um projeto”[102], o que aproxima a cena nas RA’s com a cena do grafite no Brasil e por isso, é possível traçar alguns paralelos com as periferias espalhadas pelo país. No caso do Distrito Federal, é como se o centro fosse o Plano Piloto, onde inclusive concentram-se os equipamentos culturais e os museus, por exemplo. Por isso, muitos grafiteiros mencionaram o fato de que grafitar nas Regiões Administrativas é levar a arte para estes lugares e exercer o papel social do grafite como instrumento democrático de acesso e perpetuação artística:

> Porque eu acho que a periferia precisa da arte, porque às vezes a arte não tem privilégio. Muitos da periferia nunca foram no museu, muitos não, todos, mas a gente levando essa arte para a periferia, talvez a gente tenha a maior resposta, que é a cultura urbana. [...] E tem muitos outros artistas que em Brasília fazem o que nós fazemos nas periferias, que é acreditar que a obra artística que fica nos muros, elas possam estar passando alguma mensagem para aquelas pessoas que moram ao lado, ou então pessoas que passam no dia a dia ter um certo momento de como ver a arte, interpretar, colorir o espaço. [...] Então, assim, é muito foda, justamente por isso que a gente consegue comunicar com a comunidade através da arte. E o mais foda ainda é que a própria sociedade ali, aquelas pessoas que cedem a sua parede, eles conseguem passar o dia com a gente, trocando ideia. Às vezes oferecem uma água, um pão, um almoço e a comunicação sempre é perto. Eu acho que deixar a arte nas comunidades, nas paredes, seja ela em Brasília ou nas periferias, eu acho que é a forma de saber que a arte de rua é viva (Satão, 2025, entrevista concedida à autora).

[100] Nati, 2025, entrevista concedida à autora.
[101] Nati, 2025, entrevista concedida à autora.
[102] Toys, 2025, entrevista concedida à autora.

5.1.1. “Falando com a parede”: o eco dos nãos

Ao longo da análise deste primeiro eixo temático, percebeu-se o consenso em relação às dificuldades de aceitação do grafite no Plano Piloto tanto por parte da comunidade quanto por parte dos agentes públicos de controle – Estado, polícia, órgãos de preservação do Patrimônio. Neste sentido, instaura-se um impasse, pois a repressão ao grafite espontâneo e ilegal é desproporcionalmente alta e, ao mesmo tempo, quando os grafiteiros buscam o caminho da legalidade, quase sempre a resposta que recebem é negativa, conforme Siren expressou:

> [...] Quando a gente pensa numa produção cultural, mais desprendida dessa ilegalidade, quando a gente tenta seguir um outro tipo de caminho, existem muitas barreiras que a gente não consegue quebrar até então, ou que são barreiras muito difíceis de diálogo com os órgãos responsáveis. [...] É muito difícil, assim, a gente que tá aqui, né, agora, tentando produzir coisas novas, tentando fortalecer de alguma forma o cenário cultural, voltada pra arte urbana, principalmente, a gente encontra muitas dessas dificuldades, assim, sabe? E eu acho que o primordial é realmente uma falta de diálogo, assim, de por mais que a gente tente apresentar umas propostas interessantes, por mais que a gente consiga uma verba para estar produzindo isso e etc. A gente faz todo tipo de apresentação, a gente ainda recebe muitos ‘não’, ‘porque não’, ‘não pode estar ocupando essa área’, ‘não, essa área tem uma diretriz, tem um protocolo que não pode ser mudado’, sabe? O que eu sinto, assim, como artista que já tentou ocupar diversos espaços aqui em Brasília, dessa forma, né, a partir do diálogo, a partir da conversa, eu sinto que não existe o interesse, assim, sabe, de fortalecer e inovar a arte que é feita hoje, porque tem muita gente produzindo muita coisa massa hoje em dia, né? (Siren, 2025, entrevista concedida à autora).

A partir dessa fala, compreende-se esse não-lugar (Augé, 1994) que os grafiteiros ocupam no Plano Piloto: ou eles atuam de forma ilegal, sujeitos aos desdobramentos e consequências disso; ou eles tentam o caminho da legalidade e, geralmente, não conseguem aprovação. Ou seja, é um sistema que mina as possibilidades buscando a inativação do movimento.

Siren destaca que ultimamente tem voltado sua atuação para a produção de eventos de Arte Urbana, em consonância com uma tendência contemporânea global em que a execução de festivais tem ganhado força em diversas capitais no mundo como forma de movimentar o mercado, valorizar e difundir a Arte Urbana a partir da promoção de intervenções em fachadas, ruas e mobiliários urbanos em geral, além de ações com *workshops*, dança e *performances*.

A grafiteira narra que ao adentrar este mundo da produção, se deparou com situações incoerentes e de difícil compreensão como, por exemplo, ter que lidar com um projeto de Arte Urbana no Plano Piloto que possui dinheiro, programação e

artistas, mas não consegue aprovação para acontecer. Segundo ela, este é o cenário mais comum em Brasília:

> [...] eu fiz um mapeamento de possíveis muros para estar fazendo parte de um projeto que é internacional, é uma empresa gigantesca que está tomando conta de tudo, de questão de verba mesmo, sabe? E ainda está rolando uma bonificação para os espaços que estiverem cedendo, que estiverem aceitando da gente estar ocupando, não é uma coisa definitiva, eles não terão custo, sabe? E mesmo assim é uma coisa muito difícil de conseguir, porque eu não sei, parece que culturalmente existe essa falta de diálogo, assim, nesse sentido, assim, as pessoas gostam, né, de, 'não, eu gosto da parede branca', 'eu gosto da parede no concreto', e 'não, eu não quero', por mais que você me tá dando 10 mil reais só pra eu deixar a parede livre pra você, eu não tô muito afim não, sabe? [...] Porque é uma coisa que afeta financeiramente a cidade, né? Se tem uma coisa que o pessoal entende é de dinheiro, né? E se mesmo assim o dinheiro não tá sendo suficiente, então o que que tá travando, né? Da gente tá ocupando esses espaços com arte, né? (Siren, 2025, entrevista concedida à autora).

Ao ler este relato, realmente muitos pensamentos conflitantes vem à mente, pois ao se pensar que em um sistema capitalista, nem o dinheiro foi capaz de convencer os particulares envolvidos a aprovarem as intervenções propostas no evento, o que faria essa aceitação acontecer? Foi neste momento da entrevista que Siren disse a frase que deu corpo ao título deste subitem e que reflete a ausência de retorno, de entendimento e de absorção de grande parte da sociedade em relação ao grafite, exemplificando o processo solitário em busca de aceitação que alguns grafiteiros(as) enfrentam quando tentam estabelecer uma maneira legalizada de exercerem e executarem sua arte urbana:

> Porque isso é um esforço gigantesco e parece que a gente está literalmente **falando com a parede** porque a gente não consegue convencer, a gente não consegue ter essa liberação para fazer, né? E você vai vendo que são oportunidades que a gente está perdendo, assim, sabe? Culturalmente mesmo, assim, porque culturalmente eu digo pô, a gente estaria ocupando esses espaços, sabe? A gente estaria tornando a arte acessível para outras pessoas, porque é uma arte que vai estar na rua. A gente não tem noção do quanto isso está interferindo na vida das pessoas, né? Tem gente que nunca pisou no museu, mas ela já viu um grafite na rua, sabe? E isso é muito importante da gente estar trazendo para a rua. E eu penso também na coisa mercadológica, assim, sabe? Existem artistas que vivem da arte, né? Esses artistas pagam seus impostos, eles consomem tal qual qualquer outro tipo de trabalhador, né? (Siren, 2025, entrevista concedida à autora, grifo nosso).

Cientes dos desafios e dos impactos que as intervenções de grafite significam em um espaço urbano com as características formais e estilísticas do Plano Piloto, muitos artistas acreditaram que uma solução plausível seria recorrer aos recursos da

arte digital e realizar, por meio da técnica de *mapping*, projeções temporárias de suas obras em edifícios, monumentos ou mobiliários urbanos da cidade. Em uma linha de pensamento lógico, isso solucionaria as questões relacionadas à matéria do Patrimônio Cultural, já que não haveria intervenção com o uso de tinta em nenhuma superfície e ademais, as intervenções digitais aconteceriam somente durante a noite, garantindo a função/destinação primária dos bens durante o dia. Por exemplo, durante o dia o Museu Nacional da República continuaria sendo uma semiesfera branca, projetada por Oscar Niemeyer, em diálogo com os edifícios da Esplanada que compõem o Eixo Monumental e pela noite, assumiria um aspecto temporário decorrente de uma intervenção urbana.

Porém, por incrível que pareça, os órgãos de controle ligados ao Patrimônio Cultural não costumam pensar desta forma. Para exemplificar, recorre-se ao caso do requerente 'CÉU - Museu de Arte a Céu Aberto', uma instituição museológica e sem fins lucrativos, reconhecida pelo Ibram - Instituto Brasileiro dos Museus/Ministério da Cultura, que submeteu o projeto 'Museu no Eixo' para análise do Iphan-DF no ano de 2024.

O projeto tinha como objetivo principal realizar projeções digitais temporárias nas 17 empenas dos edifícios que compõem a Esplanada dos Ministérios, no Eixo Monumental de Brasília. Em Parecer Técnico N.º 1/2024, o Grupo Técnico Executivo - formado pelo DF Legal, pela Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Habitação (Seduh), pela Secretaria de Cultura (Secec) e Iphan/DF - concluiu pela não aprovação da proposta, justificando:

> Diante do exposto, o GTE entrou em consenso pela não aprovação da realização de exposições digitais, ainda que temporárias, nas fachadas do Conjunto dos Ministérios e seus anexos, pelos motivos aqui sintetizados: a) Inadequação do Lugar. O grupo entende que a escala simbólica, solene e monumental da Esplanada dos Ministérios deve ser preservada, com a sobriedade que a caracteriza, e que a cidade dispõe de espaços que podem melhor abrigar as funções culturais, por serem gregários, mais acessíveis à população e mais adequados à exposição de conteúdos diversos, como os setores bancário, hoteleiro, comercial, de diversões, de divulgação cultural, bem como as empenas das edificações da via W3; b) Impessoalidade. O grupo entende que a autorização para usufruto do bem público por particular, sem um processo de seleção amplamente divulgado fere os princípios da impessoalidade e da transparência; c) Anuência do Órgão de Cultura Local. O grupo entende que as iniciativas culturais em bem público devem passar pela apreciação da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal - SECEC, inclusive com a realização de processo seletivo, curadoria e a posterior celebração de instrumento jurídico adequado a cada caso, sem prejuízo da avaliação por outros órgãos; d) Benefícios para a Cidade. O grupo entende que o usufruto do bem público seja pautado pela

> contrapartida para a cidade, que pode ser pecuniária ou não, a depender das cláusulas acordadas, porém deve ocorrer em locais mais adequados à finalidade proposta; e) Publicidade vinculada. O grupo entende que publicidade vinculada às exposições digitais temporárias não é legalmente possível nas empenas dos Ministérios, sendo viável apenas em empenas de edificações dos setores de diversão, bancário e comercial, sendo obrigatório licenciamento, nos termos e procedimentos definidos na Lei Distrital nº 3.035/2002 (GTE, 2024, Parecer Técnico N.º 1).

O requerente recorreu da decisão e no recurso afirmou que haveria um chamamento de seleção para os artistas, além disso reiterou não haver nenhum teor publicitário, sendo unicamente uma exposição de arte urbana. Elencou também os benefícios que ações como estas trazem para a comunidade, destacando a democratização do acesso à arte e a divulgação do trabalho de grafiteiros e grafiteiras em um dos lugares mais centrais da capital do país. Apesar da submissão de um recurso robusto e bem estruturado, com justificativas para cada um dos itens elencados no Parecer do GTE, o projeto seguiu sem aprovação.

O que chama mais a atenção neste caso, é a análise purista e conservadora dos órgãos de controle em relação à “inadequação do lugar”, motivo real pelo qual a proposta foi negada. Sob o argumento de que a Esplanada compõe a escala Monumental do Plano Piloto e que, portanto, ações como esta não estão em consonância com a “vocação do lugar”, os órgãos de Preservação do Patrimônio se engessam e acabam por limitar a própria existência da cidade.

Na contramão da compreensão do tombamento como instrumento de mediação entre preservação e vida urbana, este Parecer cristaliza barreiras à apropriação cultural, reduzindo a Esplanada a um cenário cerimonial e de contemplação, reservado para uma estética oficial, pré-definida, imutável e homogênea. O entendimento que a projeção temporária de obras de grafite nas empenas dos Ministérios representa uma ameaça à manutenção da “escala simbólica, solene e monumental da Esplanada dos Ministérios” e à “sobriedade que a caracteriza” causa especial perplexidade quando se considera que a intervenção proposta é pontual, efêmera e que sequer atua na materialidade dos bens tombados.

Por fim, a indicação de que “a cidade dispõe de espaços que podem melhor abrigar as funções culturais” representa mais um símbolo da deliberada tentativa de marginalização da manifestação do grafite, deslocando-o para as bordas, retirando-o dos pontos de maior visibilidade e de poder, determinando as condições de sua

existência. Por fim, resta claro que os motivos técnicos elencados não são absolutos e incontestáveis para sustentar a negativa para tal intervenção.

Desta forma, os próprios defensores do Patrimônio acabam por inibir o nascimento de novos potenciais Patrimônios em prol de um passado que é "sacralizado e imobilizado em nome de uma memória muitas vezes oficial e seletiva" (Choay, 2001, p. 133). Na tentativa garantivista de congelar uma cidade que pulsa ao seu ritmo, os órgãos responsáveis incorporam as funções de um marcapasso e acabam controlando de tal forma a ocupação social da *urbes* que impedem ou minimizam as possibilidades de construção de uma identidade coletiva pertencente aos brasilienses, como sinaliza Gurulino, que apresenta as potencialidades de uma Brasília muito além de seus emblemas modernistas:

> De uns 10 anos para cá, a coisa se intensificou muito, não só na arte urbana, mas também nas intervenções e nas ocupações urbanas. Tudo veio meio que junto, então tem um pensamento coletivo, tem uma necessidade coletiva da geração. Da primeira geração que nasceu e cresceu em Brasília, está se refletindo na cidade, para tomar a cidade culturalmente e dizer, olha, essa é a nossa cultura, essa é a nossa forma de fazer. Nós somos um museu a céu aberto modernista, mas para além disso a gente se desdobra em muito mais características e trazer a cidade para uma experiência contemporânea (Gurulino, 2025, entrevista concedida à autora).

Cabe destacar que algumas projeções já aconteceram em edifícios do Eixo Monumental, mas a maioria se tratava de ações do próprio Governo Federal em datas comemorativas ou históricas como, por exemplo, a projeção que ocorreu no Congresso Nacional para celebrar a democracia no Brasil um ano após os crimes antidemocráticos de dia 08 de janeiro de 2023 (Fig. 147). O Museu Nacional (Fig. 148) também já foi superfície para algumas projeções, sejam vinculadas ao governo ou independentes. No caso de serem independentes, majoritariamente, essas intervenções aconteceram sem autorização do Iphan/DF, passando, no máximo pela aprovação da Secretaria de Cultura e são de curta de duração, em média uma noite. Na maior parte das vezes, os artistas assumem o risco porque sabem que as projeções, por não deixarem rastros visíveis, não sustentam grandes consequências depois de concluídas. Porém, o mesmo não ocorre em festivais que pretendem durar mais tempo e que envolvem uma estrutura maior. Nestes casos, a legalidade é um requisito básico de execução e, por isso, estas ações acabam não acontecendo ou acontecendo raríssimas vezes.



Figura 147: Projeção no Congresso Nacional, 08/01/2024. Foto: Júlia Alves/Câmara dos Deputados. Fonte: Agência Câmara de Notícias.



Figura 148: Projeção de uma obra da grafiteira Siren no Museu Nacional da República no evento Metrópoles *Fashion Design* em 2022. Fonte: @sirenarte.

Em razão de tantos “nãos” ecoando no Plano Piloto, muitos artistas acabam tendo que optar pela ilegalidade ou pela não execução, duas escolhas difíceis. Há ainda um terceiro caminho, elucidado por Siren, baseado no pressuposto de que se a situação não muda, então os grafiteiros se mudam e vão tentar a vida em lugares que possibilitem uma maior atuação:

> Brasília tem um formato ideal pra você fazer um festival de arte urbana, né? E aí é meio bizarro, assim, porque, poxa, a gente tem o espaço perfeito. Sabe, a gente teria muitas, muitas, muitas empenas, a gente tem os artistas também maravilhosos aqui, sabe, que são pessoas que já têm um trabalho muito consolidado na cidade, que estão levando seu trabalho para outros lugares, e é engraçado, a gente se encontra às vezes em festival de arte urbana em outros Estados e tudo mais, e os artistas estão num nível, assim, que todos eles têm uma empena na cidade deles, todos eles já fizeram um trabalho grandioso dentro da própria cidade e é uma coisa que a gente tá travado aqui, sabe? A gente não consegue produzir nesse sentido, assim, porque muitas vezes a cidade não quer isso, né? Então, [...] a gente fica meio que pra trás, assim, a sensação que a gente tem é isso, né? Existiram artistas daqui, pensando em amigos meus que são grafiteiros, que estavam numa jornada bem longa, que eles saíram, porque eles estavam sentindo que eles precisavam caminhar com algumas coisas e estavam sentindo essa barreira, e eles: ‘cara, aqui não vai mudar’. Então, eles se mudaram, eles saíram da cidade, e com isso a gente está perdendo soldados artísticos (Siren, 2025, entrevista concedida à autora).

Sendo assim, a barreira social e política que o grafite encontra para se manifestar em Brasília parece ser um muro intransponível, nesse sentido Omik acrescenta uma camada interessante para a reflexão:

> Em Brasília não temos muitos lugares pra utilizar pra grafites ou murais, porém a estética da cidade influencia bastante nos lugares que serão ocupados, ainda mais a **questão do tombamento limita muito os projetos que fomentam a arte de alguma forma para que lugares com alta visibilidade sejam intocáveis, logo a preservação se torna aos poucos abandono**. É uma cidade que é feita pra pessoas, onde as pessoas não podem a utilizar, não se vê muito sentido. Embora compreenda a lei em diversos pontos, embora muito dela não seja seguido à risca como pra muitos pontos seria necessário. Mas faz parte, cada lugar tem sua estética, formas, culturas diferentes onde vemos isso influenciando na estética do trabalho quanto na forma de se renovar e gerar possibilidades (Omik, 2025, entrevista concedida à autora grifo nosso).

Quando Omik fala que o “tombamento limita muito os projetos que fomentam a arte de alguma forma para que lugares com alta visibilidade sejam intocáveis, logo a preservação se torna aos poucos abandono”, ele lança luz sobre um paradoxo primário da preservação: o controle pode, essencialmente, até buscar a proteção do bem, com vistas às gerações futuras e em correspondência com os critérios e as

diretrizes de preservação do Patrimônio Cultural. Mas, também pode incorrer em abandono, seja pela mão firme do Estado que muito proíbe e pouco consegue fazer, seja pelo não pertencimento da geração atual em relação àquele bem, fazendo com que ele se torne distante, inalcançável, impenetrável e desprovido de sentido e significado, como já anunciado por Choay (2001) “a proteção se transforma em culto, e o culto, em obstáculo à vida. Aquilo que se quis preservar torna-se objeto intocável, separado de sua função social, pronto para a ruína simbólica” (Choay, 2001, p. 206).

A linha entre a preservação e o abandono — matérico e conceitual — é, portanto, muito tênue. Por mais controverso que pareça, o destino daquilo que é regido com extrema rigidez, é a ruína. O controle absoluto faz com que as pessoas se afastem daquele lugar e não se apropriem dele, entregando para o Estado a total responsabilidade de zelar e manter aquele bem. Claramente, o Estado não é capaz de fazer isso, por mais organizado e atuante que ele seja, a preservação de um bem depende de muitos agentes e precisa de descentralização para ser efetiva. É nesse momento que a ruína vem à tona e não se trata somente da ruína material, mas também da ruína da ideia, do projeto, de um conceito de cidade em movimento, que abarca os vários tempos e os mais diversos grupos sociais.

5.2. Eixo Temático II: A Preservação do Grafite

Este eixo temático se refere ao cerne desta pesquisa e procura ouvir a perspectiva dos grafiteiros e grafiteiras sobre a preservação de suas obras de grafite. A perguntas[103] foram estruturadas de modo a buscar a compreensão do que os grafiteiros(as) pensam em relação à reconstrução e ao restauro de suas obras.

Além disso, perguntou-se sobre o uso de materiais e a escolha dos locais para execução das intervenções. Por fim, buscou-se entender quais os métodos de documentação são utilizados por eles e se a documentação seria suficiente para a preservação das obras.

[103] Perguntas deste eixo temático: 1. Para você, o grafite deve ser preservado?; 2. Quando você realiza uma obra e ela desaparece no tempo, você considera a possibilidade de reconstrução?; 3. Se para você não é possível repetir uma mesma temática solicitada por uma comunidade, você consideraria a possibilidade de refazer para atender uma demanda social? 4. Você considera viável uma intervenção de restauro em suas obras? 5. No momento de grafitar, você pensa em materiais mais duráveis e escolhe os locais onde há maior possibilidade de permanência de suas obras? 6. Você utiliza algum método de documentação para registro de suas obras? 7. A autenticidade de sua obra encontra-se mais no projeto e na documentação ou na permanência física de suas obras? 8. Você considera que a documentação do projeto, da execução e do resultado final da obra de grafite é suficiente para sua preservação?

5.2.1. Preservação, refazimento e restauro

Grande parte dos entrevistados externaram que questões relativas à preservação de suas obras nunca foram sistematicamente pensadas por eles, apesar de serem pontos muito importantes de reflexão[104].

Corujito declarou que acha que, apesar de ser uma tarefa complexa devido às características do movimento do grafite, as obras devem ser preservadas:

> Sim, para mim o *graffiti* deveria ser preservado, porém é um grande desafio, pois algumas práticas são, em sua essência, efêmeras, com baixo potencial de duração. Hoje temos bons exemplos de preservação de murais, haja visto os afrescos medievais que seguem firmes, técnicas que podem ser adaptadas para murais de arte urbana, porém é um grande desafio que necessita um aprofundamento e educação dos artistas e conservadores de arte (Corujito, 2025, entrevista concedida à autora).

Toys endossa esse pensamento e considera o valor histórico da preservação "[...] acho muito difícil o grafite ser preservado, mas é sempre legal encontrar grafites, tanto meu como de outros artistas mais antigos, preservados. Isso é muito legal, vai contando uma história, uma linha do tempo"[105].

Astro foi o único grafiteiro a ser mais enfático quanto a não preservação e pontuou: "creio que o que se pode ter é o respeito humano em não depredar, mas e a ação do tempo? Então, preservação não caberia a nossa arte na rua"[106].

Toys e Astro sinalizaram que quando uma obra é feita na rua, ela pertence à rua "penso que o *Graffitt* exposto nos muros não tenha mais um dono; claro, existe sim o autor da arte que o fez; mas após o término, esta arte passa a ser da rua" (Astro, 2025, entrevista concedida à autora). Toys endossa esse pensamento e completa:

> Olha, para mim o grafite, assim, deve ser preservado? Deve, é legal preservar grafites, mas por outro lado também, quando você pinta na rua, aquele grafite, ele é da cidade, então tem muita coisa ali que vem depois do grafite. O grafiteiro, o muralista, ele tem que ser muito desapegado dessa obra, porque a cidade, ela tem uma resposta em cima, pode ser que apague, pode ser que colem uma propaganda em cima, pode ser que pintem uma propaganda em cima, pode ser que seja rasurado, rabiscado. Então depende de muitas coisas que acontecem na cidade (Toys, 2025, entrevista concedida à autora).

---

[104] Nati, por exemplo, disse: "Gente, uma boa pergunta. Uma ótima pergunta. Nunca tinha parado para pensar nisso". (Nati, 2025, entrevista concedida à autora).

[105] Toys, 2025, entrevista concedida à autora.

[106] Astro, 2025, entrevista concedida à autora.

Ao analisar estas falas, os pensamentos de Rolant Barthes (1915-1980) e de Michel Foucault (1926-1984) sobre a morte do autor e o nascimento do leitor vêm à tona. Claramente, estes supramencionados autores não estavam se referindo às obras de grafite quando produziram seus textos, mas é possível analisar este contexto à luz de suas teorias. Quando os entrevistados falam que a partir do momento em que a obra existe, ela não pertence mais ao grafiteiro e sim à “rua”, entende-se que neste momento há uma morte do autor, uma supressão dos interesses particulares em prol de algo que representa uma força anônima, coletiva e impessoal – aqui chamada de rua.

Citando Barthes “a morte do autor é o preço da liberdade do leitor” (2004, p. 70), liberdade tão bem apontada por Satão quando este diz que a rua é livre e que o significado atribuído a cada uma das intervenções que nela existe, também é regido pela liberdade inata a cada indivíduo que compõe uma coletividade:

> [...] a gente não consegue limitar quanto tempo a arte fica. E eu acho justo, porque é rua, eu falo sempre que a rua é nua e crua, então ela não tem dono. Então, os donos da rua são a noite, as pessoas que passam ali, as pessoas que fazem o grafite, o pichador, o poeta de rua que consegue escrever uma poesia no meio da rua, que às vezes não tem um significado para todos, mas de repente desperta um o pensamento de uma pessoa, um olhar. O grafite mesmo, às vezes, consegue despertar na rua para uma pessoa só, porque não é todo mundo que analisa um traço, porque é muito pessoal o analisar (Satão, 2025, entrevista concedida à autora).

Seguindo a linha da morte do autor para o nascimento de algo que é simbolicamente maior que ele, os grafiteiros Moll, Omik e Rato trazem para o debate o pensamento sólido de que o grafite deve ser preservado enquanto movimento:

> O *graffiti* deve ser preservado enquanto movimento, não necessariamente como obra, matéria. O que faz o *graffiti* ser o que é, não é o resultado estático dele numa parede, mas sim, o que ocorre antes, durante e depois de sua execução, são os laços e as conexões que as pessoas criam entorno das pessoas e do movimento cultural denominado *Hip-Hop*. É certo que cada obra tem seu suporte, sua parede, sua superfície e a partir deste ponto, cada obra tem seu valor único e simbólico. Como falado anteriormente, cada "pico" tem seu valor. Há alguns lugares em que, pela marginalização da obra em si, pelo fato da não autorização, ou pela falta de estrutura do próprio suporte, um *graffiti* não tem nem como ser preservado, e quem pratica este movimento há algum tempo pode ter aprendido isso em sua trajetória, o fim de uma obra pode ser até inevitável, dependendo do local e objetivos da obra em questão (Rato, 2025, entrevista concedida à autora)

Omik reflete sobre o grafite enquanto Patrimônio Cultural e não, necessariamente, como um patrimônio físico, salientando os valores coletivos e

imateriais do movimento em detrimento de uma preservação essencialmente matérica e individual. Neste sentido, o grafiteiro considera a possibilidade de preservação de obras específicas nos casos em que estas assumam uma representatividade coletiva: “o *graffiti* desde sua origem soube o que é ser efêmero, então entendemos o porquê de não ser um patrimônio físico, mas cultural, caso tenha algum que faça ou gere um impacto social imenso talvez por esse fator se deva alguma espécie de preservação”.[107]

O mesmo ocorre com Moll:

> Não sei responder se acho que o grafite deve ser preservado, ou um grafite especificamente. Acho que o grafite como manifestação artística deve ser valorizadíssimo. É uma expressão orgânica, artística, da sociedade, que também é uma resposta à forma com que o ser humano se organizou, com várias desigualdades. Acho que o grafite como cultura tem que ser preservado, tem que ser enaltecido, tem que ser valorizado. Mas, agora, assim, um grafite, cada grafite, se ele deve ser preservado, eu não sei, porque depende do que foi feito, onde foi feito, por quem foi feito, quando foi feito. E aí, em alguns casos, eu acredito que sim, que deve existir um esforço para preservar. E em alguns casos, eu acho que não. Eu acho que pode ser até inadequado e realmente não deveria estar ali. O que é diferente de eu ser contra as pessoas fazerem, né? Eu acho que tem que fazer mesmo. E eu acho que não tem que ser criminalizado. Agora, se deve preservar, aí é muito relativo (Moll, 2025, entrevista concedida à autora).

Nesse momento, esbarra-se em algo que é inerente ao processo de preservação e é extremamente complexo: o mérito do reconhecimento. Autores como Françoise Choay (1925 - 2025), Néstor García Canclini (1939 -) e Marilena Chauí (1941 -) destacam que o processo de designação do que é Patrimônio Cultural e deve, consequentemente, ser preservado, não é neutro. É sempre uma escolha que evidencia a seleção, frequentemente excludente, do que se considerada digno de ser lembrado[108]. Aloïs Riegl (1858 - 1905), já advertia que os valores atribuídos a um bem (como valor histórico, artístico, de antiguidade ou rememoração, por exemplo) não são, necessariamente, inerentes a ele e sim resultantes de uma atitude cultural diante dele e por isso, estão sujeitos aos interesses culturais de cada época e ao poder de decisão que cada grupo exerce sobre aquele bem naquele momento[109].

Esse caráter excepcional da preservação foi detectado na fala de diversos entrevistados que consideram a possibilidade de preservar fisicamente obras

---

[107] Omik, 2025, entrevista concedida à autora.

[108] Canclini, 2000.

[109] Riegl, Alois. O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem. In: CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. Tradução de Lucia Mathilde Endlich Orth. São Paulo: UNESP, 2001. p. 73-96.

específicas. Gurulino, por exemplo, apesar de entender majoritariamente que o grafite não deve ser preservado, ponderou exceções:

> Eu acho que alguns murais que são feitos de forma coletiva, dentro de um propósito, feitos para a comunidade, para certos fins culturais, eu acho que eles são passíveis de preservação, porque é importante deixar uma mensagem, que seja uma praça em homenagem a uma figura importante da história que seja realmente importante ressaltar e exaltar a existência daquela pessoa, os murais que são comemorativos nesse sentido, eu acho que eles tem essa necessidade de preservação por uma questão histórica mesmo e de homenagem, representatividade e tal (Gurulino, 2025, entrevista concedida à autora).

Seguindo este pensamento, Nati e Siren trazem aspectos relacionados ao poder que a preservação tem de rememorar, de contar histórias e construir e perpetuar memórias através da permanência. Ambas narraram a importância de se preservar algumas obras emblemáticas de grafiteiros(as) que mudaram a cena local, nacional e até mundial. Como justificativa, elas relacionaram a efemeridade do grafite com o desaparecimento na história, já que muitas vezes se perde um símbolo histórico e artístico relevante para uma comunidade. Ambas disseram sobre o caso de grafiteiros que foram cruciais na construção social, artística e política do grafite enquanto manifestação cultural e que não atuam mais, seja porque pararam ou porque vieram a falecer, por exemplo.

Nestes casos, não se perde somente a obra especificamente, mas se perde também em narrativa, em construção histórica, em pertencimento e todo o movimento e a comunidade saem perdendo, “a gente tem artistas que já se foram, que tiveram uma relevância grande na nossa cena, que fizeram história e que os grafites deles estão sumindo. Tem grafites que eu não vejo, que eu via sempre, nossa, já não tem mais ali” (Nati, 2025, entrevista concedida à autora).

Em consonância, Siren completa:

> Existem trabalhos de grafiteiros aqui que foram muito importantes para a cena do grafite, sabe? Que fizeram mudanças significativas e faleceram. E dá uma dorzinha no coração você ver alguns trabalhos deles sumindo. Porque é isso, a cidade vai mudando. É um prédio que é alugado para uma loja, a loja sai, vira outra, e o pessoal vai fazer uma reforma naquela loja, tinha um grafite lá. Então, dá essa dorzinha no coração, porque, diferente das outras artes, a nossa arte está na rua e a gente entra nesse conflito. É meio triste pensar que tudo que a gente escreveu não vai permanecer. Isso é o ponto da coisa, eu entendo, mas eu acho que se existissem métodos ou, não sei, alguma forma, assim, de não tudo, né, porque eu sei que é uma coisa complicada, assim, mas se existisse esse cuidado, assim, às vezes, esse olhar, eu acho que seria uma coisa muito interessante, sabe? (Siren, 2025, entrevista concedida à autora).

Ainda no que se refere aos valores atribuídos às obras, Nati narrou um acontecimento interessantíssimo que se relaciona diretamente com os significados e simbolismos imateriais da preservação:

> Meu marido foi para um evento, acho que foi na Alemanha. E ele viu um trabalho do Totem 2. Quando era criança, adolescente, ele viu o trabalho e ele ficou assim: 'nossa, é desse tamanho'. É um trabalho que é atemporal, que continua sendo muito bom, mas é pequeno. E nas revistas de grafite a gente achou que era super grande. Ele: 'nossa, eu vi esse trabalho'. Eu falei: 'não acredito que você viu esse trabalho'. Mas existe ainda. Então, dependendo do lugar, você ainda tem trabalhos que foram históricos e que o tempo não apagou e que as pessoas ali tiveram interesse em ir renovando ele (Nati, 2025, entrevista concedida à autora).

Através das revistas de *hip-hop*, muitos grafiteiros do Brasil tiveram acesso ao que era produzido no mundo. Poder ver ao vivo uma obra que fez parte do seu imaginário e da construção das bases de sua atuação profissional e de seu modo de existir no mundo, é de uma significância ímpar. E isso só foi possível porque essa obra foi preservada em sua dúplice instância: ela foi preservada quando foi registrada e divulgada através das revistas e ela foi preservada enquanto matéria existente que atravessou - e atravessa - gerações.

Siren conta uma história semelhante, pois antes de ser grafiteira, atuava como fotógrafa e registrou muitas obras de grafite pela cidade. Ela lembra que algumas dessas obras foram importantes para sua formação e hoje em dia, não existem mais:

> [...] existem trabalhos que eu vi lá no iniciozinho, quando eu nem pintava, né? Quando eu fotografava, assim. Que hoje eu só tenho foto. Mas eu acho que ia ser muito legal eu ver de novo, sabe? Poxa, nossa, olha que legal aquilo ali. Foi aquele tipo de trabalho que eu vi, aquele trabalho específico que me fez ter vontade de estar ocupando a rua, que me introduziu a esse mundo, sabe? E o artista nem sabe. E é muito doido, né? Como isso, assim, interfere na vida das pessoas, a gente não tem noção, né, e você pensa na quantidade de possibilidades de vidas mudadas, né, de realidades mudadas, só que às vezes a arte não teve tempo pra isso, né, tipo, ela sumiu, e é muito doido você pensar nisso. Muito, muito doido mesmo (Siren, 2025, entrevista concedida à autora).

Os depoimentos de Siren e Nati se relacionam ao entrelaçarem a permanência física das obras aos sentimentos e simbolismos que elas carregam e transmitem. As duas grafiteiras falam sobre os aspectos que extrapolam os muros da materialidade e reforçam que a matéria ganha razões para permanecer quando o imaterial que se relaciona com ela prevalece vivo e carregado de significados.

Quando Siren diz sobre quantidade de vidas que podem ser mudadas através das obras de grafite e conclui “[...] que às vezes a arte não teve tempo pra isso, né, tipo, ela sumiu”[110], Siren toca em um ponto crucial que é formado pela interseção entre tempo, permanência e significado e que compõem o sentido mais profundo da preservação. Sem a possibilidade de permanecer no tempo, as obras perdem a potencialidade de criar laços, de se imbuírem de significados e valores.

Como vimos na análise das respostas do Eixo Temático I, o entendimento de que Brasília é completa em seu sentido patrimonial, inibe o surgimento de outros tipos de Patrimônio. As ações que proíbem a existência e que atuam rapidamente contra a permanência de obras de grafite no Plano Piloto, impedem que essas obras impactem a vida da comunidade e sejam consagradas com aspectos imateriais de reconhecimento e pertencimento.

Neste sentido, configura-se uma relação básica de causa e consequência que se contradiz em sua essência, pois ao entender que a preservação de uma obra está associada ao seu mérito para uma comunidade e que esse mérito vem com o tempo e com as relações que se estabelecem a partir da permanência desta obra, conclui-se que para que uma obra seja selecionada para a preservação, é preciso que ela tenha sido preservada em sua existência antes disso. Como se fosse: preservar para poder continuar preservando, se for o caso.

Como forma de sistematizar os dados coletados sobre a preservação das obras de grafite, dos 10 entrevistados, somente 1 entende que o grafite não deve ser preservado; 9 acreditam na preservação do grafite, sendo que 5 mencionaram a preservação de obras específicas que carreguem aspectos históricos e artísticos relevantes para a comunidade e 4, consideraram a preservação do grafite como movimento, garantindo condições para sua existência e preservando modos de fazer e viver relacionados às práticas desta manifestação cultural, conforme representado no Gráfico 10.

[110] Siren, 2025, entrevista concedida à autora.

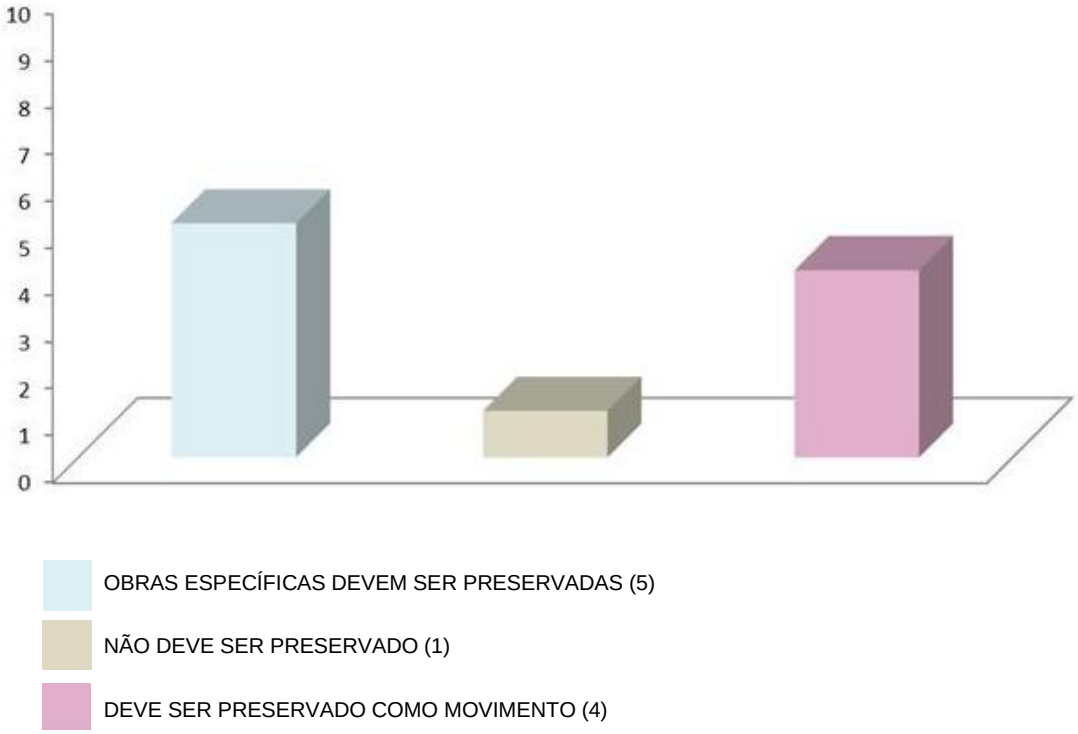


Gráfico 10: Respostas dos entrevistados sobre a preservação do grafite. Autoria: Mariah Boelsums, 2025.

Todos os entrevistados falaram sobre a efemeridade do grafite como uma característica marcante, autêntica e sólida dessa manifestação cultural e artística. Satão e Nati citaram *o Wall of Fame* para exemplificar situações extremas de efemeridade, já que se trata de um muro em que vários grafiteiros(as) fazem suas artes umas sobre as outras, quase que imediatamente. Nati explicou que funciona assim: “eu pinto ali, faço uma super produção e já tem um grupo atrás de mim esperando eu tirar a foto e eles já vão passar por cima. Tipo, tem isso aqui de tinta, um em cima da outra”[111]. Nestes casos, há automaticamente uma transposição de suportes e a fotografia se torna mais do que um registro e, sim, a própria obra.

Ao falar sobre a efemeridade, Gurulino revela que, para ele, efêmero no grafite não se refere somente à noção de temporalidade e duração das obras. Para além disso, está intimamente relacionado à necessidade de mudança, de ocupação, algo que faz referência à inquietude primária de quando o grafite começou a se firmar como manifestação. Desta forma, entende-se que é mais sobre permanecer existindo do

[111] Nati, 2025, entrevista concedida à autora.

que existir permanentemente, ou seja, refere-se ao movimento e não à estática, ao todo e não a uma obra em específico.

> Ainda assim, eu acho que o grafite em si ele não nasceu para ser preservado, não no sentido de que ele não deva ser, mas a natureza do grafite não é essa. O grafite tem na sua natureza a efemeridade, e isso não é um ponto negativo, isso é um ponto vital, de vitalidade, de dinâmica e de mudança. É parte da natureza e da personalidade do grafite. Então, por essa característica, eu acho que isso nem tem como ser respondido, nem é uma questão de opinião ou gosto. É uma questão da natureza da manifestação artística. Grafitar é trabalhar com o efêmero, é trabalhar com essa mudança. As pessoas pensam em efêmero como algo que é rápido, que se acaba e se destrói rapidamente e não tem importância. E isso não tem relação nenhuma com a verdade. O efêmero no grafite tem a ver com renovação e fazer novamente, fazer de novo, fazer diferente, fazer melhor e mudar (Gurulino, 2025, entrevista concedida à autora).

Essa definição de Gurulino sobre a efemeridade estar relacionada ao “fazer de novo, fazer diferente, fazer melhor e mudar”[112] vai de encontro com as respostas que os entrevistados deram em relação à possibilidade de reconstrução de suas obras. Todos, sem exceção, responderam que preferiam fazer um trabalho novo - que representasse melhor o momento atual de sua arte - no lugar da obra deteriorada.

Gurulino mencionou que quando uma obra desaparece, uma possibilidade nasce e, assim, se concretiza um motivo para voltar[113] àquele lugar e grafitar. Astro e Nati declararam que quando um grafite desaparece “uma nova arte surge e o lance é renovar com ideias atualizadas”[114]:

> Até porque, assim, é aquela coisa, quanto mais eu pinto, mais eu vou aperfeiçoando a minha pintura, o meu desenho, né? E são ideias novas, né? De um ano pro outro você muda muito de ideia. De um mês pro outro você muda, né? Às vezes, você tá fazendo uma coisa, você vai ver que quer fazer outra, você tá em outra linha de trabalho. Então, assim, realmente não se tem, pelo menos eu não tenho, esse apego. Eu vou apagar e vou fazer outra coisa no lugar (Nati, 2025, entrevista concedida à autora).

Omik entende que quando uma obra desaparece, ela já cumpriu seu papel e é importante dar espaço para o novo: “respeitar o tempo das coisas é necessário, isso exige amadurecimento e inclusive desapego referente a deixar ir ou permitir ficar o tempo que for necessário”[115].

---

[112] Gurulino, 2025, entrevista concedida à autora.
[113] Gurulino, 2025, entrevista concedida à autora.
[114] Astro, 2025, entrevista concedida à autora.
[115] Omik, 2025, entrevista concedida à autora.

Quando questionados sobre o refazimento de obras a pedido da comunidade, todos, em alguma medida, refletiram sobre o grafite estar "[...] diretamente ligado a pautas e demandas sociais, [...] como um grito dos excluídos, portanto, é inseparável o *graffiti* de seu teor político e social"[116], mas apesar disso, expressaram a preferência em fazer uma intervenção nova, atual.

Siren, Nati e Toys apontaram que caso a comunidade solicitasse o refazimento, eles tentariam apresentar propostas novas "tipo assim, que legal que vocês curtiram e tal, mas hoje em dia eu estou com um trabalho um pouco diferente, eu posso me basear no que eu fiz. Mas eu provavelmente faria alguma coisa diferente, sabe?"[117]. Toys, inclusive, disse que já refez alguns de seus trabalhos espalhados pela cidade, mas sempre cria algo novo "eu não fico preso a reproduzir a obra antiga. Eu sempre tento botar um toque evolutivo, né? Tanto dos meus traços, das minhas ideias e dos meus conceitos. Eu gosto muito de evoluir o trabalho"[118].

Satão, Corujito e Gurulino reiteraram que nenhum trabalho é igual ao outro, para Satão replicar obras é algo enfadonho para a maior parte dos artistas:

> Eu sei porque o artista em si vive muito de momentos pessoais. No cérebro do artista, às vezes, já é chato fazer coisas duas vezes, então ficar refazendo, às vezes, fica meio chato. Mas existe uma certa situação que eu vou falar em relação ao grafite na parte das letras. Como eu falei, porque o grafite nas letras tem essa forma de replicar automaticamente. Ela não pode ser do mesmo jeito, mas automaticamente ela se replica o tempo todo (Satão, 2025, entrevista concedida à autora).

Apesar disso, Satão compartilhou seu interesse em reconstruir o primeiro grafite que o grupo "OS-3S" realizou em Ceilândia, conforme registro fotográfico fornecido por ele para esta tese (Fig. 30). Como integrante do grupo, Satão referenciou a importância desta obra para a história do grafite no Distrito Federal e sinalizou que sua reconstrução poderia colaborar para a difusão e para a construção da historicidade do movimento na região, agregando valores imateriais à obra, conforme ele mesmo expressa: "e hoje eu vejo só essa situação de buscar esse primeiro grafite, fazer uma releitura para mostrar ainda para a comunidade da cena do grafite, a origem inicial do grafite nas ruas de Brasília"[119].

---

[116] Rato, 2025, entrevista concedida à autora.
[117] Siren, 2025, entrevista concedida à autora.
[118] Toys, 2025, entrevista concedida à autora.
[119] Satão, 2025, entrevista concedida à autora.

Ainda sobre a pauta do refazimento, Gurulino acrescenta um viés filosófico à questão considerando que mesmo que se tente reproduzir uma obra, ela nunca será, de fato, a mesma obra, assim como "nenhum homem entra duas vezes no mesmo rio, pois não é o mesmo rio e não é o mesmo homem"[120]:

> Olha, essa é uma questão que para mim também não é muito dessa forma que acontece, porque toda obra, ainda que você repita ela, ela não é uma repetição. [...] Então refazer um trabalho não está muito na natureza do grafite. O grafite tem a ver com letra, com grafia, que é uma assinatura. Então é como você chegar para uma pessoa, para um artista de *Hollywood* e pedir um autógrafo para ele e no dia seguinte você pedir mais uma vez um autógrafo porque aquele de ontem você perdeu e ele simplesmente vai lá e autografa de novo. Ele não vai pensar que ele está refazendo uma obra, ele só está fazendo de novo. O grafite tem uma natureza mais próxima disso, da grafia que se repete como assinatura. Então, hoje eu assino, amanhã eu assino, ou hoje eu faço uma série de assinaturas e isso tudo são trabalhos individuais, únicos, mas são assinaturas, ainda que seja o mesmo desenho, são assinaturas (Gurulino, 2025, entrevista concedida à autora).

Omik e Rato demonstraram um certo apreço pelas marcas que o tempo deixa em suas obras, “conforme o trabalho vai se deteriorando com o local que foi feito, vai sendo contada uma história, como se fosse a idade do trabalho”[121]. Rato destaca ainda que grafites que perduram são “relíquias”, testemunhos raros que atravessam o tempo:

> Não vou mentir, em alguns casos, talvez na maioria, me atrai um pouco a estética e o aspecto envelhecido do *graffiti*. A tinta desbotada na parede indica um trabalho que resistiu a diversos anos frente à ação do tempo. Chamamos esses trabalhos de relíquias. Mas, em outros casos, dependendo do "pico", se for muito visado e não for em um local abandonado, por exemplo, eu e mais pessoas que praticam o movimento preferimos restaurar por conta própria ou até mesmo inovar a arte que ali por baixo estava. Pintar novamente é, quase sempre, uma boa. Exceto se for um pico escondido, pouco visto, abandonado, de forma que gere surpresa a quem for do movimento e ver a preciosidade rara de um velho *graffiti* desbotado por aí (Rato, 2025, entrevista concedida à autora).

É interessante perceber que, exatamente pela efemeridade inata do grafite, quando uma obra perdura e carrega em si as marcas da passagem do tempo, algo de misterioso e excêntrico acontece. As falas de Rato sobre o “aspecto envelhecido” e “um velho *graffiti* desbotado”, remete-nos ao conceito de pátina, que segundo Choay (2001, p. 123) pode ser entendida como “um signo do tempo, portadora de uma aura de autenticidade que substitui o valor estético pela reverência ao passado”. Os valores

[120] Heráclito, 1990, p. 46.
[121] Omik, 2025, entrevista concedida à autora.

que derivam da identificação das pátinas nas obras, foram definidos por Muños Viñas (2009, p. 123) como “[...] uma construção cultural, que atribui ao desgaste e à alteração superficial um significado afetivo e estético que nem sempre foi intencional na criação da obra”.

Além disso, algo que chama atenção no relato de Rato é que normalmente a durabilidade do grafite está associada ao abandono, ao fato de estas obras se localizarem em lugares – picos – menos visados, mais escondidos. Ou seja, a preservação destas obras não foi intencional, foi fruto casual da ausência de disputa, de controle e de interesse.

No livro, “Siren Concreta”, a grafiteira fala sobre a experiência “única” de se (re)encontrar com uma obra de sua autoria que perdurou e que sustenta as marcas da passagem do tempo. Como exemplo, Siren fala sobre um de seus primeiros grafites com a representação de personagens e que ainda existe até os dias de hoje no portão de ferro da casa de sua mãe (Fig. 149).

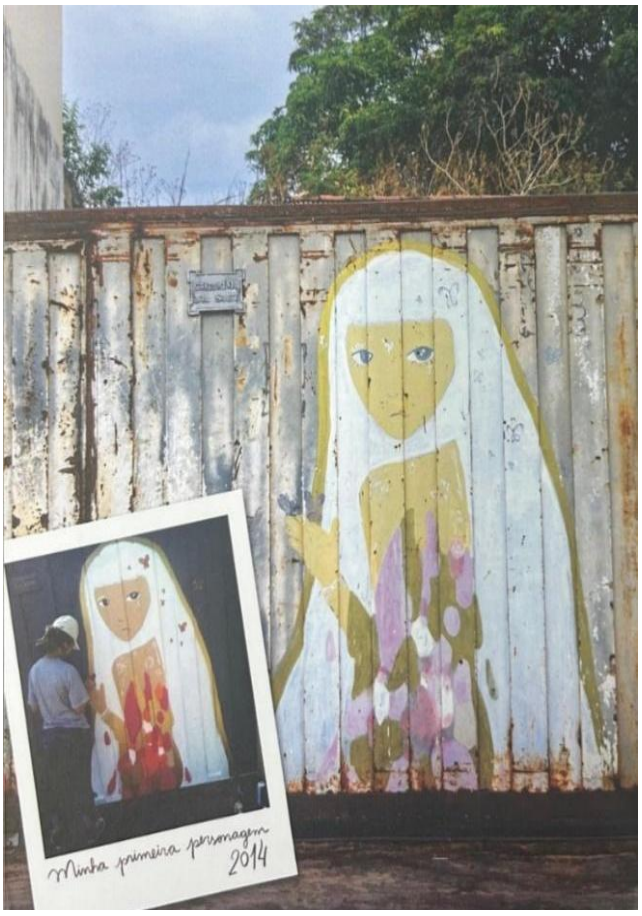


Figura 149: Montagem mostrando no canto esquerdo primeiro grafite de Siren com representação de personagem em 2014 e ao fundo a obra atualmente. Fonte: Del Rey, p. 81.

Siren fez a comparação da foto da obra logo após sua criação com a foto da obra após 10 anos de existência e refletiu:

> Quando criamos na rua, a obra passa a pertencer à cidade. A cidade incorpora essa obra e não temos controle sobre o que pode acontecer com ela. Já tive obras apagadas e, desde o início, sabia que não deveria me apegar. Pintar na rua é não obter seguranças. A galeria tem uma proteção, que a rua não oferece: seguranças, vidros; mas, na rua, a obra enfrenta chuva, sol, intervenções diversas. Isso a torna especial. Minha obra mais antiga na rua está em Sobradinho, desenhada no portão de ferro da casa da minha mãe. Foi uma das primeiras personagens que pintei. O desenho ainda é possível ver, está enferrujado, quase apagado pelo tempo, mas a marca do meu trabalho permanece. Ver como o tempo age sobre a arte é uma experiência única (Del Rey, 2024, p. 81).

Ainda nesta seara, Moll destaca que mesmo quando uma obra sua desaparece, ele se sente vinculado àquele espaço:

> Se eu pintei ali e minha obra está desaparecendo, eu considero que eu tenho prioridade para chegar lá e fazer alguma coisa nova ou restaurar a antiga. Eu sempre prefiro fazer uma coisa nova e ver quanto tempo vai durar. Não me lembro de já ter restaurado, renascido um trabalho que já estava só o fantasminha. Mas é possível. Não faço, não tenho esse costume, mas é possível (Moll, 2025, entrevista concedida à autora).

Esta narrativa de Moll faz referência com o que diversos grafiteiros(as) mencionaram ao longo das entrevistas sobre os códigos de conduta e de ética que regem a atuação na rua. Um deles é o respeito para com os “picos” já grafitados, entendendo que aquele lugar está atrelado àquele grafiteiro e que caso outra intervenção seja realizada ali, a prioridade para execução é de quem já existia no “pico”. Sobre isso, Satão destaca que essa conduta acaba por se tornar um método de preservação das obras por parte dos próprios grafiteiros:

> Só que a gente tem algumas regrinhas nas ruas que só pode apagar quem fez o grafite. A gente respeita muito esse lado de artista para o artista. Muitas vezes a gente vai pintar no local que já está pintado, a gente liga para a pessoa, para o artista, às vezes fala com o dono da casa, fala com o camarada para ver se não tem nenhum problema. A gente consegue respeitar essa preservação desse jeito (Satão, 2025, entrevista concedida à autora).

Desta forma, alguns grafiteiros mencionaram que realizam “retoque” em algumas obras que estão perdendo a cor ou que não representam mais a estética do grafiteiro no momento. Porém, ao analisar estes “retoques” percebe-se que, na verdade, majoritariamente, outras obras são criadas e não há um retoque ou refazimento da obra anterior. Entende-se, assim, que, muitas vezes, os grafiteiros

retocam ou refazem sua permanência no pico e não, necessariamente, uma obra específica. Ou seja, é muito mais sobre preservar e manter o espaço do que a individualidade estética e artística de uma determinada obra preexistente.

Para elucidar esta situação, pode-se citar duas intervenções de “retoque”/refazimento encontradas nas redes sociais de Siren (Fig. 150) e de Corujito (Fig. 151). Nestes casos, ambos “reocuparam” o pico apagando a obra anterior e criando uma nova obra, reforçando a necessidade artística pelo novo e atual e sinalizando a preservação do espaço, do território em detrimento da preservação da obra.



Figura 150: Montagem mostrando à esquerda um grafite de Siren de 2014 e à direita o “retoque” em 2019. Fotos: Camilla Siren. Fonte: @sirenarte.



Figura 151: Montagem mostrando processo de refazimento (“retoque”) de uma obra de Corujito em uma caixa de energia, 2023. Fotos: Corujito. Fonte: @corujitooo.

Ao serem questionados sobre a viabilidade de uma intervenção de restauro em suas obras, Astro, Moll e Omik relataram que não veem muito sentido em restaurar grafites, devido tanto à efemeridade quanto à necessidade de novas obras acontecerem, nascerem e ocuparem os espaços.

Astro foi mais categórico em sua resposta e afirmou que não é viável restaurar suas obras[122]. Omik e Moll, apesar de concordarem que o restauro não é muito compatível com o grafite, ambos consideraram que caso a obra tenha relevância para

[122] Vide entrevista completa no Apêndice A.

uma comunidade, o restauro pode vir a acontecer. Neste sentido, Omik citou que alguns de seus trabalhos vem sendo restaurados ao longo do tempo:

> Em *graffitis* não vejo o porque, mas isso tem acontecido bastante com trabalhos que as pessoas gostam e não querem que seja levado pelo tempo, sempre acabo vendo ou recebendo registro dentro e fora do país, inclusive um que ficou bem famoso em Portugal. Não me chateia, achei engraçado, pois acredito que conforme o trabalho vai se deteriorando com o local que foi feito, vai sendo contado uma história, como se fosse a idade do trabalho. Mas caso seja algum mural que traga relevância tanto em conteúdo quanto história, acaba que é importante. E vejo como um respeito e identificação com o trabalho. Mas *graffitis* são efêmeros, essa é uma das principais características dele (Omik, 2025, entrevista concedida à autora).

Moll endossa esse entendimento quando menciona que "[...] se fosse o caso de acontecer [o restauro], provavelmente não seria uma decisão minha"[123]. Esta resposta remonta aos aspectos já discutidos nesta tese sobre os valores atribuídos às obras e a consequente seleção de uma determinada obra como Patrimônio a ser preservado, evidenciando que os vínculos subjetivos e imateriais que se estabelecem com as obras escapam ao controle do próprio grafiteiro:

> Olha, eu nunca parei para pensar com calma sobre isso, sobre uma intervenção de restauro das minhas obras. A princípio, eu acho que não, não é viável. Seria algo a se discutir para entender como seria, quais obras seriam, por quê, quanto tempo, sucessivamente. Talvez, se fosse o caso de acontecer, provavelmente não seria uma decisão minha (Moll, 2025, entrevista concedida à autora).

Satão, Siren, Corujito, Nati e Rato trouxeram para o debate um aspecto muito peculiar que permeia a preservação de obras feitas no tempo contemporâneo: a relação dos conservadores-restauradores com os artistas vivos. Todos os cinco grafiteiros concordam que é difícil pensar o restauro de grafites, até por ser algo muito novo para eles e que normalmente está associado a outros tipos de arte, inclusive àquelas que pertencem aos museus. Nessa perspectiva, Satão salienta que "se for numa área restrita, que o trabalho ficará por muito mais tempo, que não tome sol, não tem a perspectiva de ser apagado, aí talvez vale ter essa restauração. Caso contrário, eu não vejo o valor da restauração na rua"[124]. Apesar disso, os cinco defendem que, hipoteticamente, se uma obra de grafite deles fosse restaurada, eles mesmos executariam o restauro:

[123] Moll, 2025, entrevista concedida à autora.
[124] Satão, 2025, entrevista concedida à autora.

> Então, eu acho assim, os artistas que estão vivos, se tiver uma necessidade de restauro, eu acredito que eles mesmos possam fazer isso, né? Se houver interesse. Mas assim, eu acho muito difícil. Não sei, assim, na minha opinião, eu acho muito difícil o interesse em restaurar uma obra. Geralmente a gente vai querer colocar tinta e fazer outra. Eu acho que não tem muito esse interesse desse restauro, assim, não tem muito. Muito difícil, a gente vai querer. Às vezes tem grafite que a gente gosta do local que foi feito e o grafite tem nem um ano, a gente vai lá, apaga e faz outro. E são grafites que a gente fica cinco dias pintando, a gente apaga e faz outro. Tem um certo desapego, né? Eu não sei. Eu acho que pela forma que o grafite é, essa questão mesmo do grafite, então não tem muito esse apego. Tipo, é uma obra linda, mas eu vou apagar e vou fazer outra também muito bonita. Aquela ali eu tenho foto, já guardei, é a minha lembrança. Então, assim, não sei. Pelo menos pra mim não tem muita lógica alguém restaurar algo, eu apago e faço outra coisa (Nati, 2025, entrevista concedida à autora).

Rato também se posiciona da mesma forma e endossa que enquanto ele estiver vivo, ele mesmo poderá, se for o caso, executar os restauros de suas obras:

> Depende da situação. Preferiria restaurar por conta própria uma obra minha, seja refazendo ou reinventando. Depois que eu me for, gostaria que amigos fizessem isso por mim. Se já não houvessem essas opções e o espaço for público, prefiro que liberem o espaço para abrir portas e oportunidades para novas pessoas poderem ocupar o espaço e perpetuar o movimento. Costumamos nos apegar a alguns “picos” e mantê-los por alguns momentos enquanto estamos aqui, e geralmente ninguém pinta por cima, “atropela”, ou “atravessa”, a menos que seja um desafeto declarado, mas não dá pra segurar um movimento por apego eterno ao espaço uma vez dominado, conquistado (Rato, 2025, entrevista concedida à autora).

Corujito afirma que considera viável uma intervenção de restauro em suas obras e destaca que sejam executadas “[...] de preferência por mim, ou por pessoas que entendam meu estilo e faça algo próximo”[125].

Satão anuncia ainda a preocupação com o conhecimento e a habilidade técnica do possível conservador-restaurador, destacando que a maior parte dos grafites utilizam o *spray* e que pode ser que o profissional que venha a restaurar a obra, não tenha domínio desta técnica:

> Vamos falar assim, dependendo de quem fez, se estará vivo ou não, mas dependendo do restaurador, né? Porque, por exemplo, é viável que a maioria dos grafiteiros, falando de grafite, 90% dos grafiteiros utilizam *spray*. Eu não sei se os restauradores teriam manuseio, a praticidade de restaurar através do *spray*. Eu sei que existem muitos restauradores que têm um mecanismo, eles estudam a tinta que foi usada, o período que foi usado, a madeira que foi usada. Então, assim, não sei, na restauração do grafite, se tinha essa possibilidade de ter um cara que usaria o *spray* de forma adequada para restaurar. Mas não necessariamente que restauraria com *spray*, de repente

[125] Corujito, 2025, entrevista concedida à autora.

> pode ser algo que se tornaria parecido, um mecanismo que poderia ajudar na restauração sem o *spray*, mas se tiver a possibilidade de uma obra se perpetuar, acho que aconteceria (Satão, 2025, entrevista concedida à autora).

Siren, apesar de achar interessante o processo de restauro e salientar "que teria, sim, alguns métodos que dariam para dar uma restaurada no tipo de trabalho"[126], ela também corrobora com o pensamento de que se o artista está vivo, cabe a ele o processo de restauro ou a escolha por fazer algo novo – que é preferência dela. Apesar disso, ela enxerga com bons olhos o restauro de obras de artistas que não estão mais na cena, por ser uma forma de mantê-los vivos nas ruas:

> Cara, é engraçado isso, porque ao mesmo tempo que eu acho interessante, é porque eu tô pensando... eu não tenho conhecimento, assim, né? Mas restauração de um artista vivo é muito doido, né? Eu tô muito com essa mentalidade aqui agora, né? Eu, hoje, talvez eu preferiria fazer algo novo, algo mais atual com o meu trabalho autoral do que, de fato, restaurar algo meu muito antigo. Tem artes minhas que não foram apagadas, mas era um trabalho muito antigo meu que eu estava incomodada com aquilo: 'nossa, gente, eu já estou com outro tipo de trabalho, eu já estou com outra linguagem', e eu peguei o mesmo espaço e eu mesma apaguei, assim, a arte, né? Porque eu acho que eu queria estar deixando algo na rua que conversasse mais atualmente comigo, né? Mas pensando, a gente não sabe o dia de amanhã e tudo mais, né? Pensando numa não possibilidade de eu estar renovando as coisas, eu acho que seria muito legal, assim, ter essa preservação, assim, sabe? De uma coisa que a gente sabe que não vai ter o artista ali pra estar renovando, né? Pra estar trazendo coisa nova pra gente, né? Acho que é um jeito da gente não perder o artista de alguma forma, sabe? (Siren, 2025, entrevista concedida à autora).

Toys, em sua resposta, deixou implícito que os restauros são executados por ele, inclusive mencionou que já realizou restauro em algumas de suas obras, mas que ele sempre altera alguma coisa, inovando e trazendo elementos novos. Neste momento, fica claro que os conceitos de restauro, de retoque (refazimento) e, até mesmo, de criação se misturam, evidenciando as complexidades envolvidas na compreensão metodológica, técnica e científica de cada uma destas intervenções e processos:

> Eu acho super viável restaurar obras, mas sempre que eu restauro, eu até mudo a ideia, né? Eu faço algo novo, talvez baseado com o antigo, mas sempre eu vou refazendo algo novo. Eu já refiz alguns murais, alguns grafites espalhados pela cidade, mas é isso, eu não fico preso a reproduzir a obra antiga, eu sempre tento botar um toque evolutivo, né? Tanto dos meus traços, das minhas ideias e dos meus conceitos, eu gosto muito de evoluir o trabalho (Toys, 2025, entrevista concedida à autora).

[126] Siren, 2025, entrevista concedida à autora.

Gurulino, por sua vez, considerou o restauro viável e foi o único grafiteiro a salientar a parceria entre artista e restaurador: “Eu acho super viável. Eu acho que sendo conversado e sendo decidido entre artista e equipe de restauração, acho super viável. Não vejo problema”[127]. Ao analisar esta resposta, chama atenção o fato de que diversos grafiteiros sinalizaram a problemática do restauro de obras de artistas vivos e somente Gurulino mencionou de maneira clara uma “equipe de restauração”, mesmo que ele vincule a atuação desta equipe ao diálogo com o artista, ele foi o único que expressou de maneira direta a diferenciação entre o artista e o restaurador.

Essa relação muitas vezes conflitante e paradoxal entre artista e restaurador vem sendo estudada no campo da preservação de arte contemporânea por diversos autores. Steven Dyksrta[128], Glenn Wharton[129] e Chris Caple[130], por exemplo, refletem sobre a intenção do artista e destacam que na arte contemporânea existe a possibilidade ímpar de se obter informações por meio da pesquisa em fonte primária.

Autores como Van Saaze (2013) e Muñoz Viñas (2005) esclarecem que muitos artistas encaram suas obras como entidades abertas e em constante transformação. No limite, esse entendimento reduz as obras à processos e, portanto, sujeitas a mudanças enquanto seus artistas estiverem vivos. É nesse momento que os papéis de cada um dos agentes envolvidos na preservação das obras podem ficar confusos e podem se instaurar potenciais riscos de supressões, perdas de autonomia e conflitos entre as partes, especialmente, ao considerar o elevado teor de inconstância que permeia estes processos, haja vista que os artistas podem – e acontece com frequência – mudar de intenção sobre suas próprias obras diversas vezes ao longo da vida.

Neste sentido, Magali Melleu Sehn (2014), em seu livro “Entre Resíduos e Dominós: Preservação de Instalações de Arte no Brasil” apresenta um amplo debate sobre a temática e conclui que:

> Não se questiona a relevância do registro das intenções dos artistas quanto à preservação e quanto às formas de reapresentação no futuro como medida

[127] Gurulino, 2025, entrevista concedida à autora.
[128] Dykstra, Steven. *The Artist’s Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation*, p. 197-218.
[129] Wharton, Glenn. *The Challenges of Conserving Contemporary Art*, p. 163-178.
[130] Caple. Chris. *Conservation Skills: Judgement, Method and Decision Making*. London: Routledge, 2000.

> preventiva, principalmente no caso de obras complexas ou quando as fontes secundárias não oferecem subsídios para ancorar os processos de tomadas de decisão. Questionam-se, no entanto, os limites da participação do artista, bem como do conservador, no processo de tomada de decisão das ações de conservação/restauração (Sehn, 2014, p. 5).

Em uma sistematização dos dados coletados sobre a percepção do restauro de obras de grafite (Gráfico 11), 7 dos 10 entrevistados consideram o restauro como possibilidade e 3 entendem que não cabe restauro no grafite. Dentre os 7 que consideram possível, 6 entrevistados entendem que o próprio grafiteiro deve realizar o restauro, e somente 1 grafiteiro mencionou uma equipe profissional de conservação e restauro para conduzir o processo.

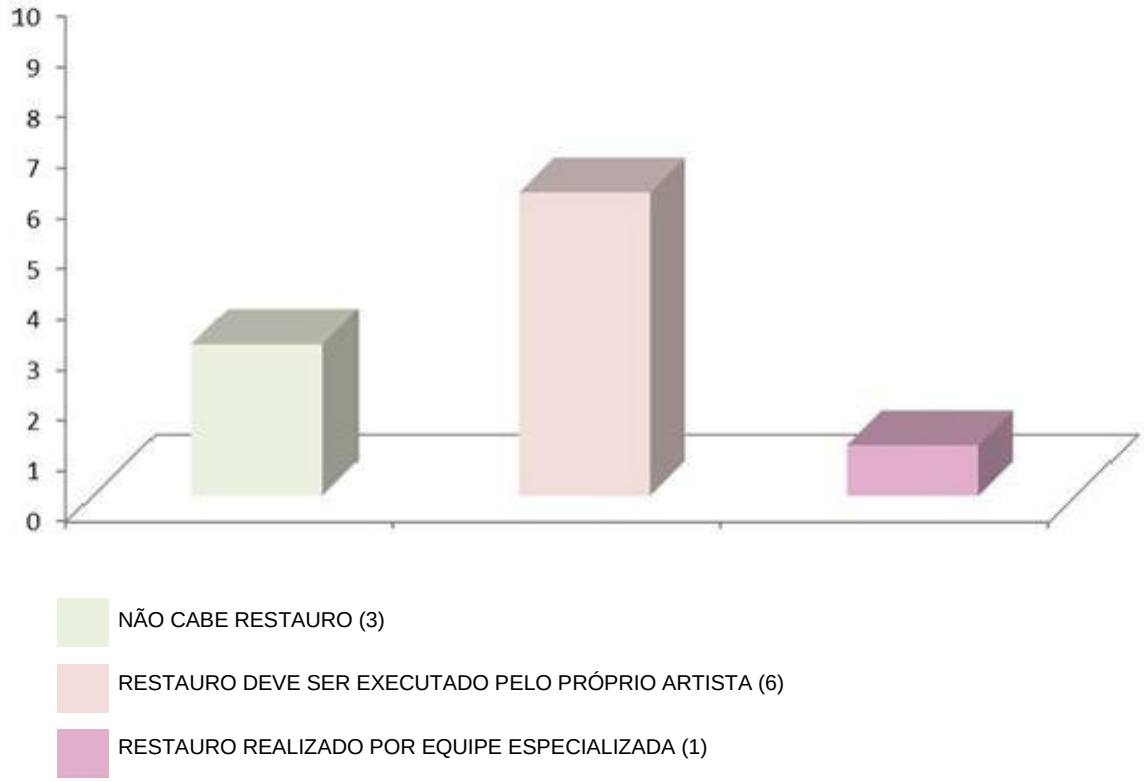


Gráfico 11: Respostas dos entrevistados sobre o restauro de obras de grafite. Autoria: Mariah Boelsums, 2025.

5.2.2. Permanência física x Documentação: materiais e ferramentas

No que tange à escolha dos materiais e dos lugares sob a ótica da durabilidade, ficou claro que existe uma distinção entre os materiais utilizados em grafites comissionados - aqueles que são pagos - e os materiais utilizados em grafites espontâneos na rua. Normalmente, em obras pagas, os materiais costumam ter uma qualidade maior, segundo Rato “em trabalhos comerciais procuro usar os materiais mais duráveis que tem maiores resistências às luzes solares e às chuvas, se possível, até resinar por cima ajuda na conservação de obras”[131]. Siren destaca que se não for um trabalho comercial, ela utilizará os materiais que tem, inclusive reaproveitando os que sobram de trabalhos pagos. A grafiteira destaca que nas obras espontâneas na rua, ela não tem tanta preocupação com a qualidade do material, até porque não sabe quanto tempo a obra vai permanecer.

Nati explica que diferentemente de alguns grafiteiros que utilizam pincel e tinta, ela usa exclusivamente *spray* “[...] que é próprio pra pintura externa. Então ele garante essa durabilidade”[132].

Rato salienta que “a escolha de bons materiais é essencial, dependendo da superfície a ser trabalhada, local, acessibilidade. É aquilo, um bom material te dá a “preservação” necessária, seja de agrado ao público que é a sociedade e durabilidade contra a ação do tempo”[133].

Neste mesmo sentido, Corujito declara que a preocupação com a escolha do local, a preparação da parede e a aplicação de verniz de proteção são medidas que ele passou a adotar recentemente em função da maturidade de seu trabalho mais ligado ao grafite muralista. Nestes casos, Corujito informa que o preparo da parede “[...] seria sanar alguns problemas estruturais da parede como, fazer a raspagem, tampar os buracos, aplicar uma camada de impermeabilizante, e fazer a pintura base com tinta acrílica. Aí depois aplico a arte e finalizo com uma camada de verniz”[134].

O grafiteiro salienta que no grafite espontâneo, chamado por ele de vandal, não existe a preocupação com o uso de materiais duráveis e declara que o método de preservação de suas obras, nestes casos, será consequência do respeito que seus pares tem por ele, ou seja, a preservação de suas obras na rua depende

[131] Rato, 2025, entrevista concedida à autora.
[132] Nati, 2025, entrevista concedida à autora.
[133] Rato, 2025, entrevista concedida à autora.
[134] Corujito, 2025, entrevista concedida à autora.

exclusivamente do código de ética dos grafiteiros a partir do não atropelamento de seus trabalhos.

> Sim, hoje com a maturidade artística que adquiri ao longo dos anos, principalmente em trabalhos de *graffiti* ligadas ao muralismo, sempre dou uma atenção especial para a localização, com o preparo do suporte que vou pintar, dando preferência a melhores materiais de pintura e finalizando com camadas de verniz, sempre prezando pelo acabamento e conservação. Porém sinto que não é necessário, que pinturas externas são muito vulneráveis à ação do tempo e de intervenções sobre a obra. Já em trabalhos mais ligados ao *graffiti* vandal, não me importo com essa qualidade, dou mais atenção à expressão espontânea, em viver o *graffiti*, e o tempo que a obra vai durar na parede é consequência do respeito que adquiri entre os pares (Corujito, entrevista concedida à autora).

De maneira geral, quando questionados sobre a preparação das paredes, os grafiteiros informaram que não costumam se preocupar muito com isso. Nati descreveu: “[...] a gente só deixa ela [a parede] pronta mesmo e coloca uma tinta de fundo que seja um pouco melhor, né? Mas não tem muita essa preocupação de, assim, a gente nunca tem essa preocupação dele durar. A gente só pinta. A gente não tem esse cuidado”[135].

Siren disse que algumas paredes precisariam de uma preparação para a arte durar mais, porém isso envolve custos e, muitas vezes, não é viável. Além disso, no livro “Siren Concreta”, a grafiteira comenta que “[...] a maioria das vezes atua em paredes já deterioradas, porque é mais fácil argumentar caso aconteça alguma denúncia”[136]. Essa fala evidencia que a precariedade das superfícies é, muitas vezes, um desafio para a preservação destas obras e, ao mesmo, tempo, é uma maneira de garantir que elas existam, pois, como Siren destacou, a escolha por paredes em estado de conservação ruim é um método utilizado por ela para justificar a existência do grafite naquele local e evitar conflitos, ou seja, é uma escolha que calcula os riscos associados entre o existir e o permanecer.

No que se refere à escolha dos locais para grafitar, a maior parte dos grafiteiros declarou que não costuma fazer essa escolha considerando a durabilidade da obra e que, normalmente, escolhem os lugares levando em conta, majoritariamente, o acesso[137] e a visibilidade, como bem destacou Rato, que procura “[...] os "picos" mais

---

[135] Nati, 2025, entrevista concedida à autora.

[136] Del Rey, 2024, p. 34.

[137] “local que talvez seja fácil para eu estar conseguindo acessar e pintar” (Siren, 2025, entrevista concedida à autora).

visados, e não necessariamente os mais duradouros (apesar de que alguns duram bastante, inesperadamente)”[138].

Nati disse que por preferir grafitar em locais de sombra devido às condições de trabalho, acaba recebendo as vantagens de se obter uma obra com potencial para durar mais tempo em detrimento da ausência de contato direto com o sol, sofrendo menos com o desbotamento das cores.

No início de sua atuação, Moll afirmou que escolhia os lugares que se sentia mais seguro, mas depois de sua formação em arquitetura começou

> [...] a ter um olhar mais clínico voltado ao espaço, então isso me ajudou a pensar melhor na forma de adaptação, onde eu poderia executar ideias sem necessariamente existir um preparo com antecedência. Muito disso era *feeling* o que instintivamente foi me apurando a olhares em lugares potenciais a visibilidade, mas também em lugares que dava pra ficar mais tempo e produzir algo com mais qualidade (Moll, 2025, entrevista concedida à autora).

Toys, por sua vez, respondeu que a escolha do local depende muito do propósito da arte a ser executada:

> Tem vezes que eu pinto lixos, que eu sei que não vai durar nada. Só vai valer a foto e a ideia, alguma parte ali. Mas tem vezes que eu quero pintar uma coisa que dure, uma ideia que dure. Então eu procuro um lugar que seja propício a isso, uma parede talvez na sombra, uma parede mais bem cuidada, tento passar um verniz, uso material de mais qualidade. Mas isso depende muito da proposta, do sentimento, da mensagem que eu queira passar através do meu trabalho. Aí eu busco um lugar que vai ser mais duradouro ou um lugar que vai ser mais efêmero. (Toys, 2025, entrevista concedida à autora).

Siren, em seu livro, reflete sobre as dificuldades de ser mulher e grafitar na rua, ponderando sobre os riscos de estar completamente sozinha em certos locais. Apesar disso, ela também menciona que grafitar em lugares muito movimentados é arriscado devido ao preconceito social em relação ao grafite e à sua criminalização. Sendo assim, muitas vezes, a grafiteira precisa considerar muitas variáveis na hora de escolher os locais para atuar:

> Sabemos, infelizmente, que pintar na rua, no Brasil, quando se é mulher, é muitas vezes perigoso. A exposição física é constante; estar sozinha com seus materiais significa estar em vulnerabilidade. A parede pode estar desgastada, o que significa que ninguém provavelmente a denunciará por intervir, mas, ao mesmo tempo, o local não pode ser tão abandonado a ponto

[138] Rato, 2025, entrevista concedida à autora.

> de deixá-la completamente isolada. É um equilíbrio delicado: ter pessoas ao redor para não se sentir sozinha, mas também evitar que essas mesmas pessoas se tornem um impedimento para concluir sua pintura (Del Rey, 2024, p. 34).

Por fim, Omik concluiu que, por mais que o grafiteiro tente, quando se “está na rua, a gente não tem controle. Mesmo que você use um material muito bom e pareça um local perfeito, nada impede de alguém apagar no dia seguinte. E assim, a gente se vira com o que tem”[139].

5.2.3. Métodos de Documentação

Quanto à documentação, todos os entrevistados enfatizaram que documentar suas obras é extremamente importante e declararam que utilizam sempre o registro fotográfico e, muitas vezes, o registro audiovisual por meio de filmagens para documentarem suas obras. Já para o armazenamento e a divulgação de seus trabalhos, todos informaram que utilizam as redes sociais. Toys salientou que realiza os registros fotográficos ou em vídeos das obras e os estrutura em forma de “diário pessoal e profissional”[140] por meio, principalmente, da rede social Instagram, que permite “marcar uma questão de localização, data, hora”[141].

Rato, também afirmou utilizar as redes socias e salientou o desejo de aprimorar seus métodos de documentação: “quem sabe um dia eu não consiga preservar e principalmente publicar essas mídias de forma mais consolidada do que as redes "sociais" que dominam as massas atualmente?”[142]

O único que mencionou a utilização de dados impressos para registro, além dos dados digitais, foi o grafiteiro Satão: “eu ainda sou da moda antiga, que eu tenho um arquivo de papel, muito jornal, tenho mais de 200 reportagens, livros, catálogos do passado, tudinho que eu guardei”[143]. Ele evidencia a importância da documentação como método de construção de memória e de história, concluindo que:

> [...] eu acredito muito no registrar, no documentar mesmo, porque são lembranças que pode deixar por muitas décadas. Por exemplo, o que seria de mim se eu não tivesse uma máquina fotográfica dos anos 90? Tirado foto

[139] Omik, 2025, entrevista concedida à autora.
[140] Toys, 2025, entrevista concedida à autora.
[141] Toys, 2025, entrevista concedida à autora.
[142] Rato, 2025, entrevista concedida à autora.
[143] Satão, 2025, entrevista concedida à autora.

> do primeiro grafite. O que seria da gente se não tivesse? (Satão, 2025, entrevista concedida à autora)

Em uma autorreflexão, Gurulino considera que, muitas vezes, não consegue realizar os registros e documentar seus trabalhos como gostaria, apesar de achar que a documentação é fundamental para a história, memória e para a produção de conhecimentos futuros por meio de estudos que porventura venham a acontecer:

> [...] eu acho fundamental a documentação do trabalho na rua, porque se a gente não documenta, muito provavelmente aquilo se perde. Acho que o documento, os registros são importantes tanto quanto as *performances*, que sejam no teatro, nas artes visuais, todo mundo que se dedica ao universo da *performance*, ainda que honre e respeite a natureza daquela expressão artística que é efêmera, como a gente já falou, ainda assim tem essa possibilidade do registro, para que aquilo possa historicamente ser revisitado e estudado. Então, acho que é fundamental nesse sentido o registro. Mas, muitas vezes eu saio para a rua sem essa preocupação e sem essa documentação imediata. Normalmente eu volto depois para fazer essa documentação, nem sempre dá certo. Mas acho que todo artista devia estar sempre com alguém do lado documentando (Gurulino, 2025, entrevista concedida à autora).

Como alternativa às dificuldades enfrentadas, Gurulino indica que todo artista deveria ter alguém do lado para auxiliar no processo de documentação de suas obras. Esta fala se faz ainda mais interessante se analisada sob a ótica da preservação, pois é sabido que a documentação é sempre um recorte delimitado pelo olhar e pelo interesse de quem a realiza. Sendo assim, ao entender que o artista é fonte primária de informação, seria muito válido que profissionais envolvidos na preservação das obras — agentes públicos ou privados — acompanhassem e executassem a documentação das mesmas, fazendo jus à possibilidade de diálogo com o artista sobre sua produção.

Neste sentido, Corujito também corrobora com as dificuldades encontradas em fazer a obra e ainda documentá-la e informa que, dependendo do trabalho, ele contrata uma cobertura de audiovisual para executar a documentação de todo o processo:

> [...] sempre que posso, fotografo e filmo parte do meu processo criativo, guardo os papéis com esboços e, às vezes, posto nas redes sociais. Quando se trata de um trabalho de mural com um peso artístico maior, obrigatoriamente contrato algum parceiro para fazer a cobertura audiovisual tendo como resultado um produto final com fotos e vídeos (Corujito, 2025, entrevista concedida à autora).

Dentre os entrevistados, Corujito e Siren foram os únicos a mencionarem sobre a elaboração e sobre a guarda de projetos e esboços de suas obras:

> Olha, o meu processo, nesse sentido, ele até que é bem detalhado. Eu faço um rascunho, eu faço planejamento de cores, né? Mas talvez existam algumas falhas ali que pensando futuramente para uma preservação, o que eu tenho de registro do processo talvez não seja o suficiente, assim, porque durante o processo de pintura em si, acaba que algumas coisas mudam e mudam muito em cima da hora e que eu não tenho registro disso, sabe? Às vezes, uma tinta acabou ali, aí compro uma outra tinta, mas depois eu nem sei qual que é o nome dela, não sei que marca que foi, não sei nada. Então, pensando nisso, talvez eu tenho caminhos, né? Porque eu não faço de cabeça os desenhos, né? Eu tenho todo um planejamento. Eu, particularmente, gosto de fazer um rascunho antes e tudo mais. Mas por mais que eu tente fazer esse planejamento, ainda não é igual ao que eu deixo na parede, sabe? É como se fosse um croqui mesmo. O resultado final é o que fica ali na parede, né? Eu não consigo recriar e ter um modelo antes pra talvez futuramente botar isso na mão de outra pessoa pra ela restaurar, assim, sabe? Talvez por algum tipo de registro fotográfico ela teria uma noção melhor do que o meu rascunho, sabe? (Siren, 2025, entrevista concedida à autora).

Este relato desvela pormenores interessantes sobre os processos de documentação, incluindo o planejamento do projeto das obras. Esse tipo de registro não só auxilia na constituição de historicidade sobre o artista e sua produção, como também se mostra como uma rica fonte de pesquisa para caracterização da obra, sendo extremamente útil para o estudo de procedimentos de restauro, por exemplo.

Outro ponto levantado pela grafiteira diz respeito à imprevisibilidade característica do processo criativo, que gera uma certa instabilidade processual e orgânica. Por vezes, pode acontecer de a artista mudar de ideia ao longo da execução ou mesmo podem acontecer questões de cunho prático como, por exemplo, um material específico acabar. Os planos inicialmente traçados, portanto, precisam ser alterados e, muitas vezes, essas mudanças não são registradas pelos artistas. Diante desses elementos fluidos que contornam as infinitas possibilidades que envolvem os processos criativos, alguns dos desafios da preservação se instauram, pois mesmo quando a documentação do projeto existe, ela pode, ainda assim, não corresponder à execução.

Quando questionada sobre o armazenamento destes projetos, Siren respondeu que atualmente ela já os elabora e salva em meios digitais, mas que antigamente, ela desenhava à mão em “caderninhos”[144] e por isso, muitos já se perderam ao longo do

[144] Siren, 2025, entrevista concedida à autora.

tempo. Inclusive, Siren afirmou que essas perdas foram sentidas por ela no momento de juntar documentos para a elaboração de um livro sobre sua atuação, publicado recentemente, em dezembro de 2024. Este livro, intitulado “Siren Concreta”, de autoria de Patrícia Del Rey, registra o processo criativo da grafiteira Siren abarcando seus 10 anos de experiência.

Por ter perdido muitos registros - tanto do projeto quanto das obras já executadas - algumas comparações entre o planejamento e o resultado alcançado não puderam ser realizadas, dificultando a produção de saber sobre sua arte:

> Muitos se perderam, assim, porque isso foi até uma questão dentro do livro, né? Porque a gente fez essa linha do tempo dos meus processos, né? E tinham muitos murais que eu já não tinha mais o rascunho deles, né? Porque isso é uma coisa que a gente queria estar comparando dentro do livro, né? E tiveram alguns que eu não consegui estar fazendo essa comparação porque eu não tinha mais o registro (Siren, 2025, entrevista concedida à autora).

Neste livro, há o exemplo de um esboço digital contendo o projeto de uma das obras da artista (Fig. 152). Nesse esboço, percebe-se que a grafiteira realiza o desenho e mapeia as áreas indicando as respectivas cores. É interessante que Siren identifica a cor e o nome das tintas, por exemplo: “blusa: *spray* coral flame”. Esses dados são valiosos para futuros processos de restauro, tanto para se buscar o tom, se for o caso, quanto para entender as características físico-químicas da tinta utilizada, tendências de deterioração e compatibilidades com futuras intervenções.

Também cabe destacar que neste caso em específico, a obra finalizada (Fig. 153), de fato, seguiu o esboçado em projeto. Mas, pode ser que em alguns casos isso não aconteça, seja por improviso do grafiteiro, por falta de material, dimensionamento da obra ou mudanças várias que podem ocorrer no momento de execução. Por isso, é necessário documentar todo o processo e relacionar as informações coletadas, buscando entender as nuances documentais e as imprevisibilidades inerentes ao processo.

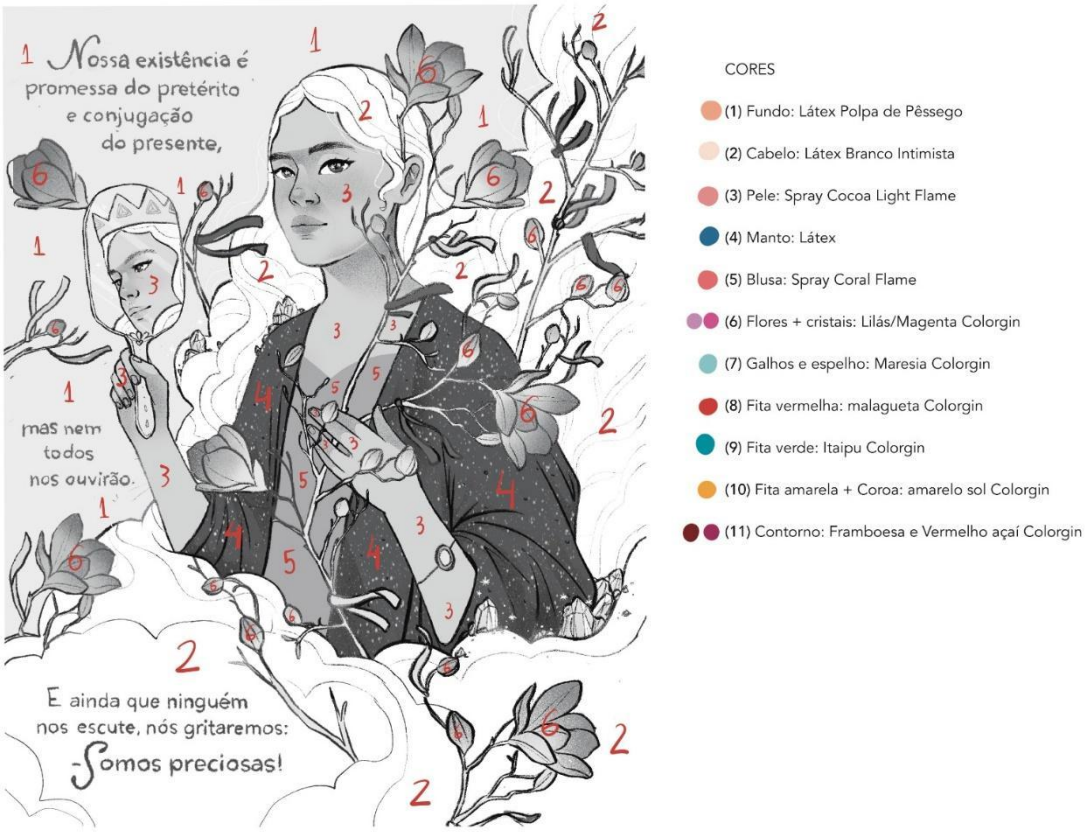


Figura 152: Projeto/esboço de uma obra de Siren. Fonte: Del Rey, p. 56.



Figura 153: Obra finalizada. Fonte: Del Rey, p. 56.

Ainda nesta seara, Omik agregou um aspecto jurídico à documentação de suas obras ao informar que registrou sua personagem “Onika” no cartório como forma de proteger seus direitos autorais e afirmou que assim o fez “por zelo e proteção a algo que criei aos 13 anos de idade, gostaria que não fosse usado sem minha permissão em outros lugares ou marcas. Pois já vi acontecendo”[145].

Quando questionados sobre a autenticidade de suas obras estar mais vinculada à permanência física ou à documentação, a maior parte dos entrevistados respondeu acreditar que se encontra na documentação. Satão, retomou o entendimento sobre a efemeridade do grafite e afirmou que “[...] as obras da rua, não tem como a gente falar que se perpetua. É a documentação, o projeto é a documentação. O que seria da gente se eu não tivesse guardado fotos e fotos de grafite, reportagens?”[146]

Nesse sentido, Moll endossa esse pensamento e aponta que a autenticidade de sua obra se encontra:

> 100% no projeto, produção e documentação. Ela não existe mais fisicamente, não faz diferença no sentido que a gente não tem controle sobre isso e a partir do momento que você fez, documentou, pode durar muito tempo, pode durar pouco tempo. Não tira a autenticidade da pessoa. Eu acho que o que acontece é que as pessoas que param ou que dão um tempo de pintar, elas vão deixando de existir na rua, fisicamente. Mas elas não deixam de existir na história da cidade, da cultura. Então, às vezes, esses registros e esse compilado de artes que foram acontecendo e sumindo ao longo dos anos, vai mostrar a identidade, a cultura, inclusive a autenticidade de cada artista. Mesmo que você, chegando na cidade, já não consiga ver, presenciar tudo o que já aconteceu ali. A tendência é que a cidade vá renovando. Então, a permanência física é totalmente incontrolável e quanto mais ela dura, muitas vezes melhor, mas não garante a autenticidade nem a qualidade, o valor real do trabalho (Moll, 2025, entrevista concedida à autora).

Esta fala evidencia a dialética da preservação de obras efêmeras, em especial do grafite, cuja “a permanência física é totalmente incontrolável”[147]. Ao aceitar essa impossibilia inerente às suas obras, Moll registra que a materialidade física “não faz diferença”[148] e sublinha que é por meio da documentação que a obra passa a durar. Neste aspecto, ele tangencia uma discussão complexa que se refere ao fato de que

[145] Omik, 2025, entrevista concedida à autora.
[146] Satão, 2025, entrevista concedida à autora.
[147] Moll, 2025, entrevista concedida à autora.
[148] Moll, 2025, entrevista concedida à autora.

quando alguns grafiteiros(as) param de atuar, eles vão, aos poucos, deixando de existir nas ruas, como um processo natural e inequívoco.

Desta forma, documentar a produção de um grafiteiro, por exemplo, é transferir para outros suportes a sua existência, perpetuando sua história, suas marcas autênticas, sua identidade e transformando ausência em presença, invisível em visível.

Nati entende que a "permanência física, não é possível"[149] e acredita na documentação como a maneira de se preservar aquela obra. A grafiteira, inclusive, destaca que, algumas vezes, ela mesma apaga seus próprios trabalhos para fazer outros por cima e afirma que a foto que ela tem daquela obra é suficiente, por isso, ela pode apagar: "[...] tipo, é uma obra linda, mas eu vou apagar e vou fazer outra. Também muito bonita. Aquela ali eu tenho foto, já guardei. É a minha lembrança"[150].

Gurulino acrescenta ao debate aspectos subjetivos, segundo ele:

> A autenticidade da minha obra, eu acredito que se encontra mais na ideia. Eu tenho uma forma de me comunicar com as pessoas e com a cidade através de personagens que se repetem, que eu acostumo as pessoas a se familiarizarem com aquelas figuras e que elas têm formas de pensar, falar, e aquilo vai criando uma identidade, vai criando uma ideia. Então, ainda que o trabalho não esteja ali, a ideia está. Se ainda o personagem está ali, mas ele não está falando nada, a ideia continua. Às vezes, só o texto está ali e as pessoas associam com o personagem, porque a ideia está (Gurulino, 2025, entrevista concedida à autora).

Com isso, Gurulino remonta ao conceito imaterial presente em suas obras, chamando-o de "ideia". Para o grafiteiro, é a ideia que importa, ou seja, são os elementos imateriais que agregados àquela matéria impregnam-na de sentido e significado. Como nada é simples nesta discussão permeada de contradições e dissensos, resta claro que para que exista a imaterialidade citada pelo grafiteiro, é necessário que a materialidade se estabeleça. Ao citar que ele se comunica com "a cidade através de personagens que se repetem"[151] e que o reconhecimento e a identificação de suas ideias, portanto, derivam disso, automaticamente, assume-se a importância da materialidade e da existência física para a permanência imaterial.

---

[149] Nati, 2025, entrevista concedida à autora.
[150] Nati, 2025, entrevista concedida à autora.
[151] Gurulino, 2025, entrevista concedida à autora.

Talvez, neste momento, aqui se faça uma distinção interessante entre existir e permanecer. Pelos relatos de todos os grafiteiros, é incontestável a necessidade e a importância de suas obras existirem materialmente. Porém, a duração da permanência física é uma incógnita, até então, indissolúvel do grafite. Ademais, há variadas formas de permanecer, uma delas é por meio das estratégias de documentação. Corroborando com este entendimento, Rato diz que “a autenticidade do movimento se encontra em ambas as partes de forma igual. Tanto o projeto e a documentação são importantes, quanto a permanência física das obras, apesar de que cada caso é um caso, já que cada lugar é um "pico".[152]

Seguindo esta linha de pensamento, os entrevistados foram questionados se, para eles, a documentação do projeto, da execução e do resultado final da obra de grafite seria suficiente para sua preservação. Não por acaso, essa pergunta trouxe a palavra “suficiente”, exatamente para buscar entender se, para eles, existe uma possível hierarquia entre a permanência física e a documentação para a preservação. Neste sentido, ficou claro que apesar de muitos grafiteiros entenderem o valor imaterial de suas obras, todos concordam que a documentação - por si só e tão somente - não é suficiente.

Em resposta, Gurulino afirmou categoricamente:

> Não, claro que não. Eu acho que esse é o primeiro passo. A preservação se dá com restauração mesmo. Mas isso depende de intenção, né? Intenção do governo, vontade, né? Tanto privada quanto pública. Eu acho que o universo da arte, as galerias, elas tem vontade de ganhar dinheiro com os grafiteiros, com o movimento do *hip-hop*, mas elas não tem vontade de conservar, doar, preservar, fortalecer, impulsionar os artistas. Elas impulsionam aqueles artistas que podem gerar muito dinheiro para elas. E isso é um erro tremendo, né? Mas isso é uma história velha, carcomida, que a gente já conhece. Enquanto essa mentalidade não mudar, a cultura fica presa, refém da falta de recurso e da falta de vontade dos governantes, enfim (Gurulino, 2025, entrevista concedida à autora).

Ao analisar esse posicionamento repleto de camadas, destaca-se que o grafiteiro, neste momento, também atrela a preservação à permanência física das obras ao afirmar que a “preservação se dá com a restauração mesmo”[153], atestando, portanto, a preservação matérica. Aqui se retoma a questão basilar sobre as possibilidades de existir e de estabelecer vínculos sociais. Para uma obra se envolver

[152] Rato, 2025, entrevista concedida à autora.
[153] Gurulino, 2025, entrevista concedida à autora.

em simbolismos, ela precisa existir e ter tempo de permanecer — mesmo que esse tempo não seja uma ciência exata previsível. Além disso, Gurulino menciona as intenções, tanto públicas quanto privadas, que regem a preservação e critica a forma como a gestão do incentivo ao grafite vem sendo conduzida ao longo dos anos.

Ainda neste sentido, Rato concorda que a documentação não é suficiente para a preservação das obras e considera que:

> [...] existem elementos externos que dificultam a preservação de algumas obras específicas. Não falo em um viaduto, mas, por exemplo, numa parada de ônibus, é muito frequente mesmo a colagem de cartazes de propagandas irregulares por cima das obras. O que fazer nesse caso? Fiscalizar, denunciar e fazer acontecer alguma coisa a partir daí, para fins de se coibir esse tipo de ação em cima de obras pagas com dinheiro público. Há também a questão de envernizamento. Com um material de qualidade revestindo a obra, elas todas seriam muito melhor preservadas. Vale ressaltar que as possibilidades de vernizes e até cerâmicas em geral, trazem materiais mais caros do que as próprias tintas, mas que podem perpetuar os trabalhos de formas significativas (Rato, entrevista concedida à autora).

Ao falar sobre os agentes externos de deterioração e as interferências que podem ocorrer nas obras em razão da interação com a cidade como, por exemplo, fixação de cartazes, atropelamentos e intervenções inadequadas. Rato propõe que estratégias de fiscalização e de monitoramento do estado de conservação das obras. Ademais, Rato também menciona ações que envolvem a preservação física das obras de grafite como: aplicação de verniz e utilização de materiais de qualidade.

Corujito indica que a documentação não é suficiente, mas “é a melhor forma. Temos alguns trabalhos de *graffiti* que tem sua essência a efemeridade, feito de forma espontânea, que tem chances quase nulas de serem preservados, porém não deixam de ser obras de arte”[154].

5.3. Eixo Temático III: Políticas Públicas e os Editais de Fomento

Neste eixo, buscou-se compreender com maior profundidade as áreas geográficas e as formas de atuação dos grafiteiros, considerando se preferem grafitar sozinhos ou em coletivos, de maneira espontânea ou de forma fomentada. Além disso, objetivou-se apreender as percepções dos grafiteiros sobre as políticas públicas e os editais de fomento do Distrito Federal sob a ótica da preservação[155].

---

[154] Corujito, 2025, entrevista concedida à autora.

[155] 1. Você atua com maior frequência no Plano Piloto ou nas Regiões Administrativas? 2. Você costuma trabalhar sozinho ou com equipe? 3.Você atua com maior frequência por meio de editais ou de maneira

5.3.1. Áreas e formas de atuação

Quando questionados sobre as localidades de atuação, Siren, Gurulino e Toys informaram que atuam com maior frequência no Plano Piloto. Toys declarou que mesmo quando morava nas Regiões Administrativas, gostava de grafitar no Plano Piloto devido à alta visibilidade que este local proporciona para o grafiteiro:

> Hoje em dia eu atuo com mais frequência no Plano, até por proximidade do local que eu moro. E eu, assim, desde o início, quando eu comecei a pintar na rua, eu gostava muito do Plano Piloto, mesmo quando eu morava em cidade satélite, porque eu acreditava que o Plano, querendo ou não, é o centro de Brasília, então, uma hora ou outra, as pessoas do entorno da cidade satélite vão ao Plano. Então, eu pensava que eu iria acessar mais pessoas, ter mais acesso às pessoas pintando no Plano, por ser um local de trabalho, de passagem dessas pessoas. Mas, hoje em dia, atualmente, eu pinto mais no Plano, porém, eu pinto em Cidade Satélite também, vou em vários lugares (Toys, 2025, entrevista concedida à autora).

Omik afirmou ter uma atuação equilibrada entre ambas as localidades. Já Satão, Rato, Nati, Moll e Astro atuam com maior frequência nas Regiões Administrativas. Corujito, por sua vez, disse que tem sua produção artística mais voltada para as Regiões Administrativas, mas seus principais trabalhos estão no Plano Piloto, onde mora e estuda.

Sendo assim, pode-se perceber que existe, de fato, uma relação direta entre a residência e o local de atuação dos grafiteiros(as), o que Nati considera como sendo natural, já que para ela faz sentido que cada um atue mais na sua “quebrada”[156]. Neste sentido, Astro concluiu que “antes de arrumar a casa alheia, arrumamos primeiro a nossa”[157].

Sobre grafitarem em maior quantidade de forma espontânea ou via editais de fomento, todos declararam que atuam com maior frequência de maneira espontânea devido, principalmente, ao fato de que os editais “são limitados e não suportam hoje o número de artistas ou escritores urbanos que há em todo DF e Entorno”[158]. Além disso, Rato explica que, por não existirem tantos editais, enquanto trabalhador autônomo, ele precisa de mais trabalhos para se sustentar ao longo do ano[159].

---

espontânea? 4. O que você pensa sobre as políticas públicas e os editais de fomento para realização de grafites no Plano Piloto? 5. Os editais de fomento, normalmente, não apresentam um plano de preservação, o que você pensa sobre isso?

[156] Nati, 2025, entrevista concedida à autora.

[157] Astro, 2025, entrevista concedida à autora.

[158] Astro, 2025, entrevista concedida à autora.

[159] Rato, 2025, entrevista concedida à autora.

Toys declara que “80%”[160] de suas obras são feitas por livre e espontânea vontade e inteiramente custeadas por ele. Nati também mencionou que banca muitos de seus grafites. Apesar disso, ambos disseram que quando há possibilidade de edital, eles participam.

No mesmo sentido, Gurulino destaca sua atuação de maneira espontânea e apesar de achar os editais “interessantes”, ele critica o modo como são divulgados:

> Eu atuo definitivamente por maneiras espontâneas. Os editais é uma coisa muito recente na minha vida. Eu desconhecia a existência deles, de fato. E muitas vezes eu perco as datas de inscrições, porque eu acho que essa parte ainda é muito mal feita. Os editais tendem a serem divulgados efetivamente para todo mundo faltando três dias, quatro dias para acabar a inscrição. E isso é muito ruim, porque dá uma sensação de privilégio e de limitação para o grande público. E muitos dos editais eu nem conheço ainda. Então é uma coisa nova para mim, mas eu estou achando muito interessante e é uma maneira do artista se manter existindo. Pouco a pouco eu vou conhecendo mais, mas a minha atuação normalmente é mais espontânea (Gurulino, 2025, entrevista concedida à autora).

Quanto a grafitarem sozinhos ou em grupo, Satão, Astro e Nati tem suas atividades muito atreladas aos coletivos. Satão fez parte da construção do grafite no DF e integrou um dos grupos pioneiros de Ceilândia “OS-3S”. Nati, por sua vez, tem sua trajetória ligada aos grupos de grafite feministas no DF e, atualmente, trabalha em conjunto com seu marido na *Crew* “Além da Matéria”. Astro é criador da *Crew* 1V2M (uma vida dois mundos), que:

> [...] participa da valorização do *Graffitt* não somente através das artes pelas ruas e painéis urbanos; participamos e realizamos nossas Exposições, fazemos Palestras com o título: “Quem está no risco, corre o risco”, participamos de *Talkshow* (pinturas ao vivo em Eventos e Shows), trabalhamos o *Workshop* com a faixa etária entre 08 a 80 anos, temos o trabalho da literatura com meus dois livros escritos, lançados e a venda por todo Brasil, ao menos o segundo lançado em 2022 intitulado ‘O RESSOCIALIZADO’ editora VISEU e temos nossos trabalhos mais preciosos que são as Ações Sociais (Dia das Mães, Dia das Crianças e Dia dos Pais) ao qual em parceria fazemos uma grande diferença em nossa Comunidade e próxima (Astro, 2025, entrevista concedida à autora).

Os demais grafiteiros entrevistados - Toys, Siren, Moll, Omik, Gurulino, Corujito e Rato - disseram que normalmente atuam sozinhos e que consideram ter uma equipe de trabalho quando “[...] é projeto comissionado e muito grande, assim, muito extenso,

[160] Toys, 2025, entrevista concedida à autora.

de vários dias”[161]. Nestes casos, a equipe auxilia na execução da obra. Em um paralelo com a arte contemporânea, seria tal qual a equipe de montagem de instalações, por exemplo. Sobre isso, Omik esclarece que “algumas vezes recebo um apoio em murais maiores pra atender a demanda, mas com minha linguagem, eles atuando como um suporte técnico pra avançar e evitar o desgaste desnecessário”[162].

5.3.2. Os Editais de Fomento

As duas perguntas finais do roteiro de entrevista tratam das políticas públicas e dos editais de fomento. Quando indagados sobre o que achavam a respeito das políticas públicas e dos editais de fomento, muitos grafiteiros apontaram a importância de iniciativas como esta e sinalizaram a necessidade de melhorias.

Rato, Corujito e Astro se mostraram os mais favoráveis às políticas e sinalizaram a participação ativa nos processos:

> Fui um dos participantes do movimento que originou o "Comitê do *Graffiti* DF", que começou aqui em 2018, para que existissem leis de incentivo que gerassem oportunidades para a nossa classe artística trabalhadora. Somos pintores, artistas, mães, e exigimos oportunidades, melhorias e portas abertas pela classe política que elegemos e botamos para governar! Ninguém mais quer viadutos cinzas, é muito mais belo, muito mais rico e muito mais vivo se pudermos ocupar todos os espaços públicos com artes de maneira progressiva e produtiva, enquanto prestamos esse lindo serviço para toda a sociedade (Rato, 2025, entrevista concedida à autora).

No mesmo sentido, Astro completa:

> O Fórum, o primeiro Comitê do *Graffitt* Brasil, os editais para os Encontros de *Graffitt* anual aqui no DF, todo apoio, logística, material, alimentação, cachês e até transporte para esses Encontros, nos coloca a frente de Capitais como São Paulo em que a Escrita Urbana é referência a nós aqui. Hoje no último encontro foram 80 artistas se expressando. Sendo então essencial esse “casamento”: Políticas Públicas, editais e nós escritores urbanos. Sem esse casamento, não existiria esse meu relato em relação ao *Graffitt* e nossa tombada Brasília (Astro, 2025, entrevista concedida à autora).

Para Corujito, os editais representam uma legitimação do Estado para com os artistas de rua:

> As políticas públicas de fomento à arte urbana no DF são de extrema importância para uma geração de artistas que, por sua vez, são invisibilizados

[161] Siren, 2025, entrevista concedida à autora.
[162] Omik, 2025, entrevista concedida à autora.

> pelos sistemas das artes, sendo os editais uma porta para o amadurecimento artístico profissional, que possibilita ao artista vislumbrar novas áreas de atuação, além de ser uma forma de legitimação artística, uma chancela social do Estado que certifica que o artista tem aptidão artística para prestar diferentes serviços artísticos. Também vejo como uma possibilidade de expansão da arte na região do Plano Piloto, como uma nova forma de interagir e viver a cidade, possibilitando o acesso direto do público a obras de arte urbana de artistas vivos, democratizando e fomentando o acesso à arte (Corujito, 2025, entrevista concedida à autora).

Satão faz uma narrativa histórica para contextualizar que as políticas públicas são também uma forma de:

> [...] reconhecer o artista das artes urbanas. Porque até os anos 2000, o Estado não reconhecia o grafite. Na década de 90, por exemplo, a gente fazia grafite nas escolas, dava palestra, igreja, presídio e o Estado queria prender a gente por fazer isso. A gente teve escolas dentro de Brasília que foram apagadas porque o secretário de Segurança Pública não gostava de grafite porque ele falava, existe o grafite, tá vendo? Só que o mesmo cara que faz o grafite, a assinatura dele é uma pichação. Então o que ele fazia? Apagava tudo. Foi nesse período que nós fizemos um trabalho no Espaço Cultural da 508 Sul, pintamos tudo, depois a gente assinou e ele falou isso. Tá vendo? Eles são todos pichadores, então esse trabalho não é válido (Satão, 2025, entrevista concedida à autora).

Por meio desta fala, mais uma vez, nota-se que as ações de incentivo ao grafite por parte do Estado estão muito atreladas à inibição do pixo. É uma relação extremamente complexa entre verdadeiramente fomentar o grafite ou (in)diretamente coibir a pichação. Ao narrar que o secretário de Segurança Pública considerou que as obras finalizadas eram pixos devido ao estilo das assinaturas e das *letters*, Satão traz para o debate os aspectos subjetivos e regados a preconceitos que envolvem a percepção social sobre o grafite, já discutidos nesta tese, e evidencia o quão complexo é a categorização entre pichação e grafite, haja vista que a existência de um elemento estilístico “suspeito” aos olhos do controle é capaz de enquadrar uma obra como pichação e um grafiteiro, diante da lei, como criminoso.

O ápice deste paradoxo sistêmico pode ser considerado quando uma obra de grafite retrata um grafiteiro executando uma pichação. Uma metalinguagem visual que funciona simultaneamente como objeto estético e como discurso sobre a própria lógica de produção visual que o constitui e que o julga. Trata-se de um jogo entre representação e simulação (Baudrillard, 1994) que instaura um “dobramento da

imagem”[163] como “[...] a representação que se representa a si mesma [...] que ao se duplicar no interior da própria imagem, deixa de ser simples cópia para tornar-se reflexão sobre o ato de representar” (Foucault, 1999, p. 32).

Pensando nisso, no limite, as políticas públicas também são uma representação de si mesmas e reverberam signos sociais, políticos e culturais, é o sistema criando e reproduzindo o sistema, simultânea e sucessivamente.

Além de todas estas complexidades, Satão também salienta o aspecto econômico dos editais:

> Talvez Brasília foi um dos Estados que conseguiu na pandemia fazer um edital que premiasse artistas de rua que estavam na situação de não ter o que comer dentro de casa. Então, assim, o Estado ele vem proporcionando para os artistas da arte urbana editais que possam ajudar o artista, tanto financeiramente quanto, vamos falar assim, na divulgação do trabalho do artista. Então é de grande valia essa comunicação com o Estado (Satão, 2025, entrevista concedida à autora).

Apesar da importância elucidada por Satão, diversos grafiteiros mencionaram que os editais são muito espaçados entre si e que o cachê pago ainda é muito baixo. Nati, inclusive, fez uma comparação com São Paulo, onde havia:

> Uma oferta até 120 mil reais pra você pintar um prédio. A Secretaria de Cultura, quando que ela vai ofertar 120 mil reais para um artista pintar um prédio? Não sei, eles não acham interessante. Você tem que fazer um evento de grafite, você tem que dar oficina, você tem que desdobrar esse evento. Você até fica assim, como que você conseguiu fazer um evento assim com tanta coisa? No final das contas, cada um sai com um salário mínimo. Porque você não consegue fazer em si o que você quer fazer, que é pintar (Nati, 2025, entrevista concedida à autora).

Para endossar essa linha de pensamento, Siren completa:

> E quando você vê, a gente tem que estar sobrevivendo no dia a dia. A gente tem que estar ali. A gente precisa do dinheiro para amanhã, para pagar, sei lá, minha comida aqui do mês e não tem como ficar esperando o edital que a gente nem sabe quando é que vai abrir, quando que vai ter esse recurso, quando que a gente vai conseguir botar a mão na massa, etc. Então, essa coisa, essa produção muito longa é uma dependência que a gente não consegue ter (Siren, 2025, entrevista concedida à autora).

[163] Conceito estudado por diversos teóricos, dentre eles: Deleuze (1990), Foucault (1999) e Baudrillard (1994).

Ao fazer um levantamento histórico dos editais, Nati concluiu que somente dois encontros aconteceram fora do Plano Piloto, um no Sol Nascente e um em Ceilândia, porém, como bem lembrado por ela, a ação de Ceilândia foi em um equipamento público:

> Aí o segundo foi aqui no Sol Nascente. Só foi esse que foi na quebrada. Só esse no Sol Nascente. Foi num trecho ali do Sol Nascente que a gente via que quando chove, alaga. Porque você via, antes de preparar a parede, você via a lama, assim, bem alta, então ficava muito alta. O restante [dos encontros] foram todos no Plano, né? No Beco do Rato, na Galeria dos Estados, nas paradas de ônibus, que não foi Encontro de Grafite. Ah, teve o ano passado, né? Que foi aqui na Praça dos Direitos em Ceilândia, né? Mas também não foi na quebrada, foi num aparelho público que é ali, tem a gerência de cultura, tem a biblioteca, tem o negócio lá da SEJUS, mas não foi na quebrada, né? Eu acho interessante ser na quebrada, mas é até uma discussão nossa dentro do Comitê de *Graffiti* (Nati, 2025, entrevista concedida à autora).

Um pouco na contramão desse entendimento, Moll afirma que o Plano Piloto é uma vitrine e que as políticas públicas devem considerar a visibilidade que o Plano pode garantir para o grafite e para o grafiteiro:

> Então, acho que é importantíssimo que essas políticas públicas tragam as pessoas das outras cidades do Distrito Federal para o Plano Piloto, porque o Plano Piloto acaba sendo uma vitrine. Então, acho que é importante sim ter para todo lado, para todas as cidades, acho que é importante ter esse tipo de edital, ter esse fomento, mas tem que sim se considerar que esse tipo de edital e de fomento, quando ela se dá no território do Plano Piloto, ela é uma vitrine, porque é o centro do Estado, do país. Tem-se que valorizar as pessoas de fora do Plano Piloto, principalmente porque são as pessoas que costumam ser mais vulneráveis, que costumam ter mais dificuldade de dar visibilidade para o seu trabalho (Moll, 2025, entrevista concedida à autora).

A grosso modo, na análise das respostas fica claro que existem vantagens relacionadas à implementação dos editais e das políticas públicas[164], da mesma forma, que se percebe o consenso entre os entrevistados sobre as necessidades de melhorias. As queixas perpassam a frequência, a escolha dos locais, o cachê e os métodos do processo seletivo.

Moll, por exemplo, questionou as limitações de amplitude dos editais, mencionando que há diversas empenas e estruturas que poderiam receber grafites, mas que não há o interesse em ocupar estes espaços. Além disso, Moll tocou em um

[164] Como bem elucidou Siren, “cara, acho que é necessário, assim, porque às vezes já é difícil com ele, você imagina sem, né, então acho que pelo menos esse respiro” (Siren, 2025, entrevista concedida à autora)

ponto muito importante sobre o tempo de duração das obras, que será melhor abordado mais a frente:

> Agora, o que falta nesse aspecto são estruturas adequadas. Eu falei dessa atualização, dessa modernização, de mostrar essa diversidade, de inclusive incentivar as gerações que estão chegando. Mas Brasília tem um setor comercial, tem os setores habitacionais também, as próprias quadras do Plano Piloto que tem várias empenas, várias estruturas que poderiam dar para fazer eventos e daria para pintar, uma galera daria para se manter fazendo e promovendo esse tipo de evento sem necessariamente apagar para fazer outro. Eu acho que demoraria um bom tempo até as estruturas pintáveis que poderiam receber esse tipo de... para poder realmente ter que voltar em algum lugar. Por exemplo, o Viaduto da Galeria dos Estados. Já faz uns 3 ou 4 anos que rolou um edital, um fomento, teve uma pintura e ficou muito legal. Para um próximo, não precisaria ser ele de novo necessariamente agora. Mas talvez daqui a 5, daqui a 10 anos, teria que ter um outro evento lá para refazer tudo e trazer essa nova geração. E a obra que já teve lá já ficou um bom tempo. Eu acho que tem espaço para todo mundo e tem recurso e tem que ter interesse público também. Eles têm que valorizar isso e dar abertura para que essas estruturas que seriam viáveis para grafite sejam destinadas para isso (Moll, 2025, entrevista concedida à autora).

Omik, por sua vez, foi o único grafiteiro que mostrou um posicionamento mais rígido no sentido crítico aos editais e políticas públicas:

> Não vejo preocupação real nesse sentido, sempre caem nas mesmas mãos e são feitas seleções de maneira totalmente injustas e sem nenhuma espécie de curadoria qualificada ou critérios que deveriam ter relevância a esse meio. Sempre que existe algo prescrito como apoio ou incentivo à cultura nesse sentido, cachês sempre em valores simbólicos, onde geralmente não tem uma estrutura ou alguém que possa fazer uma exigência pra que o acontecimento tenha uma proporção com a qualidade que a cidade tem. Parece que ao liberar a verba pra X projeto é considerado um ato de 'lavei as minhas mãos'. Em minha opinião deveria haver um pouco mais de senso crítico nas escolhas, pagar devidamente artistas selecionados para os projetos com uma curadoria que exija uma experiência não só de tempo, mas de resultados (Omik, 2025, entrevista concedida à autora).

Quando o grafiteiro menciona que "parece que ao liberar a verba pra X projeto é considerado um ato de 'lavei as minhas mãos'"[165], ele faz referência também a uma ausência de continuidade, de sentido e de significado de muitas dessas ações. Como se fosse algo protocolar, descolado do todo, uma ação que por si só já merecesse aplausos e cumprisse com as "obrigações" do Estado para com a arte urbana do grafite. Neste sentido, pode-se retomar ao planejamento de preservação, que é inexistente, e entender que muitas dessas ações são ilhas, não se conectam com uma

[165] Omik, 2025, entrevista concedida à autora.

política pública robusta e bem desenvolvida que tem bases e metas, que tem histórico e planos.

Neste sentido, Nati também considera que é preciso melhorar as políticas públicas no DF e destaca a necessidade da participação da comunidade de grafiteiros:

> [...] nem sempre as pessoas querem participar. Nem sempre elas querem estar nesse lugar de participação. Porque o grafite é contraventor mesmo. O movimento *hip-hop*, as pessoas só querem exercer suas artes, elas não querem estar ali discutindo sobre elas. Então, nem sempre se tem uma aderência. Então, é um pouco complicado também (Nati, 2025, entrevista concedida à autora).

O que Nati considerou na citação acima foi um dos desafios encontrados ao longo desta pesquisa, pois ficou evidente que muitas das questões aqui estudadas não haviam sido pensadas ainda pelos artistas e no decorrer das respostas, ficavam claras algumas contradições típicas de uma elaboração imediata sobre o assunto. Por isso, o diálogo com o artista contemporâneo é um diferencial em relação à preservação de obras tradicionais, em que a maior parte dos artistas já faleceu. As possibilidades de debate sobre existência, permanência e perpetuação das obras é um trunfo dos tempos atuais em relação à preservação e para tanto, é necessário estruturar um canal fluido de debate.

Sobre os editais de fomento não apresentarem um plano de preservação, Siren e Nati mencionaram que elas nunca tinham elaborado um pensamento sobre a pergunta e que, por isso, não possuíam uma posição muito clara a esse respeito. Ambas suscitaram o quanto este tema é contraditório, já que ao mesmo tempo em que entendem que a preservação é algo interessante, também reconhecem o lugar efêmero das obras e destacam a importância da renovação e da “liberação” dos espaços para novos artistas ocuparem ou, até mesmo, para que os mesmos artistas possam expressar suas produções mais atuais por meio de novas intervenções. Neste sentido, Nati declarou:

> Então é muito complicado, né? Então, assim, eu acho que seria interessante, sei lá, uma preservação mínima, assim. Mas eu acho que, no geral, o grafite, ele é efêmero. Ele é efêmero. Ele não dura mesmo e isso é legal, porque, imagina, tem um grafite meu que está sendo preservado e, às vezes, é um pico muito legal e eu não vou pintar de novo, ele só está ali, só está ali parado. Então, assim, é interessante outra pessoa ocupar, porque vão surgindo sempre novas pessoas na cena e isso é muito bom, então elas têm que ocupar mesmo, entendeu? Elas têm que pintar (Nati, 2025, entrevista concedida à autora).

Apesar disso, Nati considerou que dependendo do lugar, a preservação pode acontecer e citou o último Encontro de Grafite que ocorreu na Praça dos Direitos, um aparelho público. Segundo ela, por ser um equipamento público sob a administração do GDF, talvez a implementação de um plano de preservação fosse mais possível, diferente dos grafites feitos na rua, os quais ela considera ser mais difícil de ter algum tipo de controle. Além disso, Nati faz uma diferenciação entre preservação e retoque, considerando que ações de preservação duram até certo ponto, mas no momento em que o retoque se fizer necessário, somente o próprio grafiteiro deverá realizá-lo:

> Eu acho que o grafite, a gente não consegue deixar que ele dure tanto tempo, né? Até porque também tem fatores climáticos. O sol, chuvas... o grafite eu acho que depois de três anos com sol intenso ele já não fica legal, ele já fica bem diferente, né? As cores, elas já mudam, então eu acho que é meio complicado, dependendo do lugar, né? Acho que só em aparelho público, em um órgão do governo, acho que eles conseguem preservar, mas até isso tem um limite, né? Até porque não é interessante. **Quem for preservar, você vai cuidar do grafite, mas se tiver que retocar já não é legal outra pessoa retocar que não for o artista.** Pelo menos o grafite tem isso né, a gente não gosta que outra pessoa mexa no nosso trabalho (Nati, 2025, entrevista concedida à autora, grifo nosso).

A acepção de preservação associada à conservação preventiva em uma clara distinção com métodos de intervenção direta como o retoque, citado pela grafiteira, traz para o debate questões muito interessantes, até porque esta pesquisa busca analisar os grafites sob a ótica da preservação não no sentido limitador da matéria, mas em sua ampla concepção, dialogando com os limites e com as possibilidades e buscando a amplitude da preservação muito além da permanência física, pensando, inclusive, em métodos de documentação eficientes, por exemplo. Desta forma, Nati amplia as possibilidades de preservação saindo do senso comum de que preservar é, necessariamente, intervir com restauro ou com retoque, como ela mencionou.

Além disso, Nati retoma as discussões sobre os limites de atuação entre grafiteiro e conservador-restaurador, por exemplo, impondo uma distinção clara entre as ações que “cuidam” da obra e as ações que são realizadas diretamente na constituição física e estética do grafite, as quais, segundo ela, só devem ser executadas pelo próprio artista.

Siren se refere ao Encontro de Grafite na Galeria dos Estados para fazer suas considerações acerca das contradições inerentes ao assunto e também estabelece

os limites da preservação matérica ao pontuar que, em algum momento, a obra vai precisar de algo - seja um restauro ou uma nova intervenção:

> Foi um evento gigantesco, mais de 100 artistas pintando e tudo mais. E agora que você me deu essa ideia, essa possibilidade, poxa, não existia um plano de recuperação, de restauração em cima desses trabalhos. Às vezes, eu não sei se isso seria talvez uma coisa que não passa na cabeça das pessoas que existe essa possibilidade de, 'pô, não, a gente quer preservar isso de alguma maneira', ou se às vezes já é uma certa dinâmica para, sabendo que a rua é efêmera, o contato com o ar livre, o sol, chuva, etc., vai tendo essas interferências em cima da arte e, consequentemente, não tem como evitar, ela vai se deteriorar, ela vai, em algum momento, precisar de algo novo, que algo novo esteja surgindo ali. E, às vezes, também é essa outra possibilidade: não pensamos nisso porque a gente prefere que esse espaço seja possível para a gente depois, lá para frente e tudo mais. Então, eu não sei. Se talvez fosse até uma maneira deles valorizarem algo ali, né? Porque eles tiveram um recurso financeiro pra estar sendo possível fazer aquele evento e, às vezes, é uma maneira de resguardar, né? E fazer valer esse recurso é fazer com que ele dure mais, né? Então talvez seria interessante ter esse tipo de opção de cuidado, como qualquer outra obra, né, pensando numa obra de construção de prédio, sei lá, as pessoas não fazem isso para ser descartáveis, né, então eles têm esse pensamento de o que a gente vai fazer para fazer a manutenção, para ter restauração, é uma forma da gente, no final das contas, valorizar o que a gente fez, né, então acho que são vários caminhos, várias possibilidades, né? (Siren, 2025, entrevista concedida à autora).

Nesta fala, Siren toca em um tema também mencionado por Rato, que é o fato de o Estado ter realizado um investimento financeiro para existência daquelas obras e, mesmo assim, não apresentar nenhum planejamento de preservação. Segundo ele, ações de monitoramento, fiscalização e até mesmo a melhoria nos materiais, desde a preparação das paredes até o envernizamento, já seriam ações de grande impacto para a preservação das obras:

> Penso que poderiam se organizar melhor para preservar as obras de *graffiti* que eles mesmos contratam. As obras nas paradas de ônibus da W3 (vindas por meio de edital de chamamento público) por exemplo, foram deterioradas em meses com colagens de cartazes (que seguem sem punição, multa e nem advertência) e sem envernizamento previsto para a execução do trabalho (Rato, 2025, entrevista concedida à autora).

Por outro lado, Satão faz uma distinção sobre a preservação de obras na rua e de obras que integram um acervo de Museu, ponderando sobre as dificuldades de se preservar as obras que acontecem nas ruas:

> Depende. Depende. Como se vai preservar algo na rua? Como? É meio complicado. Agora, se é um edital que te proporciona fazer uma exposição

> com telas, que essas telas podem ter um acervo de grafite, talvez tenha validade ou é válido você pensar futuramente como preservar. Agora, como eu tenho falado que é efêmero, eu acho que na rua fica meio difícil de acontecer isso. Talvez editais, eu poderia refazer, não sei... Não sei nessa parte da rua como poderia ser feito, mas acredito que se for para a galeria, tiver um edital que possa ter essa valorização todinha da obra de arte, acho que é legal fazer isso (Satão, 2025, entrevista concedida à autora).

Este apontamento de Satão sugere a criação de outro espaço de preservação, já que, para ele, a rua não permite essa possibilidade. Ao analisar essa fala, entende-se o Museu como um reduto autorizado para a preservação. No senso comum, quando se fala sobre preservação de obras, automaticamente, faz-se a relação direta com museus, instituições, reservas técnicas, lugares controlados. Esse pensamento é natural e, de fato, a rua se mostra como a antítese disso.

Mais ou menos neste sentido, Astro entende que as obras "[...] expostas nas ruas, são das ruas. Os desgastes naturais do tempo, o vandalismo por meio de pessoas que riscam ou deterioram de alguma forma faz parte da rua."[166], além disso, o grafiteiro considera que "quanto a preservação, quando se faz um trabalho artístico que identifica com o seu público trazendo, leveza, beleza, informação e mesmo críticas as situações diárias e políticas, o próprio povo preserva"[167]. Esse posicionamento estabelece uma conexão fundamental para a preservação: a identificação e o próprio desejo de cuidado que a comunidade tem para com uma obra.

Por fim, Rato, Corujito, Gurulino, Moll e Omik entendem que deveriam existir planos de preservação para as obras contempladas por editais. Moll sugere a existência de um planejamento para preservação das obras por, pelo menos, um tempo determinado:

> Então, se fosse o caso de ter interesse a ponto de ter vários lugares que vão ser pintados e que ao longo dos anos também podem vir a ser renovados, eu acho que poderia sim fazer todo sentido que houvesse um interesse de preservar e de garantir a integridade de alguns murais que foram feitos nesse contexto, que trazem a diversidade da produção de arte urbana no DF, por um período X, que seja em cinco anos. Daqui a cinco anos vai ter um outro evento para fazer uma outra arte, mas nesse meio tempo a galera vai preservar e vai manter como uma identidade da cidade, inclusive como um atrativo turístico (Moll, 2025, entrevista concedida à autora).

[166] Astro, 2025, entrevista concedida à autora.
[167] Astro, 2025, entrevista concedida à autora.

Desta forma, a resposta de Moll remete à importância da permanência física para a construção da história e para a identidade da cidade, além de fazer menção a uma tendência atual e global de se utilizar de políticas públicas para inaugurar museus e galerias a céu aberto ao longo das cidades, criando rotas turísticas.

Gurulino acredita que com o passar dos anos e com o crescimento e fortalecimento dos editais, as políticas de preservação devem ganhar corpo:

> Eu acho que isso é um crescimento que deve vir conforme os editais se mantenham. Eu acho que precisa de muita força de vontade da cultura, da Secretaria de Cultura e de incentivo mesmo do governo com as verbas para que os editais continuem existindo e continuem se desenvolvendo, porque todo edital, cada edição, ele melhora. E eu acho que o plano de preservação vai vir com o tempo, mas isso precisa, como todo edital e como toda cultura, precisa de tempo para acontecer, melhorar, enriquecer, enfim, e precisa de respeito para que aconteça. Então, é com o tempo, eu não duvido que isso vá acontecer (Gurulino, entrevista concedida à autora).

De fato, os editais de fomento são recentes e o Distrito Federal é pioneiro em diversas políticas públicas de incentivo ao grafite, como veremos em profundidade no próximo capítulo. Mas, neste momento, cabe destacar que não houve ao longo dos anos nenhuma melhoria nos escopos dos editais e nenhuma ação de planejamento de preservação foi elaborada. Aqui, entende-se preservação em seu sentido amplo, seja por meio de fotografias ou por questionários com os artistas selecionados sobre sua produção; seja o recolhimento de projetos e relatos sobre a intenção dos grafiteiros sobre a obra específica a ser contemplada pelo edital; seja um mapeamento dos grafites já executados na cidade; ou seja, ainda, por meio de ações de monitoramento, já que todos os editais mencionam que as obras terão durabilidade de 02 (dois) anos, mas não definem as ações a serem executadas para garantir essa premissa.

Nesse sentido, Omik declara que “[...] isso mostra como a importância para com a causa é explicitamente clara em não existir. Como se fosse feito porque tinha que ser feito e não porque queriam fazer”[168]. Essa fala se relaciona com um dos pontos mais discutidos nesta tese até o momento: a motivação do Estado para fomento do grafite nas cidades em uma dialética entre fomento e controle.

[168] Omik, 2025, entrevista concedida à autora.

6. CAPÍTULO V. Plano de Preservação: possibilidades e limites

Neste capítulo pretende-se refletir sobre as políticas públicas relacionadas ao grafite no Distrito Federal a partir do levantamento histórico e da análise dos editais de fomento e de incentivo ao grafite sob a ótica da preservação.

Posteriormente, apresenta-se um estado da arte da preservação do grafite no campo teórico, buscando referências globais relativas ao tema. Para tanto, lançou-se luz sobre os estudos do Grupo Espanhol do Instituto de Conservação (GE-IIC), bem como sobre as tendências de documentação por meio do uso de plataformas digitais e de metadados específicos para o grafite.

Por fim, este capítulo traz a proposição de instrumentos e ferramentas para a preservação do grafite no Distrito Federal, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa.

6.1. Um breve histórico da gestão pública no Distrito Federal: normativas e regramentos

Seguindo uma jurisprudência nacional, o governo do Distrito Federal reiteradamente fez uma distinção entre pichação e grafite. Mesmo não havendo uma conceituação específica e objetiva para caracterizar cada uma dessas manifestações, o que acontece na prática é que todas as políticas públicas distritais fomentam e/ou incentivam o grafite e coíbem e punem as pichações, deixando espaço para que as subjetividades determinem caso a caso.

Em um breve histórico sobre as políticas públicas do Distrito Federal, destaca-se que em 1999, a Secretaria de Segurança Pública (SSP-DF) criou e implementou o programa de combate à pichação denominado “Picasso não pichava”, institucionalizado por meio do Decreto N° 21.782, de 5 de dezembro de 2000, que em parágrafo único define que o programa: “[...] visa prevenir a criminalidade juvenil e reeducar o potencial artístico do adolescente dado a prática de "pichação".”

Não há no programa nenhuma diretriz sobre o que caracteriza “pichação”, ferindo os princípios básicos da transparência e da impessoalidade que regem a administração pública e criando brechas para a ineficiência ética do projeto, já que sem uma definição objetiva, não há transparência na punição, que fica personificada, pessoal e subjetiva. O que é pichação? Quem determina o que é uma pichação? E, afinal, qual o problema com quem não quer ser Picasso?

Essas perguntas podem ser respondidas a partir do entendimento da dinâmica do Estado frente ao grafite no DF que, através de programas de fomento e de ferramentas de controle, institui um tipo de domesticação dessa manifestação artística e social. Quando se dá o título do programa fazendo referência à Picasso, um artista renomado e consagrado no campo das artes visuais, o tom do que se espera já está posto: Picasso é aceito, seja aceito você também. O detalhe é que, neste caso, quem dita os requisitos "invisíveis" – já que não há uma caracterização objetiva - para essa 'aceitação', é o Estado.

Em meio a esta relação dúbia e nebulosa entre incentivar e controlar, o GDF instituiu em 2018 a 'Política de Valorização do Grafite', através do Decreto Nº 39.174, trazendo mudanças consideráveis de paradigmas. Neste sentido, destaca-se que foi por meio dele que o Decreto N° 27.328, de 19 de outubro de 2006[169], foi alterado, incluindo o grafite na categoria de "obra de arte" considerada válida para integrar as edificações de uso público ou coletivo construídas no Distrito Federal:

> [...] § 1° Entende-se como obra de arte, para os efeitos deste Decreto, todo painel, escultura, mural, inclusive Grafite, mosaico ou similar que integre o projeto do edifício, não podendo dele ser desmembrado. (Parágrafo alterado(a) pelo(a) Decreto 39174 de 03/07/2018)
> [...]Art. 2°: - A obra de arte de que trata este Decreto integrará a edificação e deverá ser executada com material duradouro, caso se situe na parte externa da edificação (GDF, 2006, Artigo 1°, § 1°, Decreto N° 27.328).

Embora o Decreto N° 27.328, de 19 de outubro de 2006, não tenha sido originalmente elaborado considerando o grafite como obra de arte válida para fins de composição de edifícios públicos, a partir da alteração da redação de seu Artigo 1°, em 2018, todos os demais Artigos que o compõem passaram a incidir também sobre o grafite e este Decreto se tornou, automaticamente, uma normativa e uma política pública para o grafite. É justamente neste ponto que cabe uma análise mais aprofundada, especialmente no que se refere ao Artigo 2° que prevê que "a obra de arte de que trata este Decreto integrará a edificação e deverá ser executada com material duradouro, caso se situe na parte externa da edificação". De maneira geral, este Artigo sinaliza, mesmo que de forma incipiente e superficial, o início de uma preocupação com a preservação das obras, já que faz referência à técnica construtiva, à materialidade e à durabilidade das mesmas.

[169] Trata da inclusão de obras de arte em edificações de uso público ou coletivo no Distrito Federal.

Importa destacar que o Artigo 2º permaneceu inalterado desde a promulgação do Decreto original, em 2006. Com a posterior inclusão do grafite no escopo do Artigo 1º, em 2018, todas diretrizes, condicionantes e/ou preceitos estabelecidos no decorrer do Decreto passaram a incidir diretamente sobre as obras de grafite, implicando em normativas e regulamentações. Por isso, pode-se dizer que - mesmo de forma não intencional - esta foi a primeira menção normativa em relação à preservação de obras de grafite no Distrito Federal, dialogando diretamente com o objeto desta pesquisa.

Seguindo nesta linha de análise, a segunda menção à preservação de obras de grafite se deu no Artigo 4° do Decreto Nº 39.174/2018, que estabeleceu os seguintes objetivos da política de valorização do grafite:

> I. apoiar, fomentar e viabilizar a criação, expressão, fruição e difusão das práticas culturais do Grafite, de forma descentralizada e colaborativa, envolvendo órgãos do Poder Público, sociedade civil e iniciativa privada;
> II. **cadastrar, identificar, mapear, produzir indicadores** e valorizar agentes culturais, grupos, lugares, saberes, fazeres e expressões culturais ligadas ao Grafite, bem como de suas cadeias produtivas, no Distrito Federal e RIDE, de forma integrada ao Sistema de Informações e Indicadores Culturais do Distrito Federal - SIIC DF e ao Mapa nas Nuvens DF;
> III. promover o intercâmbio local, nacional ou internacional entre agentes ligados às expressões culturais e artísticas do Grafite do Distrito Federal e RIDE;
> IV. descentralizar os recursos públicos e estimular o patrocínio pela iniciativa privada para democratizar o acesso aos meios de produção, circulação e fruição artístico-culturais relacionados ao Grafite e às suas cadeias produtivas no âmbito do Distrito Federal e RIDE;
> V. garantir o pleno exercício dos direitos culturais aos cidadãos, dispondo os meios e insumos necessários para produzir, registrar, gerir e difundir iniciativas culturais vinculadas ao Grafite no âmbito do Distrito Federal e RIDE;
> VI. estabelecer parcerias e intercâmbios entre agentes culturais do Grafite, entre si e com escolas e instituições da rede de educação básica, do ensino fundamental, médio e superior, do ensino técnico e entidades de pesquisa e extensão;
> VII. estimular o turismo cultural e fomentar a economia da cultura e o desenvolvimento local, a partir da cadeia produtiva do Grafite, colaborando com o desenvolvimento da agenda social e do calendário cultural e turístico do Distrito Federal (GDF, 2018, Artigo 4° do Decreto Nº 39.174, grifo nosso).

Ressalta-se que no item II deste Artigo constam as palavras “cadastrar, identificar, mapear, produzir indicadores”, todas no infinitivo, indicando ações a serem executadas pelo Estado. Além disso, neste item há a sugestão de sistematização e divulgação da informação, citando o “Sistema de Informações e Indicadores Culturais do Distrito Federal - SIIC DF” e o “Mapa nas Nuvens DF”. Dito isso, este Artigo incorpora à legislação conceitos relevantes do campo da preservação, considerando ações que perpassam a identificação, a documentação e a disponibilização

sistemática de dados. Apesar disso, na prática, esse mapeamento nunca foi iniciado e nenhuma destas plataformas com sistemas de informação funcionam.

Ainda no Decreto Nº 39.174/2018, destaca-se que o Artigo 7° trata da permanência das obras de grafite, fazendo referência a um princípio basilar da preservação: a durabilidade.

> Art. 7º Fica garantida a permanência das obras de Grafite realizadas em espaços públicos pelo período de 2 anos desde que as intempéries do tempo, acidentes, obras urbanas fundamentais não prejudiquem ou interfiram no aspecto do trabalho artístico, ressalvados os casos de interesse público devidamente fundamentado (GDF, 2018, Artigo 7° do Decreto Nº 39.174/2018).

A redação deste Artigo, no entanto, revela-se vaga e controversa, além de excessivamente concisa devido à ausência de incisos ou parágrafos complementares, deixando lacunas textuais significativas. Dito isto, abaixo segue uma análise minuciosa sobre a normativa.

Ao analisarmos a primeira parte do texto, que diz “Fica garantida a permanência das obras de Grafite realizadas em espaços públicos pelo período de 2 anos”, surgem diversas dúvidas: 1. Quem garante? O Governo do Distrito Federal? 2. Garante de que forma? Há alguma política de preservação destas obras? 3. Quais obras estão sob a proteção deste Artigo? Quando se fala “obras de Grafite realizadas em espaços públicos” significa que o Artigo trata de todas as obras em espaço público ou somente as obras fomentadas via edital do Governo? 4. Pelo período de 2 anos significa que as obras devem durar no máximo 2 anos? Independente da especificidade da obra para a comunidade, por exemplo? Sem exceções? Ou significa que o GDF se compromete somente por 2 anos pela duração das obras e que após este período não há mais responsabilidade formal do Estado para com a obra? Outro ponto que não fica claro é o motivo de ser por 2 anos. Por que este período foi considerado?

Partindo para a análise da segunda parte do Artigo, tudo fica ainda mais confuso: “desde que as intempéries do tempo, acidentes, obras urbanas fundamentais não prejudiquem ou interfiram no aspecto do trabalho artístico, ressalvados os casos de interesse público devidamente fundamentado”. Se o Estado garante a permanência das obras por 2 anos, mas desconsidera “as intempéries do tempo, acidentes, obras urbanas fundamentais”, o que está sendo garantido? É sabido que os agentes de deterioração que mais afetam o estado de conservação de obras de grafite estão

relacionados à exposição às intempéries, à ação do tempo sobre a matéria e às vulnerabilidades que envolvem uma obra em espaço urbano, com diversos tipos de interações. Se a duração destas obras não será garantida nestes casos, quando então elas serão preservadas?

Se buscarmos a definição de acidente no dicionário encontraremos “o que é casual, fortuito, imprevisto”[170], “acontecimento infausto que envolve dano, estrago, sofrimento ou morte, desastre”[171]. Sendo assim, no limite da análise, os danos que ocorrem em obras de grafite não são, em sua maioria, essencialmente, acidentes? Por exemplo, o desgaste de uma superfície grafitada devido à manipulação e ao uso da população, configura um acidente? O descolamento de parte da parede grafitada devido à presença de umidade ou infiltração, seria um acidente? Fica o questionamento, afinal, todos estes são acontecimentos casuais que envolvem riscos e que resultam em danos, perdas e estragos.

Ao analisar a terceira e última parte do Artigo “ressalvados os casos de interesse público devidamente fundamentado”, percebe-se que o Estado se certifica de assegurar que a obra pode ser removida ou alterada antes do período de 2 anos (a qualquer momento) caso haja um "interesse público" que justifique a ação. Em resumo, estabelece-se o direito de permanência do grafite por 2 anos com a condicionante de que a integridade da obra se mantenha intacta. Ou seja, se a obra desenvolver um tipo de ‘autopreservação’, vencer a ação do tempo, das intempéries, das interações humanas e dos acidentes fortuitos da vida urbana e ainda, se não for do interesse do Estado apagá-la, ela, enfim, poderá permanecer.

Desta forma, resta claro não haver interesse em se normatizar políticas de preservação e sim em resguardar o Estado de seu direito de não preservar aquela obra. Ou seja, não é uma mera omissão regulamentar sobre políticas de preservação e sim uma legitimação normativa que ampara o Estado diante da não preservação.

Seguindo a cronologia dos marcos legislatórios, o GDF também estabeleceu por meio da Portaria Nº 222, de 05 de outubro de 2022, o Comitê Permanente do Grafite (CPG) que, além de outras atribuições, oferece subsídios e contribui para a

[170] Definição do dicionário Michaelis. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/acidente/. Acesso em: 21 jul. 2025.
[171] Definição do dicionário Michaelis. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/acidente/. Acesso em: 21 jul. 2025.

formulação, implementação, monitoramento e avaliação de políticas públicas de fomento e incentivo para o grafite e arte urbana, conforme Artigo 2°:

> I - propor e avaliar diretrizes, planos, projetos e ações relacionadas ao grafite e à cultura urbana no Distrito Federal e na Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno - RIDE/DF;
> II - oferecer subsídios e contribuir para a formulação, implementação, monitoramento e avaliação de políticas públicas para o grafite e arte urbana no Distrito Federal e RIDE;
> III - promover a integração de programas, projetos e ações voltadas ao desenvolvimento do grafite no Distrito Federal e RIDE, especialmente com outras áreas da arte e cultura urbana;
> IV - propor a elaboração de estudos, consultorias e pesquisas sobre o grafite no âmbito do Distrito Federal e RIDE;
> V - atuar conjuntamente com o Conselho de Cultura do Distrito Federal e com os Conselhos Regionais de Cultura em questões relativas à arte e cultura urbana, nos limites de sua competência; e
> VI - manter intercâmbio com órgãos e entidades públicas, além de grupos e entidades civis em assuntos relacionados ao grafite (GDF, 2022, Artigo 2° da Portaria Nº 222).

A proposta inédita[172] de criação do Comitê é inovadora e traz perspectivas muito interessantes de atuação conjunta entre sociedade civil e governo, classe artística e agentes públicos. O problema é que na prática, apesar de ainda vigente, o Comitê segue com suas atividades muito arrefecidas e com pouco articulação e reverberação de suas atribuições.

6.2. Os grafites fomentados pelo Governo do Distrito Federal: incentivo ou observância?

Como já mencionado anteriormente, o Decreto Nº 39.174/2018 é o único dispositivo jurídico e administrativo que estabelece as Políticas de Valorização do Grafite no Distrito Federal e, por isso, sua análise detalhada se faz tão necessária. Para se chegar até a sua promulgação, é preciso retornar ao ano de 2017, quando aconteceu o 1° Encontro de Grafite do DF.

Este Encontro foi promovido pela Secretaria de Cultura e teve o objetivo de incentivar o grafite e também de debater sobre políticas públicas de reconhecimento e valorização da Arte Urbana. O evento previa a intervenção de grafite nas entradas/saídas e nas churrasqueiras do Parque da Cidade Sarah Kubistchek, além de uma exposição de obras de grafite no Museu Nacional da República.

[172] Este foi o primeiro Comitê de Grafite do Brasil. Fonte: https://jornalismo.iesb.br/destaque1/projeto-da-unb-e-comite-de-grafite-fortalecem-movimento-na-capital/. Acesso em: 24 jul. 2025.

Neste momento, cabe uma reflexão interessante sobre as escolhas dos lugares destinados à ação. O Parque da Cidade é um dos principais e mais extensos centros de lazer ao ar livre de Brasília e sua estrutura conta com 16 postos de vestiários espalhados pela área. A arquitetura que abriga os banheiros é muito semelhante à dos pontos de ônibus da capital, construídos em alvenaria, retangulares, com arestas vivas e linhas sólidas. A grande diferença é que, no caso das estruturas do Parque, todas as paredes externas são revestidas por azulejos de um artista consagrado chamado Athos Bulcão.

Remontando aos Capítulos II e III desta tese - que apresentam os desafios de se grafitar em uma cidade sem muros - é possível deduzir que estas estruturas no Parque logo se tornaram espaços aptos para receberem intervenções urbanas de grafite e de pixo. Historicamente, estas intervenções sempre foram vistas como vandalismo e o Parque da Cidade acabou se consagrando como um local que claramente precisava ser revitalizado pelo Estado. Conforme matérias em jornais[173], nos anos próximos a 2017, especialmente em 2016, os atos de 'vandalismo' se intensificaram na região, fazendo com que fosse uma excelente estratégia escolher este local para receber intervenções de grafite fomentadas pelo Estado e, assim, minimizar intervenções urbanas espontâneas e incentivar intervenções urbanas controláveis – tanto esteticamente quanto conceitualmente.

A outra ação promovida pelo 1° Encontro de Grafite foi a exposição denominada "Mundez", que ocorreu no Museu Nacional da República, um edifício considerado um ícone da arquitetura moderna e um dos projetos mais emblemáticos do arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012). Este Museu integra o conjunto o Complexo Cultural da República, localizado no Eixo Monumental, em um dos pontos mais nobres da capital.

A proposta[174] da exposição era o diálogo entre os clássicos da história da arte brasileira e os artistas contemporâneos grafiteiros, reunindo obras de Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Rubem Valentim, Anita Malfatti, Heitor dos Prazeres, Orlando Teruz, Cícero Dias, Volpi e obras de grafite de artistas do DF como: Antonio Delei,

[173] Disponível em: https://www.metropoles.com/distrito-federal/parque-da-cidade-e-alvo-de-vandalos-e-administrador-faz-desabafo. Acesso em: 23 jul. 2025.
[174] Disponível em: https://dasartes.com.br/agenda/mundez-museu-nacional-da-republica/ Acesso em: 23 jul. 2025.

Brixx Furtado, Flávio Soneka, Gilmar Gake, Gilmar Satão, Guga Baygon, João Sowtto, Michelle Cunha, Mikael Omik, Odrus, Tiago Botelho e Toys Daniel.

De acordo com Wagner Barja, curador da exposição e diretor do Museu na ocasião, os grafiteiros foram convidados à Reserva Técnica do Museu Nacional para selecionarem as obras do acervo com as quais pudessem estabelecer uma proposta de diálogo[175]. Desta forma, estavam lado a lado Antônio Bandeira e Satão (Figuras 154 e 155), Orlando Teruz e Omik (Figuras 156 e 157), Amilcar de Castro e Sowtto, Burle Marx e Toys e assim por diante.



Figura 154: Grafite de Satão. Fonte: Catálogo Mundez, p. 13.



Figura 155: Obra de Antônio Bandeira, s/t, 1956, técnica mista. Fonte: Catálogo Mundez, p. 13.

[175] Distrito Federal. Mundez: Brasília 57. Organização: Wagner Barja; Catálogo de exposição: Editora VIVA, Brasília/DF, 2018.



Figura 156: Grafite de Omik. Fonte: Catálogo Mundez, p.18.



Figura 157: Obra de Orlando Teruz, s/t,1925, óleo sobre tela. Fonte: Catálogo Mundez, p. 18.

Com respeito à curadoria e à proposta discutida à época, sem anacronismos, vale a reflexão sobre a necessidade de se fazer uma exposição com obras de grafite vinculando-as à presença de obras de artistas já consagrados no mercado das artes. Claro, este pode ter sido o primeiro passo de uma construção tímida de ocupação deste espaço institucional e de grande impacto cultural para Brasília, mas é preciso analisar os meios desta ocupação, não somente os fins. Estabelecer esse paralelismo entre os grafiteiros e os artistas já renomados e institucionalizados das Artes Visuais

é, em certa medida, reduzir a autonomia do grafite enquanto movimento. Pode ser entendido como uma estratégia que despista, que coloca as obras de grafite na sombra de outras obras, como se o valor delas estivesse atrelado à semelhança e ao diálogo com as obras de artistas já consagrados. Isso acaba por reiterar os aspectos marginais que tanto permeiam essa manifestação cultural, já que mesmo ao integrar uma exposição dentro de um Museu, o grafite foi colocado à margem de uma narrativa, como se fosse preciso um aperitivo para ser engolido, tal qual quando se coloca um remédio no meio de um montinho de carne ou se camufla legumes batidos no feijão. O fim de se tomar o remédio e de se comer legumes saudáveis, pode até ser alcançado. A pergunta que fica é até que ponto os fins justificam os meios.

Apesar da análise pontual sobre esta exposição, a discussão sobre a institucionalização do grafite e a consequente exposição e/ou incorporação de obras pelos Museus vai muito além disso, é muito complexa e polêmica. Autores como David Harvey (2000), Henri Lefebvre (1991) e Jeff Ferrell (1995) defendem que a manifestação de grafite existe nas ruas e pertence às ruas. Configura-se como uma "estética da resistência" e honra as origens simbólicas da arte urbana ao ser irreverente, subversiva e disruptiva. Por outro lado, há quem entenda que ao inserir uma manifestação contra o sistema dentro do próprio sistema alcança-se o auge da anarquia e da poética revolucionária do grafite, "[...] demonstra um ato politicamente subversivo e significativo, porque ele, de forma forçosa, rompe com o tradicionalismo que assombra" (Caricati e Oliveira, 2023, p. 73).

A polêmica só aumenta quando se considera que o mercado é a grande mão invisível - e às vezes, visível - que rege as relações sociais, culturais e políticas em um sistema capitalista. Sendo assim, querendo ou não querendo, as instituições museais ainda são detentoras de um grande poder legitimador que não pode ser desconsiderado. Neste contexto, mesmo que de forma mais velada, há os que entendem que, por ser arte, é legítimo que o grafite esteja nos Museus.

Seguindo esta lógica, a exposição 'Mundez', no Museu Nacional da Republica, dividiu opiniões. O grafiteiro brasilense Yong declarou à época que "Precisamos continuar sendo uma forma de expressão ilegal para sobreviver"[176]. O grafiteiro Daniel Toys disse: "O grafite é na rua, funciona como um ato de transgressão, toma o espaço

[176] Disponível em: https://www.metropoles.com/entretenimento/exposicao/exposicao-do-museu-nacional-coloca-arte-moderna-ao-lado-de-grafite. Acesso em: 23 jul. 2025.

sem pedir licença. Quando ocorre a transição para um espaço institucional, torna-se uma obra de arte”[177]. Mas, apesar disso, o grafiteiro participou da exposição.

Já a grafiteira Siren, quando questionada em entrevista para a autora sobre o que ela pensava de obras de grafite em museus, disse:

> Eu acho muito interessante, porque eu acho que existe esse peso, essa validação que muitos artistas esperam de estar ocupando esse espaço fechado, que passa por uma curadoria, que já circularam grandes nomes. Então, é uma validação legal, assim, para você estar dando para a carreira do artista mesmo, né? Uma sensação de valorização, assim. Mas, ao mesmo tempo, é aquela coisa que, às vezes, não é necessário, sabe? Acho que existem muitos artistas muito incríveis que nunca tiveram trabalho exposto num museu, sabe? E, ao mesmo tempo que é uma validação, ao mesmo tempo também não é, né? A gente fica meio assim, acho que é um dos caminhos, mas eu particularmente gosto muito da ideia de ver obras urbanas, grafites, dentro desses espaços, porque talvez seja um ambiente que a gente consegue estar controlando, a gente está conseguindo fazer essa guarda de alguma forma, algo que na rua a gente não consegue fazer, né? Então, eu acho que é um meio legal, assim, pra gente estar ocupando também, sabe? (Siren, 2025, entrevista à autora).

Esta fala da Siren tem várias camadas interessantes, inclusive porque não é uma resposta categórica, pelo contrário, é construída em cima das dúvidas. Ao mesmo tempo em que ela considera importante a validação que o Museu traz para o artista, ela questiona até que ponto esse aval institucional é justo com tantos outros artistas que, apesar de significativos, não chegaram a ocupar esse espaço. Apesar de expor este contraponto, a resposta final da artista é favorável às obras de grafite nos museus e a justificativa traz um posicionamento relevante para o objeto de estudo desta tese, pois é embasada nas condições de preservação das obras em um espaço que oferece algum tipo de controle e proteção, como um reduto que guarda a obra.

Voltando à programação do 1° Encontro de Grafite, destaca-se a mesa de debates intitulada “conhecimentos, pesquisas, participação popular e políticas públicas de cultura para Grafite e Arte Urbana”[178], que tinha o objetivo de discutir e refletir sobre as políticas e as ações da Secretaria de Cultura voltadas para o grafite, quais sejam: realização de editais específicos; criação de programas e ações voltadas para valorização, difusão e fomento ao grafite e à arte urbana; especificidades do grafite e arte urbana enquanto setor criativo; necessidade de criação de uma instância

[177] Disponível em: https://www.metropoles.com/entretenimento/exposicao/exposicao-do-museu-nacional-coloca-arte-moderna-ao-lado-de-grafite. Acesso em: 23 jul. 2025.
[178] Programação, disponível em: http://mapa.cultura.df.gov.br/evento/265/. Acesso em: 23 jul. 2025.

permanente de participação social para elaboração de políticas públicas relacionadas à Arte Urbana[179].

Por fim, sobre o 1° Encontro de Grafite do DF resta dizer que é sintomático que as ações deste encontro tenham sido regidas pela institucionalização da arte de rua - por meio da exposição 'Mundez' - e pela estetização da rua pela arte - por meio do embelezamento do Parque da Cidade. Neste aspecto, cabe citar Lefebvre (2001, p. 133), que diz que "[...] pôr a arte a serviço do urbano não significa de modo algum enfeitar o espaço urbano com objetos de arte. Esta paródia do possível denuncia a si mesma como caricatural".

Apesar disso, é inegável o valor destas atividades para a construção de políticas públicas consistentes que compreendam o grafite em sua plural significância. Mesmo sob a ótica de uma análise crítica, é importante destacar os pontos positivos destas ações. Por exemplo, como fruto dos debates sobre a valorização da Arte Urbana, no ano seguinte, foi instituída a política de Valorização do Grafite no Distrito Federal, por meio do Decreto Nº 39.174/2018. Dentre suas diversas regulamentações, o Decreto prevê a criação do Centro de Referência do Grafite, a organização do Encontro Anual do Grafite e o fomento às atividades culturais relacionadas ao Grafite[180]. A partir de então, os Encontros de Grafite passaram a integrar as ações continuadas do GDF por meio de legislação específica, mantendo o objetivo de selecionar, via edital de chamamento público anual, grafiteiras e grafiteiros residentes do Distrito Federal e Regiões Administrativas para realização de intervenções artísticas durante o evento, contemplando o pagamento de cachê para os artistas selecionados.

Seguindo esta normativa, o 2° Encontro de Grafite aconteceu na Região Administrativa 'Sol Nascente', no ano de 2018, por meio do edital de Chamamento Público N° 10, que selecionou 70 (setenta) grafiteiros(as) e 02 (dois) DJ's. O 3° Encontro de Grafite aconteceu no ano de 2019 e foi regulamentado pelo Edital Nº07/2019. Neste ano, foram selecionados 60 artistas para grafitarem, com tema livre, em uma área de 10m² no "Beco do Rato", localizado no Setor Comercial Sul (SCS).

No final de 2020, foi lançado o Edital de Chamamento Público Nº 17/2020 referente ao 4° Encontro de Grafite com o objetivo de selecionar 100 artistas para

[179] Disponível em: https://www.achabrasilia.com/grafite-df/. Acesso em: 23 jul. 2025.
[180] GDF, 2018, Artigo 5°, Decreto Nº 39.174.

grafitarem 230m² de pilares e vigas de um dos viadutos mais visíveis do Plano Piloto, conhecido como “Galeria dos Estados”. Após um hiato sem execução, o Encontro de Grafite voltou a ocorrer somente no ano de 2024, por meio do Edital de Chamamento Público Nº 11/2024 que selecionou 80 grafiteiros, sendo 32 contratações individuais e 9 contratações de coletivos, para realizar intervenções de grafite na Praça dos Direitos e no Centro Cultural e Desportivo da Região Administrativa denominada Ceilândia. Um ponto interessante deste Encontro é que os coletivos de grafiteiros(as) foram contemplados pela primeira vez por política específica.

Além dos Encontros de Grafite, respaldado pela legislação e pensando nas problemáticas que envolvem o Plano Piloto, o GDF investiu na “revitalização” dos espaços onde o grafite e o pixo já ocorriam de forma espontânea por meio do lançamento de editais periódicos com o objetivo de selecionar artistas para grafitarem em locais pré-selecionados mediante pagamento financeiro.

Ao constatar que alguns locais do Plano Piloto concentravam a atuação espontânea dos grafiteiros, conforme já explicitado no item 2.3 desta tese, a Secretaria de Cultura vislumbrou a oportunidade de institucionalizar o grafite lançando editais que contemplassem intervenções nos pontos de ônibus da W3, em algumas passagens subterrâneas e também em viadutos de destaque no Plano Piloto.

Em 2021, a Secretaria de Cultura divulgou Edital de Chamamento Público N°20/2021 para seleção de artistas para o projeto W3 Arte Urbana (W3 Sul) visando a execução de grafite nas 28 paradas de ônibus da W3 Sul e, em 2022, por meio do Edital N°3/2022, para as 28 paradas de ônibus na W3 Norte.

6.2.1. Analisando os Editais de fomento sob a ótica da preservação

Ao comparar o teor técnico e jurídico de todos os editais já lançados pela Secretaria de Cultura, é notável que não há mudanças significativas entre eles, somente atualizações referentes às especificidades do certame como, por exemplo: local da intervenção, cachê, número de selecionados e afins. Mas, no que se refere às diretrizes normativas, não houve, ao longo dos anos, nenhuma mudança significativa entre os editais e por isso, a análise que se segue será geral, abrangendo todas as publicações de chamamentos públicos realizadas pela Secretaria de Cultura do DF sobre a temática.

Destaca-se inicialmente que todos os certames analisados apresentam como objetivo:

> [...] selecionar artistas com o intuito de valorizar a cultura urbana e o movimento do *graffiti*; democratizar o acesso à arte e cultura; proporcionar intercâmbio artístico-cultural; valorizar artistas locais e a cultura hip hop; e potencializar a ocupação cultural de espaços urbanos do Distrito Federal, por meio de intervenção artística com aplicação da técnica de grafite, mural e/ou técnica similar (GDF, 2021, Edital N° 20).

Do ponto de vista prático, no item “inscrição”, os Editais estabelecem que os candidatos devem apresentar documentação comprobatória de sua atuação, croqui da intervenção proposta e “textos simplificados”[181] que justifiquem a proposta artística apresentada. A seleção dos artistas a serem contemplados é realizada com base em critérios pré-estabelecidos para cada um dos requisitos elencados acima.

Além disso, o local de intervenção e a dimensão máxima para cada obra de grafite, muitas vezes, já consta em Edital:

> [...] Art. 10. Os espaços públicos a serem utilizados para estímulo da prática do Grafite serão definidos após mapeamento prévio realizado pela Secretaria de Estado de Cultura em conjunto com as Administrações Regionais vinculadas à Secretaria de Estado das Cidades. Parágrafo único. Os espaços públicos definidos como patrimônio arquitetônico não poderão ser objeto deste Decreto (Distrito Federal, 2018, Decreto Nº 39.174).

Nenhum dos editais analisados trata de questões relativas à preservação, à durabilidade e à documentação destas obras como método de política pública, mas em todos consta um item que assegura categoricamente ao Estado ou ao proprietário o direito de substituir ou reparar a obra a qualquer instante:

> O artista declara ciência e concordância de que o proprietário do imóvel cuja parede será grafitada bem como o Governo de Brasília poderão, a **seu exclusivo critério**, reparar ou substituir os *graffitis*, inclusive, mediante a contratação de outros profissionais, **sem necessidade de sua prévia e expressa anuência**, sem que isso configure qualquer violação de direito autoral (GDF, 2018, item 4.2.9 do Edital N° 10, grifo nosso).

Neste caso, cabe também uma reflexão sobre a interpretação da redação deste item, pois fica estabelecido que, a qualquer momento e sem a necessidade de autorização, o Governo ou o proprietário (isso quando não os mesmos) podem “reparar ou substituir” os grafites. O que significa reparar? Executar uma intervenção de restauro? Ou reparar neste contexto significaria retornar ao estado anterior à

[181] GDF, 2018, Edital N° 10.

intervenção de grafite, por exemplo, pintando a superfície com uma cor sólida? Resta a dúvida.

Refletir sobre a preservação dos grafites é, portanto, pensar não só em elementos de sua materialidade, mas na sua potência imaterial de atravessar o tempo, transmitir mensagens, ser testemunho, resquício e marca. Se o existir já é um ato de resistência, imagina o permanecer.

Por outro lado, claramente, existem pontos positivos e extremamente significativos nas políticas públicas relacionadas ao fomento e ao incentivo dos grafites por meio de Editais, já que coloca em pauta uma cultura que carrega consigo tantos preconceitos sociais, favorece o reconhecimento institucional e financeiro do trabalho de diversos artistas e promove a difusão e a diversidade cultural. Inclusive, motivados pela propulsão da estética do grafite, muitos moradores e comerciantes começaram a contratar grafiteiros para executarem obras em suas propriedades, o que movimentou o mercado de trabalho e estimulou a arte nas ruas.

O que é discutido neste subitem é a complexidade destas relações permeadas por disputas, controle e poder, ainda mais tensionadas em uma cidade como Brasília, já que é uma tarefa árdua tentar equilibrar e controlar a coexistência de arte e cultura em uma cidade que é Patrimônio Cultural da Humanidade sem incorrer em supressões, em hierarquias baseadas em juízos de valor que determinam o que é mais relevante e deve ser preservado.

6.3. O Estado da Arte da Preservação de Grafite

O fato das políticas públicas analisadas acima não contemplarem medidas de preservação instituídas para as obras de grafite, não pode ser considerado como um caso isolado, mas sim como uma reverberação social, política e cultural que sustenta um campo de saber em crescente formação, já que a aparente contradição - intrínseca ao grafite - sobre a efemeridade e a preservação demanda aprofundamentos técnicos, construções e, principalmente, desconstruções de conceitos, diretrizes e axiomas.

No campo teórico, destaca-se a atuação do grupo de trabalho e pesquisa em Arte Urbana e Pública do Grupo Espanhol do Instituto de Conservação (GE-IIC), criado em 2015. Este grupo apresenta uma formação transdisciplinar e é fundamentalmente constituído por conservadores-restauradores e historiadores da

arte[182]. Dentre as publicações do GE-IIC, evidencia-se a Revista Número 10 e o *Monográfico: Arte Uurbano Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas*, publicados em 2016 e que apresentam artigos e estudos relacionados à preservação da arte urbana.

Pesquisadoras como Ana Lizeth Mata Delgado e Elena García Gayo são expoentes da reflexão sobre a preservação de arte urbana, em especial do grafite. Ana Lizeth (2016) identifica que há, principalmente, quatro maneiras de se preservar o grafite: “conservação preventiva”, “restauro”, “reprodução” e “documentação”.

Segundo a autora, a conservação preventiva consiste em ações indiretas que visam proteger as obras de agentes de deterioração externos.

> [...] podemos falar de conservação preventiva, frequentemente se concentra apenas na mera remoção de material estranho à obra para evitar sua deterioração e promover sua permanência. Em alguns casos, escovas, esponjas ou outros tipos de materiais de limpeza são utilizados sem a realização de uma limpeza e/ou intervenção mais aprofundada. Cabe ressaltar que esses tipos de intervenções não foram registrados apenas por conservadores, mas, em alguns casos, são realizados pela comunidade, que, para manter a estabilidade da obra, realiza essas tarefas. Isso já demonstra um senso de reconhecimento e apropriação; no entanto, a consciência de aplicar um processo baseado na intervenção mínima necessária não está presente em sentido estrito (Delgado, 2016, p. 130, tradução nossa).

Além de ações pontuais, como explicitado na citação acima, Delgado (2016) menciona os métodos de isolamento das obras nas ruas através da instalação de *plexiglass,* um tipo acrílico. Essa intervenção tem o objetivo de criar uma barreira material de proteção entre a obra e o ambiente externo. Normalmente, essas placas de acrílico são instaladas em obras com valores históricos, artísticos ou monetários envolvidos, neste sentido, pode-se citar as diversas obras de Banksy (1974 -) que apresentam esse tipo de proteção como o caso de um grafite realizado na esquina do famoso supermercado no *Upper West Side*, em *Manhattan* (Fig. 158).

[182] Disponível em: https://www.ge-iic.com/arte-urbano/. Acesso em: 08 ago. 2025.

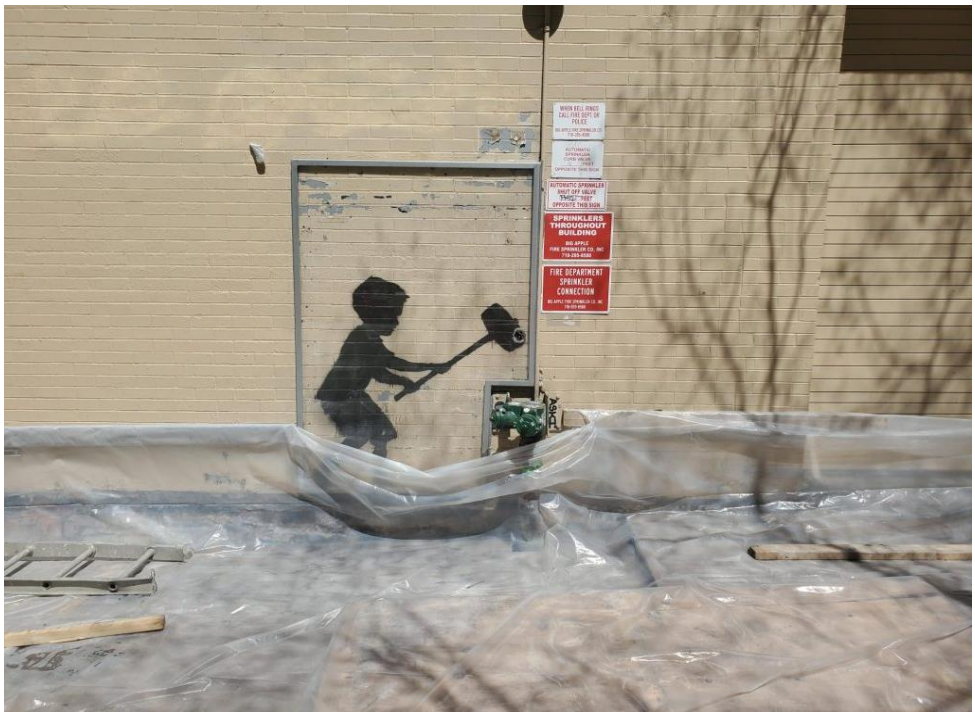


Figura 158: Obra de Banksy, no Upper West Side de Manhattan, com proteção de acrílico. Foto de Adam Schrader[183]

Esse tipo de intervenção para proteção da obra é controverso em muitos níveis, inclusive até mesmo para alguns conservadores-restauradores, haja vista que a colocação deste elemento pode criar um microclima desfavorável à preservação da obra, além de, algumas vezes, alterar a percepção de sua unidade potencial ao inserir uma materialidade que não faz parte de sua concepção inicial e que pode limitar sua experiência estética. Sobre isso, Delgado (2016, p. 130) salienta que o uso de placas de proteção pode também se tornar um "ponto focal para determinar se a obra é valiosa e, portanto, vulnerável a roubo ou remoção, na pior das hipóteses".

Além disso, sobre este tema cabe citar a fala da grafiteira Nati que em entrevista para esta tese mencionou espontaneamente o uso de placas de proteção em obras de grafite e suscitou reflexões muito pertinentes sobre a intenção dos artistas e o interesse deles na instalação destas placas e sobre a seleção de obras a serem protegidas em detrimento de obras sem proteção:

> Um dia eu estava no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro? Foi no Rio! E eu vi um trampo dos Gêmeos, os Gêmeos são de São Paulo, né? Eu vi um trampo dos Gêmeos debaixo de um viaduto e eu achei estranho o trampo. Falei: 'gente,

[183] Fonte: https://news.artnet.com/art-world/zabars-banksy-mural-enhanced-security-after-construction-2473830. Acesso em: 08 ago 2025.

> o que é isso?' Aí eu cheguei mais perto e tinha uma placa transparente, não sei se era, acho que era PVC, né? Uma placa de PVC em cima do trampo deles, né? Aí eu olhei aquilo, fiquei assim, falei: 'gente, que loucura é essa? O que está acontecendo?' Tipo assim, será que eles mesmos gostam disso aqui? Tipo assim, de ter uma placa na frente do trampo deles? Pois é. E estava, tipo, querendo preservar aquilo ali, né? Hoje em dia, os Gêmeos romperam a bolha do *hip-hop*, grafite, e agora eles estão nas artes. Então, são pessoas que vendem obras de artes, que é um nicho muito elitizado, um nicho muito fechado, até a gente conseguir entrar, deve vender obras, sei lá, um milhão, valores que a gente nem entende, não consegue nem mensurar. Então, eles estão em feiras de arte espalhadas pelo mundo. Então, às vezes, as pessoas querem preservar aquilo ali porque, hoje em dia, eles são artistas valorizados e artistas que vendem, que vendem muito. [...] Meio que é isso com Gêmeos, né? Eles estão valorizados, eles estão vendendo, eles estão famosos, vamos tentar restaurar isso aqui pra guardar, né? Que isso tem valor, já que agora eles vendem, né? Se eles vendem, tem valor, né? Aí o artista do lado, que é o mesmo artista que pintou, a obra dele não está com a mesma placa, somente a dos Gêmeos (Nati, 2025, entrevista concedida à autora).

Já em relação ao restauro, Delgado (2016) destaca que não há uma atuação consistente de restauro em obras de grafite ao longo da história, mas, apesar disso, pode-se citar casos pontuais que não configuram uma prática consolidada no campo.

Neste sentido, há poucos casos de restauro e os que existem acabam por se tornar emblemáticos como foi o caso, por exemplo, da obra de Blek le Rat (1951 -), conhecida como "Madona com criança no colo", de 1991, localizada Leipzig, na Alemanha.

Após sofrer diversas intervenções com sobreposição de cartazes e adesivos, esta obra foi sendo encoberta e desaparecendo (Fig. 159). Somente em 2012, a obra foi redescoberta embaixo de tantas camadas e, finalmente, restaurada. Após o procedimento de restauro, a obra foi protegida com acrílico e com inscrições informativas (Fig. 160).

Segundo Delgado (2016) esse restauro foi realizado por profissionais da conservação e restauro e contou com a participação de aprovação do artista:

> O interessante neste caso não é apenas que a obra tenha sido considerada para restauração, mas também que tenha sido realizada por profissionais experientes na área e, portanto, talvez sua intervenção tenha se aproximado mais dos critérios utilizados na pintura mural tradicional. Além disso, o artista concordou com sua conservação. Este caso é significativo não apenas pela intervenção e pelos envolvidos, mas também porque se tornou parte da lista de projetos significativos da cidade, abrindo caminho para a ressignificação do projeto (Delgado, 2016, p. 131).



Figura 159: Local onde estava a obra de Blek le Rat antes da restauração. Foto: Secretaria Cultural da Cidade de Leipzig[184]



Figura 160: Obra de Blek le Rat após a restauração, 2012. Foto: Secretaria Cultural da Cidade de Leipzig.[185]

[184] Disponível em: https://www.luhze.de/2019/05/15/ist-das-kunst-oder-kann-das-weg/ Acesso em: 14 set. 2025.
[185] Disponível em: https://www.luhze.de/2019/05/15/ist-das-kunst-oder-kann-das-weg/ Acesso em: 14 set. 2025.

Por sua vez, a reprodução se configura como uma possibilidade de preservação da ideia de uma determinada obra mesmo quando sua materialidade primária já não apresenta mais condições de se sustentar. Nestes casos, o restauro não é cabível porque não há vestígios matéricos suficientes para configurar uma intervenção baseada nos critérios e códigos de conduta da restauração.

Delgado (2016) cita um dos casos mais famosos de reprodução que ocorreu em uma obra de autoria do grafiteiro Keith Haring (1958 - 1990), localizada em Barcelona e realizada em 1989 sob o título "Juntos Podemos Deter a AIDS" (Fig. 161). Ao longo dos anos, a obra sofreu diversas intervenções e diversos danos. Em 1992, o muro no qual a obra estava foi demolido devido a um projeto de revitalização do bairro Raval que reformou a *Plaça de Salvador Seguí* como parte do "Plano Especial de Reforma Interior" (PERI)[186].

Devido ao valor histórico e artístico associado à obra, os responsáveis legais pela produção de Haring, o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) e a Câmara Municipal da cidade propuseram a reconstrução da obra. Para tanto, “[...] amostras de tinta foram retiradas da parede por uma equipe de conservação, e um traçado em escala real do mural foi feito para eventual transferência para outra parede”[187].

Por fim, a obra foi reproduzida por profissionais da conservação e restauro por três vezes em um muro de concreto do lado de fora do MACBA[188], nos anos 1996, 1998, 2014 (Fig. 162). Casos de reconstrução são interessantes do ponto de vista conceitual, pois é uma maneira de transcender a materialidade original da obra e alcançar elementos mais intangíveis de sua autenticidade. Neste caso, por exemplo, não é mais o artista a realizar seus traçados, tampouco o local escolhido por ele foi mantido, o que interfere na relação do contexto da obra e com a relação que se estabelece entre o grafite e seu entorno. Mas, a ideia, a estética e os valores imateriais que constituem essa obra foram preservados a partir de sua reconstrução:

> É interessante analisar uma escolha como essa, porque, embora seja uma bênção que a obra perdure e mantenha seu design intacto, e até mesmo que o mesmo tipo de tinta tenha sido usado para lhe dar continuidade e

[186] Disponível em: https://www.barcelona-metropolitan.com/features/culture/keith-haring-barcelona/. Acesso em: 09 set 2025.
[187] Disponível em: https://www.barcelona-metropolitan.com/features/culture/keith-haring-barcelona/. Acesso em 09 set 2025.
[188] Delgado, 2016, p. 131.

> autenticidade, o contexto em que ela agora reside talvez tenha um impacto diferente em seu significado. Para Haring, a escolha do local para pintá-la não foi acidental; ele escolheu um local onde seringas apareciam diariamente e que o lembrava dos bairros de Nova York. Além disso, a parede onde foi pintada tinha uma inclinação significativa, exigindo uma adaptação anatômica por parte do artista para sua execução. Agora o espaço aberto em que a obra se encontra não se enquadra em nenhuma dessas duas circunstâncias, porém, o importante aqui é a permanência da mensagem através da reprodução do mural (Delgado, 2016, p. 131 e 132, tradução nossa).

Cabe sublinhar que, neste caso, o artista, infelizmente, não estava vivo no momento da reconstrução, impossibilitando, portanto, sua participação. Apesar disso, o procedimento "[...] foi aprovado pelos herdeiros do artista, que havia falecido em fevereiro de 1990, aos 31 anos".



Figura 161: Keith Haring executando a obra, 1989. Foto de Ferran Pujol. Obra de Keith Haring © Fundação Keith Haring.[189]

[189] Disponível em: https://www.barcelona-metropolitan.com/features/culture/keith-haring-barcelona/. Acesso em: 09 set 2025.



Figura 162: Montagem com registros do processo de restauro mural Raval de Haring ao lado do MACBA. Fotos de Will Shank. Obra de Keith Haring © Fundação Keith Haring[190].

Por fim, a documentação é "[...] uma das ações de conservação mais recorrentes desde os primórdios desse movimento artístico [...] e perdura até os dias de hoje" (Delgado, 2016, p. 129). O método de documentação mais amplamente utilizado é, sem dúvida, o registro fotográfico das obras e também dos processos criativos dos grafiteiros. Cabe destacar que, na maioria das vezes, esta documentação não é realizada por profissionais da conservação e restauro, sendo que, majoritariamente, os próprios grafiteiros registram suas obras e seus processos.

Há também os registros feitos por outros artistas e pesquisadores, como é o caso do livro *The Faith of Graffiti*, de Norman Mailer. Este livro foi publicado em 1974 e combina ensaio crítico e fotografia de obras de grafite realizadas em Nova York nos anos 70. As fotografias foram realizadas por Jon Naar, que é considerado um dos pioneiros no registro fotográfico dos grafites.

Neste contexto, endossando ainda mais a relação indissociável entre o grafite e a fotografia, destaca-se o livro fotográfico *Subway Art*, publicado em 1984 por Martha Cooper e Henry Chalfant. Contendo 153[191] fotografias de grafites de Nova York nas décadas de 70 e 80, este livro se tornou uma fonte documental de extrema relevância para a história do grafite e proporcionou uma disseminação global das obras registradas, rompendo as barreiras geográficas e possibilitando que tais obras pudessem ser vistas por públicos variados e de diversas localidades do mundo, influenciando gerações e sendo referência para inúmeros grafiteiros.

[190] Disponível em: https://www.barcelona-metropolitan.com/features/culture/keith-haring-barcelona/. Acesso em: 09 set 2025.
[191] S. Thiago, 2018, p. 43.

Como foi possível aferir no Capítulo IV desta tese, todos os grafiteiros entrevistados declararam a importância do acesso ao movimento do grafite através das fotografias do livro *Subway Art* e também por meio de diversas revistas que circulavam com imagens de obras espalhadas pelo mundo, divulgando tendências e estilos, sinalizando possibilidades e incentivando sonhos. A *International Graffiti Times* (1984), Rap Brasil (1990) e a Revista Zupi (2001) são exemplos de revistas relevantes na formação dos grafiteiros do Distrito Federal.

6.3.1. Algumas plataformas digitais de registro de obras de grafite

Com o advento e a popularização de novas tecnologias como os celulares com câmeras fotográficas cada vez mais eficientes, além da documentação realizada pelo próprio artista e por pesquisadores da área em livros e revistas, um outro integrante surgiu para compor o sistema de documentação do grafite: o público - expectadores, transeuntes e comunidade:

> [...] o cidadão comum que se depara com uma obra de arte e a considera interessante, atraente, curiosa, etc., imediatamente cria um registro que a compara nas redes sociais, adicionando-a aos sites dos criadores, compartilhando e disseminando uma obra de arte urbana, seja ela destinada ou não à preservação e/ou restauração. Essa forma de transcender é mais simples, fácil e, acima de tudo, mais difundida. Atualmente, existem milhões de plataformas online que abordam esse tipo de produção artística (Arte de Rua, Grafite, Arte Urbana, entre outras), e seu número continua crescendo a cada minuto (Delgado, 2016, p. 130, tradução nossa).

Estes registros feitos pelo público em geral, podem formar um vasto acervo em redes sociais e/ou serem incorporados por plataformas de arte urbana. Essas plataformas apresentam a possibilidade de oferecer mais informações de documentação como, por exemplo, as localizações das obras, gerando um tipo de mapeamento, além de proporcionarem visitas virtuais:

> Experiência valiosa quando se trata de obras efêmeras como o *graffiti* tem sido vista em projetos que visam à exposição digital, uma tentativa de democratizar o acesso aos bens culturais e artísticos, mesmo que sejam em forma de simulacros.
> O *Google*, por exemplo, como Instituto Cultural *Google*, criou alguns projetos para democratizar a arte, disponibilizando, no formato digital, obras, museus e espaços diversos que hospedam obras de arte do mundo todo. Dentre eles, estão o *Google Art Project* e o *Street Art Project*, que possuem ferramentas que, além de servir como depósito *on-line* de imagens digitais de *graffiti,* possibilitam um *street view* da arte urbana e, em alguns casos, até do *making off* de algumas obras (Lima, 2023, p. 107).

Além das ferramentas do Google, há também diversas plataformas que possibilitam o mapeamento da arte urbana. Nesta tese, serão apresentadas três plataformas como expoentes: “Arte Fora do Museu”; “Galeria de Arte Urbana (GAU)” e “Distrito *Grafiti*”. Estes exemplares foram escolhidos tanto pelas suas características formais e conceituais, quanto pelas suas propostas e ferramentas, além de seus aspectos inovadores e de seus alcances qualitativos e quantitativos de grande expressão. Ademais, GAU e Distrito *Grafiti* são plataformas vinculadas ao Estado, diferentemente da “Arte Fora do Museu”, o que pode trazer camadas interessantes para o debate.

A “Arte Fora do Museu” foi criada em 2010 por André Deak e Felipe Lavignatti[192]. A ideia da plataforma é mapear e registrar obras de arte urbana espalhadas pelo Brasil e pela América do Sul. Já são quase 2 mil obras cadastradas no banco de dados, contemplando as categorias: *street art*, esculturas, murais e arquitetura.

No site é possível verificar as seguintes abas: “mapa”, onde há a localização das obras (Fig.163); “entrevistas” com artistas; “artistas”, com breve *release* e com suas obras cadastradas; “roteiros” com sugestão de rotas com obras de arte urbana e, por fim a aba “colabore” que é aberta para que o público em geral envie fotos de obras.

Nesta plataforma é interessante destacar que todas as obras apresentam uma ficha técnica básica semelhante às obras em museus, contendo título, autoria, data, material e localização. Além disso, as entrevistas com os artistas configuram-se como um ponto forte para a preservação, pois criam um vasto banco de dados sobre as obras e sobre os artistas. Ao analisar as entrevistas na plataforma, percebe-se que apesar de não haver um roteiro único para todos os entrevistados, as perguntas perpassam questões sobre técnicas e materiais utilizados, trajetória artística, temática e processos criativos.

[192] Disponível em: https://arteforadomuseu.com.br/sobre-o-arte-fora-do-museu/. Acesso em 09 set. 2025.

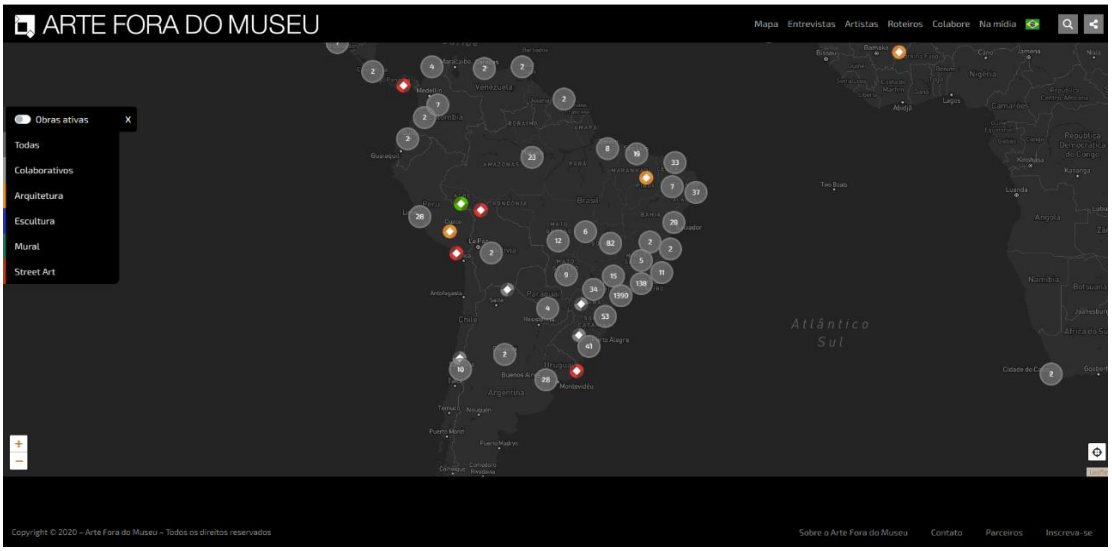


Figura 163: Vista da página inicial do site. Fonte: arteforadomuseu.com.br.[193]

Outro ponto interessante nesta plataforma é a aba “colabore” na qual o público pode enviar fotografias de obras urbanas para serem analisadas pela curadoria do site. Para enviar, é necessário preencher campos obrigatórios de identificação, nome do artista, endereço, cidade, estado e país. Nome da obra e descrição são campos opcionais. Além disso, há também a possibilidade de postar fotos no Instagram utilizando #arteforadomuseu e inserir o *post* no mapa de arte urbana do site (Fig. 164).

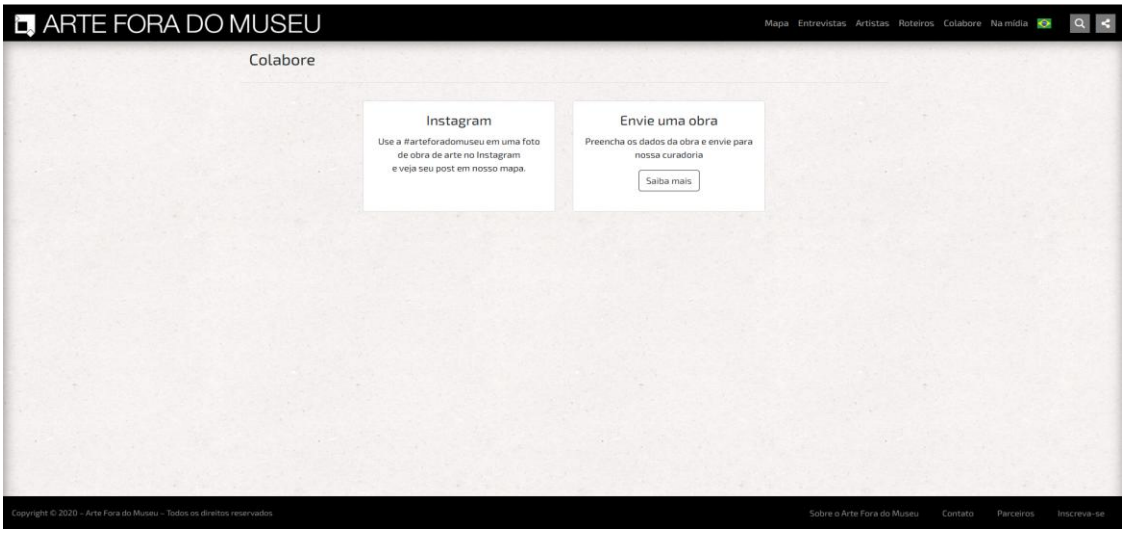


Figura 164: Vista da aba “colabore”. Fonte: arteforadomuseu.com.br.[194]

[193] Disponível em: https://arteforadomuseu.com.br/sobre-o-arte-fora-do-museu/. Acesso em: 09 set. 2025.
[194] Disponível em: https://arteforadomuseu.com.br/sobre-o-arte-fora-do-museu/. Acesso em: 09 set. 2025.

A “Galeria de Arte Urbana (GAU)” é uma plataforma destinada à promoção de obras de *graffiti* e *street art.* Foi criada em 2008 pelo Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, logo após uma “operação de limpeza”[195] realizada em diversas obras localizadas no Bairro Alto.

Esta plataforma se relaciona diretamente com esta tese, pois apresenta muitas similaridades com a preservação de grafites em Brasília que assim como em Lisboa, apresenta-se como um centro urbano formado por muitos Patrimônios Culturais tombados, implicando em condições - inclusive jurídicas - que dificultam as coexistências artísticas e culturais nas cidades. Neste sentido, a GAU se define como “[...] uma estratégia vocacionada para a promoção da arte urbana e, simultaneamente, para a salvaguarda do Patrimônio e prevenção do aparecimento de intervenções vandálicas”[196].

A GAU está estruturada em seis áreas de atuação: intervenção artística; divulgação/sensibilização; animação e pedagogia; inventariação; apoio à investigação/estudo e reflexão/apoio à edição de publicações; e internacionalização.

A “intervenção artística” se relaciona com o incentivo aos projetos de arte urbana e se dedica a:

> - Concepção e curadoria de projectos de arte urbana;
> - Organização de concursos;
> - Definição de locais/áreas de intervenção;
> - Obtenção/emissão de autorizações;
> - Produção de projectos artísticos ou acompanhamento da sua execução;
> - Suporte logístico (delimitação da área de intervenção).[197]

A “divulgação/sensibilização” diz respeito às políticas de comunicação com diversos agentes e inclui:

> - Divulgação de eventos e obras realizadas, nos meios da GAU (Facebook, Instagram, Youtube, Site, Revista);
> - Definição de roteiros de arte urbana;
> - Disponibilização de fontes de informação e cedência de imagens;
> - Partilha de conhecimentos com outros municípios ou entidades nacionais;
> - Entrevistas.[198]

[195] Disponível em: http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html. Acesso em: 09 set. 2025.
[196] Disponível em: http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html. Acesso em: 09 set. 2025.
[197] Disponível em: http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html. Acesso em: 09 set. 2025.
[198] Disponível em: http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html. Acesso em: 09 set. 2025.

“Animação e pedagogia” é uma área que promove visitas guiadas, *workshops*, ações educativas sobre a história do grafite e da *street art* para diversos públicos.

A inventariação visa a preservação da arte urbana “através da realização sistematizada de registos fotográficos (e videográficos) das obras executadas em Lisboa, desde o 25 de Abril de 1974, a sua integração em base de dados e a sua divulgação”[199].

Por fim, o apoio à investigação/estudo e reflexão/apoio à edição de publicações e a internacionalização relacionam-se à integração da GAU com outras organizações ligadas à promoção da arte urbana ao redor do mundo, por meio de fóruns, conferências, congressos e demais eventos.

O site da plataforma contém as abas: “galeria”, “mapa”, “percursos”; “destaques”, “onde pintar”, “publicações” e “GAU” (Fig. 165). Na “galeria” constam as obras que podem ser filtradas por meio do nome do projeto a que a obra se refere, artista ou ano de execução. Cada foto apresenta uma ficha técnica com “ano”, “artista”, “projeto”, “créditos fotográficos” e “local”, incluindo a localização via *Google Maps*, desta forma as abas “galeria” e “mapa” se complementam (Fig. 166).

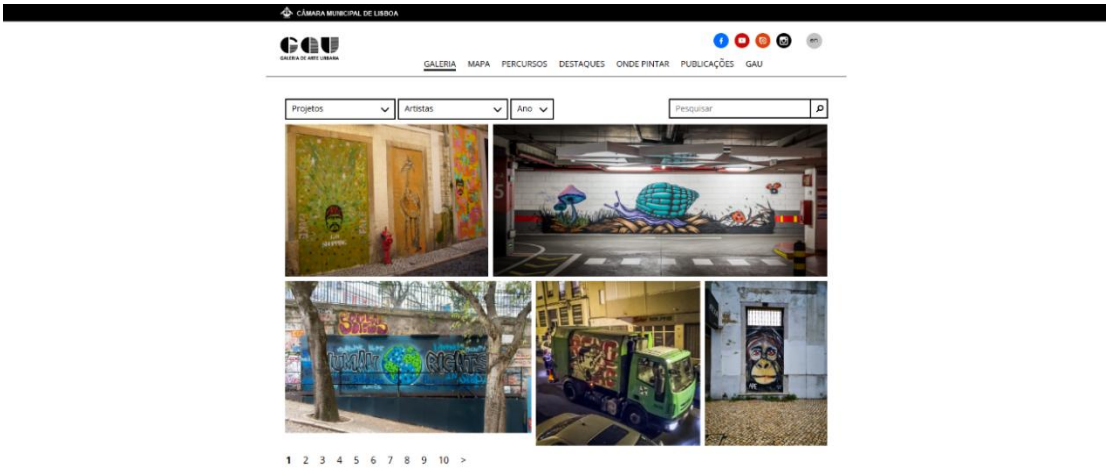


Figura 165: Vista da aba “galeria” e da estrutura do site. Fonte: GAU.com.lisboa.[200]

[199] Disponível em: http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html. Acesso em: 09 set. 2025.
[200] Disponível em: http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html. Acesso em 09 set 2025



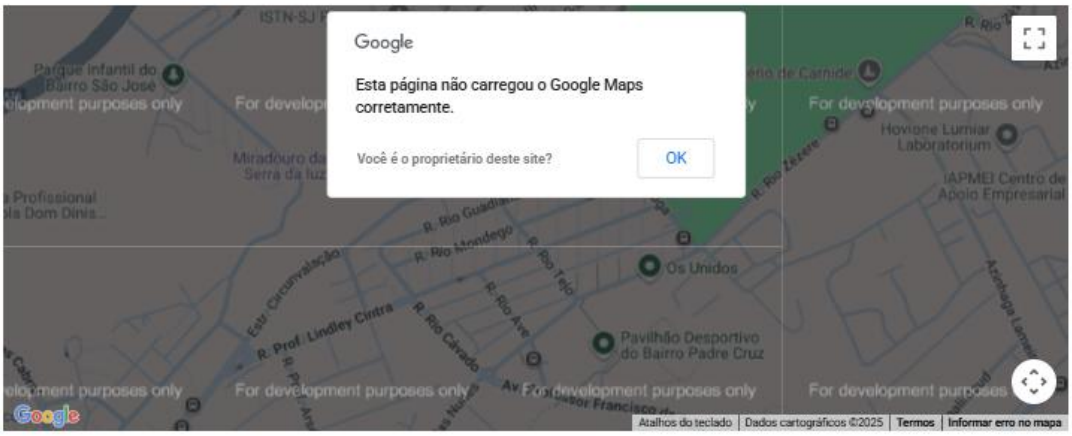
Artista(s): Regg

Projeto: MURO - Festival de Arte Urbana Lx 2016

Ano: 2016

Local: Rua do Rio Mondego

Estado: Existente



GAU - Câmara Municipal de Lisboa @ 2016 Política de Privacidade Termos de Utilização Contactos

Figura 166: Vista da aba “galeria” com a ficha técnica de uma obra. Fonte: GAU.com.lisboa.[201]

[201] Disponível em: http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html. Acesso em: 09 set. 2025.

Na área “percursos” há diversas sugestões de rotas que possibilitam a contemplação de obras de arte urbana na cidade de Lisboa. Nas abas “destaques” encontram-se os informativos e os comunicados. Nas “publicações”, constam as edições das revistas que materializam em forma de catálogo periódico as produções de Arte Urbana na cidade e, por fim, na aba “onde pintar” apresentam-se as regras e as diretrizes para execução de pinturas de Arte Urbana em Lisboa.

Além disso, nesta aba há a instrução para o artista enviar seu portfólio; a definição de espaços de pintura livre; as regras para envio de proposta espontânea e os concursos para empenas e muros na cidade de Lisboa para livre concorrência.

Quanto à definição dos espaços de pintura livre, os painéis na Calçada da Glória e o *Street Art Park* do Lumiar são lugares permitidos para grafitar, nos quais não é necessária autorização prévia. Solicita-se somente que a intervenção seja informada para que o registro fotográfico seja realizado e divulgado na GAU.

Por outro lado, para o envio de proposta espontânea faz-se necessária a:

> [...] apresentação de projeto de reconhecido interesse para a Cidade, que será analisado caso a caso. Nesse caso quem optar por executar uma intervenção artística num local/suporte por si escolhido deve dar resposta aos seguintes requisitos:
> - Indicação do local/superfície onde pretende intervir (se for privado, deverá procurar a autorização por parte dos proprietários do edificado);
> - Apresentar à GAU do Departamento de Património Cultural uma proposta de intervenção, compreendendo:
> - Memória descritiva, com menção a:
> - Local pretendido (morada, planta de localização, fotografia);
> - Caracterização da intervenção (motivos, paleta, materiais a utilizar);
> - Data prevista para a execução da obra;
> - Pequeno portfólio pessoal, contendo os trabalhos mais significativos (ou link para site, onde possam ser vistos);
> - Maqueta da obra a executar (esboço);
> - Simulação visual (fotomontagem), que deixe antever como será o resultado final, com a integração da obra no local.
> No final do processo de avaliação e consulta de entidades da cidade, e caso todos os pareceres sejam positivos, o Departamento de Património Cultural da CML emitirá uma autorização que legitima a intervenção.
> Os encargos com a realização da peça são da responsabilidade da produção ou do artista responsável pela intervenção.[202]

O “Distrito *Grafiti*” é uma plataforma vinculada à Secretaria de Cultura, Recreação e Esporte de Bogotá, Colômbia, que se apresenta com o objetivo de promover “arte urbana responsável e o grafite”[203] na cidade. O site é composto pelas

[202] Disponível em: http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html. Acesso em; 09 set. 2025.

[203] Disponível em: https://www.bogotadistritografiti.gov.co/index.php/bienvenida. Acesso em: 13 set. 2025.

seguintes abas: “o que é o Distrito *Grafiti*”; “vamos trabalhar”; “arte em concreto”; “*Patch* do *Grafiti*”; “como eles nos veem” (Fig. 167).



Figura 167: Vista da estrutura do site. Fonte: Distrito Grafiti.gov.[204]

Na aba “vamos trabalhar” há três categorias: “aprender fazendo”, no qual constam ações educativas relacionadas à promoção de arte urbana e os comitês de Grafite; “bolsa de estudos” onde se encontram os editais e, por último, a aba “regulamentos”, que define as regras para intervenção de grafite na cidade:

> Para trabalhos em muros particulares, é necessária uma cópia impressa da autorização assinada pelo proprietário do muro (exemplo de autorização do proprietário para trabalhar em seu muro).
> Quando a proposta for para uma parede de um edifício declarado Bem de Interesse Cultural ou em um setor com as mesmas características, o Instituto Distrital do Patrimônio Cultural (IDPC) deverá ter um parecer assinado.
> Se a intervenção ocorrer em um espaço público, o artista deverá ter um contrato assinado pelo gestor do espaço.
> Caso a intervenção promova uma marca comercial, ela se torna publicidade visual externa, e as licenças correspondentes devem ser processadas pela Secretaria Distrital do Meio Ambiente.[205]

Além disso, os proprietários podem se cadastrar, através do preenchimento de formulário, para incluir seus muros em um banco de dados que autoriza intervenções de arte urbana. Neste documento, o proprietário informa a dimensão do muro e

[204] Disponível em: https://www.bogotadistritografiti.gov.co/index.php/bienvenida. Acesso em: 13 set. 2025.
[205] Disponível em: https://www.bogotadistritografiti.gov.co/manos-a-la-obra/normatividad. Acesso em: 13 set. 2025.

seleciona o tipo de intervenção autorizadas, por exemplo: mural artístico com tema livre; mural artístico preferencialmente com tema definido; mosaico; jardim vertical; projeção de vídeo; gigantografias ou outras técnicas. Ainda nesse formulário, existe a determinação de permanência das obras: “por um tempo não superior a dois (2) anos”.

Na aba “arte em concreto” há o cadastro das obras já executadas na cidade mediante autorização, constando imagem e informações básicas sobre cada obra, como: “autor”; “endereço” e “ano do projeto”. Além disso, há a categoria “muros disponíveis”, onde encontra-se um banco de dados com os locais autorizados para receberem uma intervenção.

As informações são divididas em quatro sessões, sendo que a primeira apresenta as características dos muros disponíveis: nome, endereço e temática. O segundo, corresponde a um gráfico que sinaliza a tipologia dos muros disponíveis, ou seja, se são edifícios, casas, comércios, por exemplo. O terceiro, indica graficamente a concentração de muros disponíveis nos bairros da cidade considerando a localização georreferenciada dos locais disponibilizados (Fig. 168).

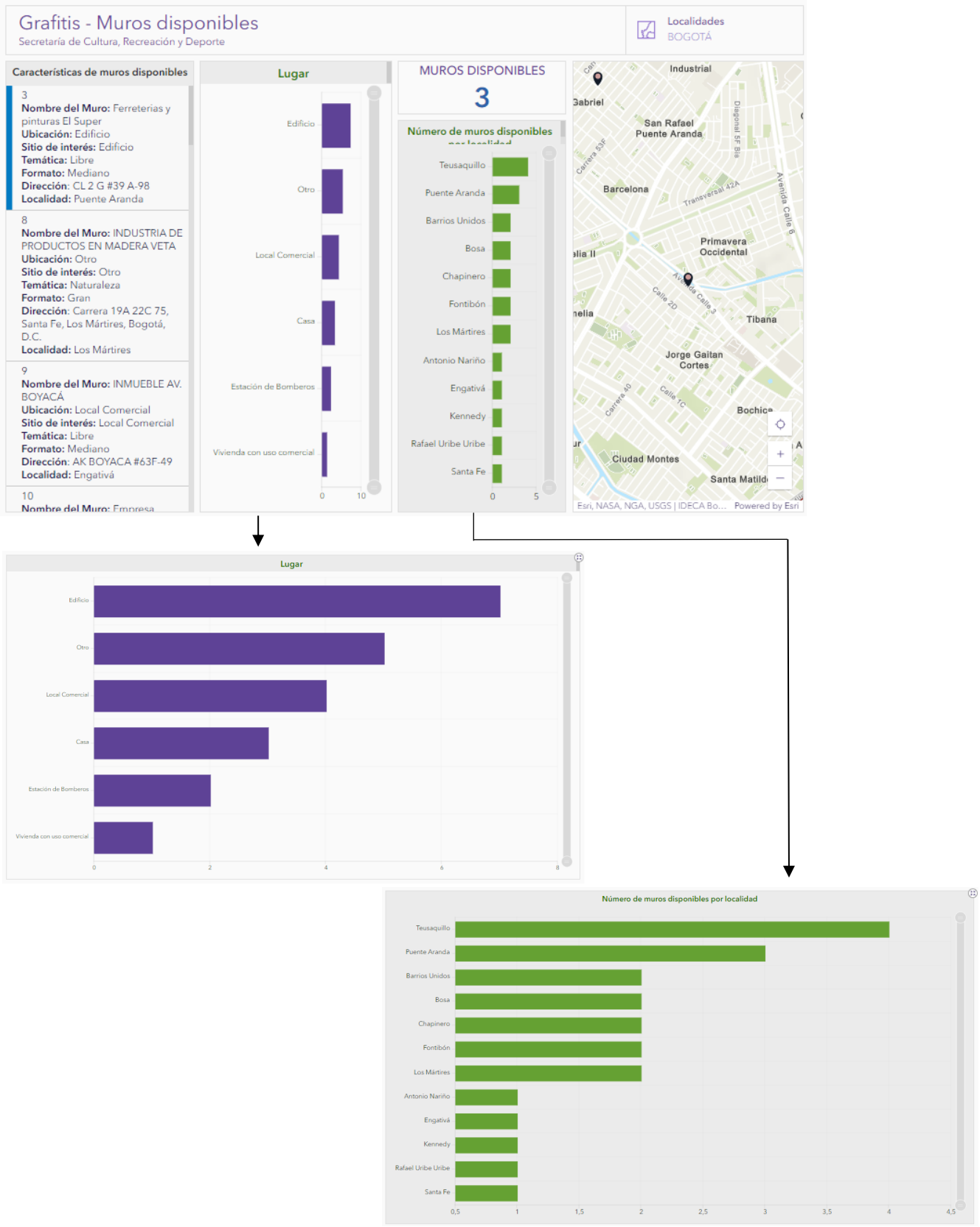


Figura 168: Vista da aba “muro disponíveis”. Fonte: Distrito Grafiti.gov.[206]

[206] Disponível em: https://www.bogotadistritografiti.gov.co/index.php/bienvenida. Acesso em: 13 set. 2025.

Estas plataformas também contribuem para uma tendência global e crescente em relação aos “museus à céu aberto” e ao “*graffiti tour*” que fomentam os circuitos turísticos baseados em rotas com a presença de obras de grafite em diversas cidades. Esse movimento acaba por contribuir com os registros das obras que compõem estes circuitos, já que a criação destes roteiros depende do “registro e recompilação dos trabalhos dos grafiteiros, conhecimento do campo e estabelecimento de algum tipo de vínculo com eles” (Pérez Torres, 2015, p.95).

Apesar de haver controversas em relação ao “*graffiti tour*”, é inegável que por meio deles há um aumento exponencial dos registros audiovisuais das obras que o compõem, o que auxilia na construção de um acervo sobre a história dos grafites naquela determinada região. Ademais, há que pontuar que por meio do maior contato com a população, estas obras se tornam ainda mais propensas à significação imaterial e à incorporação de valores que transcendem suas materialidades, potencializando as possibilidades de que elas sejam reconhecidas pela comunidade como Patrimônios Culturais a serem preservados.

Neste contexto, existem inúmeros espaços urbanos que desempenham a função de “museus abertos”. No caso das plataformas de Lisboa e de Bogotá, por exemplo, há que se destacar que ambas estruturam um tipo de turismo pautado nas rotas de arte urbana:

> De 2016 a 2020, o Distrito do Grafite de Bogotá realizou mais de 300 intervenções em localidades da cidade, promovidas pela administração distrital. Essas intervenções criaram corredores e rotas culturais entre parques, escolas distritais, praças de mercado e outros espaços públicos, além de trabalhos educativos e de conscientização que promovem a prática responsável do grafite.[207]

No Brasil, pode-se citar o Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU), instituído no ano de 2011 em São Paulo. Os grafites são executados nos pilares que sustentam o trecho elevado da Linha 1-Azul do Metrô de São Paulo, Zona Norte da capital e se tornaram um importante ponto turístico da cidade.

Neste sentido, ao atrelar o termo ‘museu’ ao grafite, pode-se refletir sobre os métodos de documentação tidos como tradicionais em relação às obras de arte

[207] Disponível em: https://www.bogotadistritografiti.gov.co/index.php/bienvenida. Acesso em: 13 set. 2025.

institucionalizadas e, assim, sobre as ferramentas de catalogação e a utilização destes instrumentos para a documentação de grafite.

O pesquisador Fábio Rogério Batista Lima (2018) em sua tese intitulada “O *graffiti* como Patrimônio Cultural Material”, apresentou questões relativas à catalogação destas tipologias de obras. Para isso, o autor ponderou sobre a necessidade de se estabelecer metadados específicos que contemplem as complexidades envolvidas na manifestação artística do grafite, objetivando que a documentação se torne, de fato, eficiente em sua função e destinação. O ponto de partida de Lima (2018) foi o padrão VRA Core 4.0 (2007), desenvolvido pela *Visual Resources Association* (VRA)[208] em parceria com a Biblioteca do Congresso (*Library of Congress EUA*). Este padrão é, basicamente, um conjunto de metadados amplamente utilizado para catalogar, organizar e gerenciar obras de arte em diversas instituições.

A versão VRA Core 4.0 conta com 19 metadados já definidos para atender obras de arte em geral: “título”; “autor”; “tipo de obra”; “identificador” (no caso de haver número de identificação de uma obra patrimonializada ou que integre o acervo de uma instituição, por exemplo); “contexto cultural”; “estilo”; “datação”; “descrição”; “inscrições” (assinaturas, por exemplo); “localização” (atual e/ou de origem); “dimensões”; “materiais utilizados”; “relação com outras obras”; “direitos autorais ou de uso”; “fonte da informação”; “tema representado”; “técnicas de execução”; “referências bibliográficas”; “imagem da obra”.

Apesar destes metadados preexistentes, o grafite apresenta especificidades que demandam um tratamento focalizado. Por isso, em conjunto com Fábio Lima, pesquisadores como Zaira Regina Zafalon, Paula Regina Ventura Amorim Gonçalez e Paula Regina Dal’Evedove se uniram para refletir sobre a criação de metadados que fossem mais específicos para a catalogação do grafite. Como resultado desta pesquisa, surgiram 3 (três) novos elementos descritivos: “citação cultural”, “citação espaço-temporal” e “citação ideológica”, que são definidos da seguinte maneira:

---

[208] “A *Visual Resources Association* - VRA Core (Associação de Recursos Visuais) é uma organização internacional destinada a profissionais que trabalham com instituições museológicas ou que lidam com objetos de arte e patrimônios culturais. Criada no ano de 1982 por bibliotecários membros do *College Art Association* (CAA), *The South Eastern Art Conference* (SECAC), *The Art Libraries Society of North America* (ARLIS/NA) e do *MidAmerica College Art Association* (MACAA), a VRA preocupa-se com a formação de profissionais de recursos visuais e desenvolve normas para o trabalho com obras de artes.” (Fonte: https://www.vraweb.org/ apud Lima, 2018, p. 56).

> No campo referente à “citação cultural” o pesquisador insere trechos que permitem especificar o contexto de criação do *graffiti*. Em “citação espaço-temporal” são identificadas questões referentes ao período de criação do *graffiti*, com informações de localização do tipo de prédio no qual o *graffiti* foi inscrito. Este campo foi criado porque o *graffiti* não se encontra somente em locais pré-determinados (somente em prédios, podendo constituir murais em túneis ou em arcos de pontes, por exemplo) e este dado de localização facilita a identificação de qual ponto da rua ele está instalado. Sugere-se a inclusão de informações de geolocalização, uma vez que as coordenadas geográficas favorecem a localização do *graffiti* nas ruas, e que podem ser identificadas a partir de dados EXIF da imagem fotográfica do *graffiti.* Em “citação ideológica” identificam-se questões que envolvem a concepção crítica e ideológica da proposta artística do *graffiti* (Zafalon et al, 2017, p. 1157).

Por fim, em um artigo de 2022, Fábio Lima, Zaira Zafalon e Plácida da Costa Santos propuseram a inserção de mais um metadado para a catalogação do grafite: a “intencionalidade” (Fig. 169). Segundo os autores, devido ao caráter efêmero do grafite, faz-se necessário registrar a intenção do grafiteiro em relação à sua obra, à durabilidade e à permanência. Para eles, a inserção destes metadados possibilita a apreensão do grafite como recurso informacional a partir do estudo e da adequação das tecnologias e dos padrões de representação em relação às suas especificidades e às suas complexidades.

Citação Cultural*	“Sete integrantes, sete espaços e sete dias de produção. Painel PDF Crew 10 anos de comemoração. Realizado com muita determinação, troca de ideias, discussões, planejamentos, observações e organização [...].” Fonte1: https://www.instagram.com/p/B6ZAdIApt59/?igshid=18v763svc5nxh “Painel PDF Crew 10 anos comemorados em 2019. [...] Em 2019 tivemos a honra em poder realizar um painel com todos os integrantes, um sonho realizado. Uma proposta já debatida e na qual foi colocada em prática. [...] Nesse painel nos ficou um grande ensinamento: Organização é fundamental em todos os aspectos - pessoais e coletivos.” Fonte 2: https://www.instagram.com/p/B6ZAdIApt59/?igshid=141wbo58oz17g
Citação Espaço-Temporal*	“Processos do painel PDF Crew 10 realizado na Funec Riacho - Contagem/MG.” Fonte 1: https://www.instagram.com/p/B6JmREopH_7/?igshid=1oxxfnpkp89p5 “O *graffiti* foi realizado no período de 07 de novembro de 2019 á 10 de novembro de 2019 e está localizado na rua Rio São João, 211, CEP: 32.265.270, cruzamento com a rua Tietê. O muro grafitado faz parte da escola técnica - Funec Riacho. O bairro é residencial.” Fonte 2: Mapa: https://goo.gl/maps/iw8MnQskKpFYJRHA7
Citação Ideológica*	“Um painel inicia-se antes da temática, inicia no campo das ideias. Dedicação de seis dias para o painel PDF Crew 10. Foi um aprendizado, cada indivíduo da Crew, trouxe uma perspectiva, uma contribuição.” Fonte: https://www.instagram.com/p/B4swSKxg-qb/?igshid=1boh9czn1dybr
Intencionalidade*	Não houve, segundo os grafiteiros da PDF Crew a intenção de que o *graffiti* viesse a ser algo permanente; se tem consciência de que o *graffiti* é efêmero (de curta duração) sujeito à interpéries. “A intencionalidade maior foi reunir a Crew para fazer uma obra comemorativa dos dez anos da Crew e que trouxesse a essência do *graffiti*: as letras (Ed-mun).”

Figura 169: Exemplo de preenchimento dos campos. Fonte: Lima et al, 2022, p. 11.[209]

[209] Disponível em: https://periodicos.puc-campinas.edu.br/transinfo/article/view/6485/4166 Acesso em: 13 set. 2025.

Ao analisar o exemplo elucidativo de preenchimento dos campos (Fig. 169), depara-se com aspectos subjetivos que só podem ser sanados através do contato direto com o grafiteiro por meio, principalmente, de entrevistas. Esse entendimento está em consonância com o que vem sendo debatido e construído no campo da preservação de arte contemporânea em relação à possibilidade de acesso à fonte primária de pesquisa e à importância da entrevista como método de documentação das obras e dos processos criativos:

> No campo da conservação e restauração, as entrevistas são usadas para determinar tanto aspectos práticos ou funcionais, quanto aspectos relacionados à ideia. As mais comuns são aquelas que trabalham para determinar como os materiais foram usados, como a obra foi construída ou qual é ou será seu futuro, sempre levando em consideração as intenções do artista. No entanto, qualquer um dos outros aspectos mencionados (físicos ou conceituais) são diretamente necessários antes de determinar padrões de ação, ao mesmo tempo em que tentam identificar as necessidades diretas ou indiretas da obra e quais mecanismos de conservação, documentação, disseminação, exibição, etc. seriam possíveis (Gayo, 2016, p. 135).

Deste modo, os registros audiovisuais, o uso de plataformas georreferenciadas, a catalogação com metadados específicos, as entrevistas e o envolvimento da comunidade como agente dos registros das obras, são, atualmente, alguns dos principais métodos de documentação do grafite.

Para concluir, Lima, Santos e Zafalon (2022) ainda destacam que tais estratégias também se fazem necessárias para armazenamento e recuperação dos dados, o que extrapola a noção de registro e abarca o tratamento, gerenciamento e sistematização dos dados coletados:

> O uso estratégico das tecnologias de informação e comunicação e a aplicação efetiva dos padrões de metadados adotados na catalogação de obras de artes consagram-se como fatores determinantes para garantia do armazenamento, recuperação e acesso ubíquo ao Patrimônio Cultural (Lima et al, 2022, p. 15).

6.4. Proposta de Preservação para obras de Grafite fomentadas pelo Distrito Federal

A partir do levantamento apresentado sobre as plataformas atualmente utilizadas para documentação de obras de grafite, destaca-se que, apesar de tangenciarem questões relativas à preservação, em nenhuma delas existe o desenvolvimento de ferramentas e instrumentos voltados, de fato, à preservação destas obras. Percebe-se que as plataformas vinculadas ao governo - “GAU” e “Distrito *Grafiti*” - se dedicam a desenvolver normativas para institucionalizar as intervenções por meio da autorização prévia e esse é claramente o objetivo primário destas plataformas. Sendo assim, a documentação e a divulgação das obras se tornam uma espécie de contrapartida para o grafiteiro que segue as diretrizes legais estabelecidas. Já no caso da plataforma “Arte Fora do Museu”, por não estar vinculada a nenhum governo, não há normativas relacionadas a autorizações, configurando-se como um banco de dados com informações básicas das obras com uma tendência ao fomento do turismo da arte urbana.

Portanto, apesar de a preservação não ser o foco de nenhuma das plataformas, cada uma delas acabou por desenvolver e implementar alternativas extremamente interessantes e que, direta ou indiretamente, contribuem para a preservação das obras de grafite. Por exemplo, no caso da plataforma “Arte Fora do Museu” salienta-se a participação da comunidade como agentes de alimentação das informações do site. A opção de enviar fotografias das obras e de marcar postagens com a # da plataforma nas redes sociais, configura-se como uma estratégia de preservação colaborativa que envolve a comunidade. Esse tipo de ferramenta, além de aproximar as pessoas e as obras, possibilita a análise sobre quais obras são mais fotografadas e sobre os potenciais aspectos imateriais que se agregam a elas, por exemplo. A partir disso, é possível aprofundar os estudos e as análises sobre as peculiaridades e os significados atribuídos a cada obra, elaborando um plano de preservação que contemple as especificidades que tornam uma obra específica em Patrimônio Cultural, por exemplo.

Esta opção, portanto, coaduna com o sentido primário da preservação que é: preservar para quem? A partir da interação comunidade e obra, elementos intangíveis se instauram e é baseado neles que a preservação se justifica e se sustenta.

Na plataforma GAU, por sua vez, percebe-se a preocupação em se estabelecer os ritos processuais legítimos para execução de obras na cidade. Para tanto, estabeleceu-se os locais que dispensam a solicitação de autorização, por serem locais já determinadamente autorizados para receberem intervenções. No caso de possíveis intervenções em que se pretenda utilizar locais diferentes dos já autorizados, o site apresenta as regras para submissão do projeto, que incluem a caracterização da intervenção (motivos, paleta, materiais a utilizar), esboço e simulação visual de como será o resultado final da obra. Neste caso, mesmo que a intenção basilar desta solicitação não seja documentar as obras com vistas à sua preservação, estes documentos solicitados são muito importantes para a compreensão do processo criativo do grafiteiro e para o registro histórico e artístico da obra, se tornando uma ferramenta fundamental de preservação.

Por fim, a plataforma “Distrito *Grafiti*” apresentou uma solução interessante para aproximar proprietários que desejam disponibilizar paredes para intervenções de grafite. Por meio do preenchimento de um formulário, os proprietários cadastram suas paredes ou muros em um banco de dados que indica os suportes livres e autorizados para se grafitar na cidade.

Todas as plataformas tem em comum o registro fotográfico das obras com a inserção de uma ficha técnica básica, além de também apresentarem as coordenadas georreferenciadas das obras. A “GAU” e a “Arte fora do Museu” utilizam também de entrevistas com os artistas, o que se mostra em consonância com as teorias do campo da preservação elucidadas no item 5.3. desta tese.

6.4.1. Modelo de Plataforma: Observatório do Grafite no Distrito Federal

Com base em tudo que foi pesquisado na área e considerando as especificidades do grafite no Distrito Federal, elaborou-se uma proposta de plataforma com algumas ferramentas para auxiliar a preservação das obras. Cabe destacar que o objetivo não é instituir medidas de controle desta manifestação cultural e artística, e sim, lançar luz sobre instrumentos de documentação voltados à preservação destas obras, haja vista que os editais e as políticas públicas do DF não contemplam nenhuma estratégia de preservação.

Inicialmente, vale relembrar que o DF instituiu o Comitê de *Graffiti* e acredita-se que todas as proposições relativas à pauta devem ser debatidas no Comitê, junto aos grafiteiros e às grafiteiras, fortalecendo a participação e o diálogo.

Posto isso, atualmente os editais de fomento ao grafite estão vinculados a Subsecretaria de Difusão e Diversidade Cultural (SDDC) e no site oficial da Secretaria não há uma aba direcionada ao grafite ou à arte urbana. Acredita-se, portanto, que criar uma plataforma no site da Secretaria seja de grande valia para a preservação de obras de grafite e por isso, com base nas plataformas estudadas, propõem-se uma estrutura básica considerando os elementos mais relevantes para a preservação de obras de grafite no DF.

A plataforma proposta é intitulada “Observatório do Grafite no Distrito Federal” e conta com as seguintes abas: “Catálogo”; “Cartografia”; “Acervo”; “Participe” e “Parceria” (Fig. 170). Estas abas foram criadas baseando-se nas plataformas já existentes e estudadas no item 5.3 desta tese. Cabe destacar que, a princípio, este protótipo visa atender as obras fomentadas pela SECEC, mas o ideal seria ampliar seu alcance ao longo dos anos.



Figura 170: Modelo de proposta de plataforma para obras de grafite no Distrito Federal. Autoria: Mariah Boelsums, 2025.

A aba “Catálogo” é dedicada ao registro fotográfico das obras fomentadas pela SECEC e à elaboração de uma ficha técnica básica para cada obra contendo: autoria, data, projeto vinculado, dimensão, técnica e endereço.

Neste item cabe a reflexão sobre a fotografia, é sabido que o registro fotográfico é uma das ferramentas mais difundidas de documentação de obras de arte, porém algumas nuances devem ser consideradas. A fotografia não dá conta de captar e

transpor os variados aspectos que integram uma obra, especialmente quando se trata de obras de grafite que, muitas vezes, estabelecem uma relação com o entorno, possuem grandes dimensões que exigem conhecimento técnico do fotógrafo e também materiais de qualidade para execução dos registros.

Ulrich Blanché (2018) sinaliza que, mesmo na tentativa de ser objetiva, a fotografia traz consigo aspectos subjetivos intrínsecos, impondo desafios sobre sua utilização como forma de documentação, especialmente quando se trata de arte urbana:

> Além de fornecer inspiração, a fotografia é também uma forma de documentação. A documentação é sempre subjetiva, mas frequentemente tenta, ou finge, ser objetiva. “O conflito de interesses entre objetividade e subjetividade, entre demonstração e suposição, é insolúvel” (Sontag, 1977, 106). É um *festhalten* (resumo/recordação/captura/registro/ remoção/registro), pois a arte de rua é uma entidade em constante mudança que tem uma data de validade. Uma pintura pode ser fotografada repetidamente até certo ponto. No entanto, mesmo aqui, pode haver algumas diferenças importantes nas fotografias da mesma obra - em cores e nitidez, antes e depois da restauração, antes e depois dos danos da guerra, etc. No entanto, ao contrário das esculturas e das pinturas a óleo, a arte de rua e o grafite são uma espécie altamente ameaçada de extinção. [...] A arte de rua frequentemente interage com o ambiente e muda assim como o espectador - na próxima vez que alguém olhar para uma obra na rua, ela pode ter envelhecido significativamente (Blanché, 2018, p. 24).

Desta forma, sugere-se que seja criado um banco de dados com diversas fotos de cada obra e não somente com uma foto, tentando documentar as várias relações que a obra estabelece com o espaço-tempo. Sendo assim, sugere-se que as obras sejam periodicamente fotografadas pela equipe técnica da Secretaria afim de documentar a existência da obra no tempo e não somente ilustrar o momento de seu nascimento. Até porque, nem sempre o momento primário (original) da obra é o norteador de sua permanência.

O objetivo desta documentação é, portanto, contar a história da obra e as variações de si mesma no tempo e não somente contar a história de uma obra estática, resumida ao momento em que foi criada. Blanché (2018) chamou esse processo de "documentação da decadência” e identificou que esse tipo de registro não se restringe somente à obra, mas também ao seu suporte e à cidade, colaborando para a construção da história urbana:

> A documentação da decadência pode ser a documentação de uma única obra ou de uma interação mais complexa. Em alguns casos, paredes inteiras são documentadas por pesquisadores por anos a fio com “fotodocumentação

> longitudinal" (Hansen e Flynn, 2015) ou "fotografia repetida" (Andron, 2016). A documentação de longo prazo da arte de rua documenta não apenas uma obra que mudou ao longo do tempo, mas também a evolução de uma parede ou distrito inteiro. Os observadores de arte de rua nunca sabem antes se uma peça ainda está lá e em que condições podem documentá-la, mas muitos sabem onde, em quais paredes, em quais áreas a probabilidade é maior de ver uma obra de arte de rua livre na natureza urbana, onde ficar em frente à lente, onde fotografá-la (Blanché, 2018, p. 26).

Na aba "Cartografia", utilizar-se-á das ferramentas georreferenciadas já existentes no universo digital, sinalizando no mapa as localizações das obras. Isso, além de possibilitar o mapeamento e o entendimento sobre a ocupação da cidade, permite a divulgação e a criação de percursos que propiciem a visitação destes espaços, estabelecendo rotas turísticas.

Na aba "Acervo" estarão compiladas as informações sobre a obra e sobre o seu processo construtivo. O objetivo é arquivar os projetos e esboços de cada uma das obras e o registro audiovisual de seu processo de criação, já que se entende que "[...] o aspecto processual da arte de rua também faz parte de sua autenticação. A performatividade está inscrita na maioria das obras de arte de rua e grafite" (Blanché, 2018, p. 25).

Portanto, registrar os processos, as desistências, os improvisos e as relações que se estabelecem entre a população, o grafiteiro e a obra no momento de sua fatura é extremamente necessário para a preservação não só da obra, mas do processo criativo e construtivo do grafiteiro e dos contextos sociais, políticos e culturais em que ela está inserida. Muitos grafiteiros ao longo das entrevistas para esta tese mencionaram as reações da comunidade no momento de elaboração dos grafites, sinalizando a receptividade para com as obras e as interações imateriais que se estabelecem neste momento único.

Por fim, no acervo também irão constar as entrevistas com os grafiteiros. O roteiro de entrevistas pode ter uma flexibilidade para adequar as perguntas específicas relativas a cada grafiteiro, mas a entrevista deve prever perguntas fixas relacionadas à intencionalidade[210] do grafiteiro em relação à sua obra e, especificamente, em relação à permanência e à preservação.

> Pode-se dizer que o artista é a chave para a preservação da arte urbana e de sua memória. A transcendência das obras depende de aspectos técnicos aliados à intencionalidade do processo criativo. Em relação à conservação e ao restauro, pouco se pode fazer sem o aprofundamento de suas

[210] Conforme o metadado desenvolvido por Lima et al (2022).

> particularidades e sem a colaboração do artista ou de seu entorno, caso já tenham falecido (Gayo, 2016, p. 28).

Como é sabido que os artistas mudam de ideia em relação às próprias obras, recomenda-se que as entrevistas sejam repetidas de tempos em tempos. A determinação da periodicidade das entrevistas dependerá da dinâmica estabelecida, mas é importante que o roteiro de entrevistas tenha uma parte fixa que possibilite a comparação das respostas ao longo dos anos.

As entrevistas devem buscar compreender ao máximo os aspectos imateriais relacionados à obra. Segundo Gayo (2016, p. 106) para decidir se uma obra de grafite deve ser preservada fisicamente, a documentação deve contemplar, dentre outros elementos, a motivação e o contexto produtivo da obra, o ambiente e como a obra foi recebida e os atores envolvidos na conservação (levando em consideração o artista e o proprietário do suporte).

A aba “Participe” foi baseada na plataforma “Arte Fora do Museu”, que possibilita que a população envie fotos das obras por meio do preenchimento de um formulário indicando informações básicas da ficha técnica como autor, título e endereço. Por entender que esta medida aproxima a comunidade das obras, propõem-se algo semelhante para o DF.

O envio de fotos das obras não só é relevante para a construção de uma preservação coletiva, que envolve diversos agentes, como também para a descentralização do registro das obras e para o aumento exponencial das possibilidades de documentar diferentes fases e ângulos de uma mesma obra no tempo. Ademais, “[...] cada fotografia de uma obra de arte de rua é tanto a obra em si quanto uma interpretação individual da obra” (Blanché, 2018, p. 26) e aqui, interessa a obra e suas relações.

O objetivo é que a população possa enviar também histórias que se relacionem com as obras. Nesta tese, nas entrevistas com os grafiteiros, várias foram as menções sobre obras específicas de grafite que marcaram e inspiraram de alguma forma a trajetória deles, evidenciando o poder transformador do grafite. Assim, esta ferramenta se apresenta como uma forma de documentar os impactos das obras nas vidas das pessoas, materializando significados imateriais que, inclusive, podem vir a justificar a preservação material da obra em si.

Por fim, baseado na plataforma “Distrito *Grafiti*”, sugere-se a aba “Parceria”, na qual os proprietários poderão cadastrar muros, paredes, empenas e demais suportes

para integrarem os editais de fomento da Secretaria. Este instrumento visa estabelecer pontes entre proprietários, Estado e grafiteiros, contribuindo para a ampliação de grafites na cidade, em especial, no Plano Piloto.

No que se refere aos editais, destaca-se a necessidade do GDF preparar as superfícies para receber as obras de maneira adequada, tratando irregularidades, impermeabilizando e aplicando, ao final, vernizes de qualidade para garantir maior durabilidade das obras. Além disso, em conformidade com diversos depoimentos de grafiteiros nas entrevistas para esta tese, há que se considerar um tipo de monitoramento das obras grafitadas, afim de verificar quais agentes de deterioração estão incidindo e quais as maneiras de minimizá-los.

É sabido que ainda existem muitas lacunas a serem preenchidas, mas com estas sugestões e ferramentas, pretende-se, portanto, contribuir com a documentação das obras e dos processos criativos de grafiteiros e grafiteiras no Distrito Federal.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao caracterizar aspectos formais, arquitetônicos, urbanísticos, sociais, políticos e culturais que conformam Brasília, foi possível compreender as complexidades que envolvem o grafite na capital, refletindo não somente sobre sua preservação, mas, sobretudo, sobre sua existência. Antes mesmo de se pensar em permanência das obras, os grafiteiros que atuam no Plano Piloto enfrentam dificuldades para existirem em meio a uma cidade altamente controlada, tombada como Patrimônio Cultural modernista e que carrega consigo as simbologias do poder nacional, centro político e capital do país.

Este contexto tão singular foi abordado nos dois primeiros capítulos desta tese, estabelecendo-se as relações do território e da territorialidade referentes ao grafite no Distrito Federal. Além de enfrentarem dificuldades relacionadas ao ordenamento urbano, à disposição da cidade, aos grandes espaços vazios e descampados e à disponibilidade reduzida de superfícies grafitáveis, os grafiteiros se deparam, ainda, com a rigidez do controle por parte dos órgãos de preservação do Patrimônio Cultural, do Estado, da polícia e dos residentes do Plano Piloto, que, na maioria das vezes, priorizam a supremacia intocável dos aspectos arquitetônicos e urbanísticos que transformaram Brasília em um símbolo patrimonial modernista, reconhecida mundialmente, em detrimento do nascimento de novos potenciais Patrimônios Culturais.

Na tentativa de driblar estas limitações, os grafiteiros concentram suas intervenções em alguns locais do Plano Piloto, que foram sinalizados no Capítulo III desta tese. Esta cartografia teve como foco proporcionar uma análise geral do estado de conservação das obras de grafite em relação ao contexto específico em que elas estão inseridas, observando-se, principalmente, duas variáveis: a intensidade e a frequência dos danos. Em resumo, entendeu-se que os danos mais presentes nas obras são aqueles associados às ações humanas como o atropelamento, a sobreposição e o apagamento, além das sujidades e das perdas de suporte decorrentes do contato físico direto com as superfícies das obras.

Estes estudos possibilitaram apreender aspectos dos contextos e dos cenários em que as obras de grafite existem afim de que a partir disso seja possível traçar planos para que continuem existindo. Neste sentido, é importante pontuar que a preservação de obras de grafite é um tema controverso em sua essência, já que esta manifestação artística carrega consigo a aura do efêmero e do transitório que se

coloca em oposição aos princípios e métodos basilares da preservação, os quais, basicamente, buscam prolongar a existência das obras, fazer com que elas durem e perdurem no tempo, ao contrário do conceito da efemeridade, intimamente associado à finitude, ao fugaz, àquilo que passa, mas não fica. Desta forma, instaura-se um paradoxo inerente e de difícil dissolução.

Para buscar compreender melhor este paradoxo recorreu-se às pesquisas em fontes secundárias e em fontes primárias. No estado da arte, percebeu-se que a documentação tem se mostrado como a forma de preservação mais vantajosa e efetiva para os casos de obras de grafite.

Além das fontes secundárias, esta pesquisa realizou entrevistas com dez grafiteiros(as) do Distrito Federal, cujas análises constam no Capítulo IV desta tese. O roteiro de entrevista foi dividido em três eixos temáticos: no primeiro, os grafiteiros pontuaram as dificuldades para se ocupar o Plano Piloto e a resistência que encontram tanto da comunidade quanto do Estado em oposição ao que acontece nas RA's, onde a receptividade é muito maior e as intervenções ocorrem de maneira mais fluida e sem a repressão característica do Plano Piloto.

Este primeiro eixo possibilitou reflexões acerca não somente da existência do grafite no Plano Piloto, mas de sua coexistência em uma cidade tombada, constituída por Patrimônios Culturais legitimados pelo reconhecimento legal em todas as instâncias possíveis – distrital, nacional e mundial. Esta cidade museu é regida por normas de preservação já instituídas que acabam por, em certa medida, estagnar o nascimento de novas manifestações artísticas, sociais e culturais que possam vir a significar e fazer sentido para a comunidade brasiliense. Além disso, construir uma identidade com pertencimento e com narrativas para além da cidade modernista, planejada, centro político do país, é uma tarefa árdua enfrentada por gerações de grafiteiros.

Entender, portanto, como o grafite surge e se mantém em uma cidade saturada de Patrimônios Culturais e engessada em uma estrutura formal e estilística é um desafio que sinaliza um passo anterior ao objeto de estudo desta pesquisa, pois antes da permanência, é necessária a existência, que por sua vez, no caso de obras urbanas em espaço público, pressupõem a coexistência com os diversos elementos e agentes que constituem a urbes, especialmente no caso atípico da cidade de Brasília.

O segundo eixo temático da entrevista, 'A Preservação do Grafite', permitiu a apreensão da percepção dos grafiteiros sobre a permanência – física e/ou documental

– de suas obras. A maior parte dos grafiteiros entrevistados demonstrou, inicialmente, não ter uma posição clara em relação ao tema, mas no fim, majoritariamente, os grafiteiros se mostraram a favor da preservação do grafite, seja por meio da preservação de obras específicas seja por meio da preservação do movimento.

Algo marcante na análise das entrevistas foi perceber o receio em relação ao desaparecimento, não somente de uma obra em específico, mas do grafiteiro e de sua história na rua. Muitos citaram que as obras pertencem às ruas e que tudo pode acontecer a partir do momento em que realizam uma intervenção, entretanto o receio diante do falecimento ou da “aposentaria” de um grafiteiro se fez presente em várias falas. Quando um grafiteiro falece ou para de grafitar, a tendência é que ele deixe de existir também nas ruas e isso causa preocupação no movimento, principalmente, pela iminente sombra do esquecimento, já que como o grafite acontece em tempo real na vida citadina, para existir é preciso ser visto, para ser visto, é preciso existir. Uma relação que se retroalimenta constantemente e que exige materialidade, existência e permanência. Enquanto o grafiteiro puder se fazer presente nas ruas, há maior flexibilidade em relação à finitude de algumas de suas obras, já que ele se fará vivo a partir de outras obras ao longo do tempo. Porém, o desaparecimento do grafiteiro por completo das ruas e da história do grafite causa incômodo na maior parte dos entrevistados.

Vários grafiteiros mencionaram a importância que algumas obras exerceram em suas vidas e como inspiraram suas trajetórias artísticas, bem como citaram a relevância de figuras históricas do movimento que são expoentes na cena e que foram esquecidas ao longo do tempo. Neste sentido, a maior parte dos entrevistados entende que obras específicas devem ser preservadas, consequentemente, desta forma, o movimento também se preserva e a presença do grafiteiro é honrada e celebrada.

Quanto ao restauro, ficou claro que a maior parte dos entrevistados entende que no caso de uma restauração, esta deverá ser executada pelo próprio artista. Essa conclusão dialoga com a pesquisa de Sehn (2010) que pondera sobre a perda de autonomia do conservador-restaurador em uma relação inversamente proporcional ao aumento da participação do artista nos processos decisórios de preservação da arte contemporânea. Diante deste novo cenário, o conservador-restaurador precisa modificar sua forma de atuação, se dedicando ainda mais aos processos de documentação, aprimorando métodos de entrevista e estudando ferramentas de

registros audiovisuais que ofereçam recursos adequados às especificidades do grafite.

Todos os entrevistados concordaram que, no momento, a documentação é uma das formas mais efetivas de preservação das obras, apesar de sinalizarem as limitações intrínsecas a estes processos, já que por mais que a documentação seja uma aliada, ela não substitui a obra e não se configura como um método de transposição completa.

Sendo assim, é preciso entender que a documentação é limitada e, muitas vezes, limitante e que é imprescindível considerar os aspectos subjetivos que permeiam os instrumentos escolhidos e também considerar a mutabilidade dos processos, seja por parte do artista que pode mudar de pensamento sobre a própria obra, seja em relação à obra que está em constante transformação no espaço-tempo. É importante perceber que a ação do tempo na obra deve ser considerada, assim como a ação da obra no tempo. É uma relação mútua em que o tempo incide sobre a obra e a obra incide sobre o tempo, através, principalmente, das relações que ela pode estabelecer com a comunidade ou a importância simbólica na retratação de um período histórico, aspectos intangíveis e imateriais que sustentam a materialidade da obra e justificam sua permanência e sua preservação. Por isso, a documentação deve buscar abarcar ao máximo essas variáveis, não se restringindo unicamente ao registro do “nascimento” da obra como um estado fixo, atrelando exclusivamente àquele momento a legitimidade de seus aspectos visuais.

Neste sentido, ao longo da análise das respostas, pode-se perceber que o método de documentação mais utilizado pelos grafiteiros é a fotografia e, por vezes, o vídeo. Estes registros são normalmente realizados por eles mesmos logo após a finalização da obra, ou seja, o registro acaba se restringindo ao momento em que a obra nasce e assume sua aparência “final”. Mas, entende-se que o mais interessante seria encarar essa aparência como o final de sua primeira aparência, e não, como sua aparência final. Com sorte, muitas outras aparências virão e documentá-las significa colaborar com a história da obra, do grafiteiro e da cidade.

Quando questionados sobre o refazimento de obras, foi unânime o posicionamento dos grafiteiros ao indicarem a preferência por produzirem obras novas, que transmitissem ideias e formas de expressão em diálogo com a fase atual dos artistas. Mesmo quando questionados se o refazimento fosse um pedido da comunidade, os grafiteiros mostraram uma certa resistência, sinalizando que iriam

tentar dialogar com a comunidade para mudar, pelo menos, um pouco a obra, atualizando-a.

Neste momento, fica claro o papel de mediação do conservador-restaurador, pois se a comunidade solicita o refazimento de uma obra é porque existem elementos imateriais, signos e significados que fazem daquela obra especial para aquele grupo de pessoas. Isso nos remete ao fundamento do Patrimônio Cultural, pois dialoga com pertencimento, reconhecimento e valores associados às obras. Sendo assim, o conservador-restaurador deverá atuar no aprofundamento da história daquela obra com a comunidade, com a intenção do grafiteiro e também com os interesses e critérios do campo da preservação para se chegar a uma solução viável para o caso, equilibrando a atuação, as intenções e os desejos dos envolvidos.

Em relação aos materiais e métodos utilizados pelos grafiteiros, ficou claro que existem duas formas básicas de atuar: as espontâneas e as fomentadas ou comissionadas. Para a atuação espontânea, os grafiteiros utilizam os materiais disponíveis, não considerando, necessariamente, a qualidade dos mesmos. Os locais são selecionados basicamente por meio da análise de três aspectos: segurança, acesso e visibilidade. No caso do Plano Piloto é interessante perceber a dicotomia entre o abandono e a existência. Normalmente, os grafiteiros escolhem locais já degradados para enfrentarem menos repressão, como se o abandono garantisse a existência e a permanência das obras, um paradoxo clássico trazido pela rigidez e pelo controle que marcam fortemente as interações nestas regiões.

Já para obras fomentadas ou comissionadas, os grafiteiros informaram que utilizam materiais de maior qualidade, buscam preparar a parede (normalmente com impermeabilizante e demão de tinta acrílica para servir como base) e aplicam verniz após a finalização da obra. Os locais, por sua vez, são pré-definidos pelo contratante que pode ser o Estado ou um particular.

O terceiro eixo temático possibilitou a reflexão sobre a ausência de medidas de preservação nas políticas públicas e nos editais de fomento do DF. A maior parte dos entrevistados acredita que as políticas públicas são importantes para fortalecer a aceitação do grafite na sociedade e também para valorizar os grafiteiros. Porém, há críticas em relação aos valores pagos nos editais, à divulgação, à transparência e à centralização das ações no Plano Piloto. Em relação a isso, analisando os cinco editais de fomento existentes até o momento no Distrito Federal, três deles

contemplaram locais do Plano Piloto e outros dois foram realizados nas RA's, sendo que um deles foi em um aparelho público vinculado ao governo.

Essa constatação reforça o entendimento de que muitos editais de fomento ao grafite visam, na verdade, coibir o pixo. Este é um dos motivos pelos quais acredita-se que há mais editais para o Plano Piloto, pois assim consegue-se maior controle sobre os locais que vão receber as intervenções e também sobre a temática e a estética destas intervenções, alcançando-se também uma consequente inibição de intervenções espontâneas que fogem ao domínio do Estado.

Neste sentido, o último capítulo desta tese apresenta um histórico das políticas públicas no DF e escancara a ausência de métodos de preservação das obras através do governo. Além disso, foram analisadas as fontes secundárias sobre o tema, explorando plataformas digitais de arte urbana que, apesar de não se proporem de maneira direta à preservação, estão se firmando como uma possibilidade de documentação e divulgação de obras de grafite em todo o mundo.

Com base nestes estudos, chegou-se a uma proposta de plataforma vinculada à Secretaria de Cultura com foco na preservação do grafite. Esta plataforma, denominada nesta tese de "Observatório do Grafite do Distrito Federal", poderá sistematizar o máximo de informações possíveis sobre as obras de grafite fomentadas pela Secretaria e sobre os processos criativos que as envolvem, bem como sobre as possíveis relações imateriais que as constituem. Ademais, a plataforma também poderá priorizar a participação da comunidade por meio do envio de fotos e de histórias relacionadas às obras, propiciando uma cooperação que, ao mesmo tempo, justifica e torna possível a preservação efetiva de tais obras.

Entende-se, assim, que a documentação se mostra como a garantia das possibilidades. Se a obra deixar de existir materialmente, ela ainda existirá por meio da documentação. Se a obra for selecionada como exemplar a ser preservado materialmente (como Patrimônio Cultural, por exemplo), a documentação irá embasar o mérito desta escolha. Por fim, caso a obra precise de restauro, a documentação subsidiará a intervenção. Documentar é, portanto, possibilitar o que está por vir.

Baseando-se nisso, esta tese buscou colaborar com a preservação de obras de grafite no Distrito Federal, especialmente no Plano Piloto, a partir do panorama dos desafios e das possibilidades que envolvem este processo tão complexo. Com isso, espera-se contribuir para o desenvolvimento de mais pesquisas na área, no fortalecimento das relações entre artista e conservador-restaurador e na construção

de políticas públicas que considerem o grafite como manifestação artística e cultural brasiliense e brasileira, construindo mecanismos que preservem não apenas sua materialidade, mas também sua função social de identidade e de memória coletiva.

Por fim, este trabalho abre caminho para futuras investigações como, por exemplo, melhorias nos editais de fomento e incentivo ao grafite, estudos comparativos com outras cidades, análise do papel das tecnologias digitais na preservação do grafite e a investigação sobre a recepção da comunidade frente às práticas de preservação de obras de grafite.

REFERÊNCIAS

ABREU, Ieda. **Grafite: a arte do efêmero**. Revista Leitura. Número 04, Ano 18, 2000.

ALMEIDA, Gabriel Bueno et al. **Política, subjetividade e arte urbana: o *graffiti* na cidade**. 2013.

ALMENDRA, Renata Silva. "**A cidade inteira é minha**": representações e territorialidades nos grafites de Brasília. Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2021.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo**, 1951-1987. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1989

ANDRADE, Igor Halter; RIBEIRO, Jonathan; CONRADO, Marcelo. **Nossos grafites estão ameaçados: novos desafios do direito para a proteção do patrimônio artístico** *in*: SIMIS, Anita; NUSSBAUMER, Gisele; FERREIRA, Kennedy Piau (Org). Políticas culturais para as artes. p. 143-156, 2018.

ARCOS, Andrea Fernández. ***Propuesta de plan de conservación preventiva para proyectos de muralismo urbano***. El caso de Vigo, ciudad de color. Ge-conservacion, v. 16, p. 81-91, 2019.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ARNHOLD, Audrey Luz Nassif. **As passagens subterrâneas de pedestres em Brasília**: iluminação e percepção. 2018.

ASTRO. **Entrevista concedida a Mariah Boelsums**. Brasília, 25 de julho de 2025. A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta tese.

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

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In: O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 66-70.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. *in*: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEHR, N. **BrasíliA-Z cidade-palavra**. Brasília: Ed. do autor, 2014.

BOELSUMS, Mariah. **A cidade como suporte**: o grafite no limiar entre a criminalização e a consagração *in* Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes. - vol. 13, n. 29 (set-dez. 2023). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, p.156 -174, 2023.

BONFIM, Marcos Antonio**. A intervenção urbana do *Graffiti* e sua construção no espaço visual das cidades brasileiras-em particular, Belo Horizonte a partir da década de 60**. 2006.

BUREN, Daniel. **Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 220 p., 2001.

BLANCHÉ, U. ***Street art and photography***: *Documentation, representation, interpretation*. Nuart Journal, p. 23–29, 2018.

BLAUTH, Lurdi; POSSA, Andrea Christine Kauer. **Arte, grafite e o espaço urbano.** Palíndromo, v. 4, n. 8, 2012.

BRASIL. **Lei Nº 9.605** dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, 1998.

BRASIL. **Lei N°12.408** altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos, 2011.

BRASIL. **Lei N° 10.406** institui o Código Civil, 2002.

BRASÍLIA: projeto capital. Direção: Luiz Eduardo Lerina. Produção: Câmara dos Deputados. Brasília, DF: TV Câmara, 2010. 1 vídeo (52 min), son., color.

BRASÍLIA: a esperança da capital. Produção: TV Senado. Brasília, DF: TV Senado, 2010. 1 vídeo (aprox. 50 min), son., color.

BRASÍLIA, capital do século. Produção: Departamento de Imprensa Nacional. Rio de Janeiro: DIN, 1960. 1 vídeo (10 min), son., p/b.

BRASÍLIA e seus pioneiros. Produção: TV Justiça. Brasília, DF: TV Justiça, 2015. 1 vídeo (52 min), son., color.

BRENSON, Michael. **As virtudes da arte pública.** In: MIRANDA, Danilo Santos de (Org.). Arte pública. São Paulo. SESC, 1998.

CASTLEMAN, Craig**. *Getting Up: Subway Graffiti in New York***. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 185 p., 1982.

CONTERRÂNEOS velhos de guerra. Direção: Vladimir Carvalho. Brasília, DF: VP Produções, 1991. 1 vídeo (115 min), son., color.

CORUJITO. **Entrevista concedida a Mariah Boelsums**. Brasília, 25 de julho de 2025. A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice “A” desta tese.

COVIELLO, João. **Viagem crítico-sentimental à 10ª Bienal de São Paulo e às outras edições**. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad. Lucia Mathilde Endlich Orth. São Paulo: UNESP, 2001.

DANTAS, Maíris dos Santos et al. **A epidemia caligráfica: pixo, transgressão e a desestabilização das resistências.** 2017.

DE ALBUQUERQUE, Ana Cristina. **O grafite como canal alternativo de informações: caminhos para uma discussão interdisciplinar em Ciência da Informação.** Revista de Iniciação Científica da FFC-(Cessada), v. 4, n. 3, p. 08-15, 2004.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DISTRITO FEDERAL. **Decreto N.º 10.829** regulamenta o art. 38 da Lei n.º 3.751, de 13 de abril de 1960, do que se refere à preservação da concepção urbanística de Brasília, 1987.

DISTRITO FEDERAL. **Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília**, 2017.

DISTRITO FEDERAL. **Decreto Nº 39.174** institui a Política de Valorização do Grafite e altera o § 1º, do art. 1º, do Decreto nº 27.328, de 19 de outubro de 2006, 2018.

DISTRITO FEDERAL. **Lei Nº 6.094** institui o Programa de Combate a Pichações no Distrito Federal, 2018

DOMINGUES, Renata Gomes. **O Grafite na galeria**. Biblioteca Latino-Americana de Cultura e Comunicação, v. 1, 2011.

DOS SANTOS, Lilian Amélia. **Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU) de São Paulo**: da criação a uma proposta de documentação. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2023.

FADDEN, Roberto. **Arte pública e arquitetura**. In: MIRANDA, Danilo Santos de (Org.). Arte pública. São Paulo. SESC, 1998.

FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde. **Amor e sexualidade no popular pompeiano**: **uma análise de gênero em inscrições parietais.** 2002. 185p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.
Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/1592813. Acesso em: 26 ago. 2023.

FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde. **Amor e sexualidade: o masculino e o feminino em grafites de Pompéia.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 168 p., 2005.

FERRO, Lígia. **O *grafitti* mediador. Reflexões sobre as metamorfoses da prática em três cidades.** In: Juventude Contemporânea: culturas gostos e carreiras. Org. VELHO, G. e DUARTE, L.F. Rio de Janeiro: 7 Letras, 240 p. 2010.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** In: MACHADO, Roberto (Org.). Michel Foucault: uma trajetória filosófica. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1992. p. 55-69.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FUNARI, Pedro Paulo A. (1986), **Cultura(s) dominante(s) e cultura(s) subalterna(s) em Pompéia: da vertical da cidade ao horizonte do possível**, *in*: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 7, n.13, set.86/fev.87.

GAYO, Elena García. **Etapas del Arte Urbano**. Aportaciones para un Protocolo de conservación. Ge-conservacion, n. 10, p. 97-108, 2016.

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

GURULINO. **Entrevista concedida a Mariah Boelsums**. Brasília, 25 de julho de 2025. A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice “A” desta tese.

HAESBAERT, Rogério. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. Porto Alegre, p. 16, 2004.

HERÁCLITO. **Fragmentos**. In: REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. História da filosofia: Antiguidade e Idade Média. São Paulo: Paulus, 1990. p. 45-47.

HONORATO, Geraldo; MARINHO, Flávio. **Grafite: Da marginalidade às galerias de arte.** Programa de Desenvolvimento Educacional, v. 3, 2013.

IPHAN. **Portaria N° 166** estabelece a complementação e o detalhamento da Portaria nº 314/1992 e dá outras providências, 2016.

IPHAN. **Portaria N° 314** aprova definições e critérios de proteção relativos ao tombamento federal do Conjunto Urbanístico de Brasília, 1992.

JACQUES, Paola Berenstein; ALMEIDA JÚNIOR, Dilton Lopes de. **A construção de Brasília**: alguns silenciamentos e um afogamento *in* XII EHA – Encontro de História da Arte –UNICAMP, p 469 – 495, 2017.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. Tradução de Carlos Eduardo Lins da Silva e Leonel Vallandro. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2000.

LAURENSON, Pip. ***Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations***. Tate Papers, n. 6, 2006.

LODI, Maria Inês Helio. **A escrita das ruas e o poder público no projeto Guernica de Belo Horizonte**. 2003.

LIMA, F. R. B.; ZAFALON, Z. R.; Santos, P. L. P. A. C. **Elementos de metadados para a catalogação de *graffiti*.** Transinformação, v. 34, e210034, 2022. https://doi.org/10.1590/2318-0889202234e210034

LIMA, Fábio Rogério Batista; SANTOS, Plácida Leopoldina Ventura Amorim da Costa; ZAFALON, Zaira Regina. **Representação documental para acesso e visibilidade aos *grafitti*.** Em Questão, Porto Alegre, v. 28, n. 3, e-114056, jul./set. 2022. https://doi.org/10.19132/1808-5245283.114056

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

MARZADRO, Flavio. **Espaço público, arte urbana e inclusão social**. NAU Social, v. 4, n. 6, p. 169-188, 2013.

MICHALSKI, Stefan. ***The ten agents of deterioration***. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2010

MOLL. **Entrevista concedida a Mariah Boelsums**. Brasília, 25 de julho de 2025. A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice “A” desta tese.
MUÑOZ VIÑAS, Salvador. Contemporary Theory of Conservation. Oxford: Elsevier, 2005.

NATI. **Entrevista concedida a Mariah Boelsums**. Brasília, 25 de julho de 2025. A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice “A” desta tese.

NUNES, Brasilmar Ferreira. **Elementos para uma sociologia dos espaços edificados em cidades**: o" Conic" no Plano Piloto de Brasília. Cadernos metrópole, n. 21, p. 13-32, 2009.

O´DHOERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, XXII, 138 p., 2002.

OMIK. **Entrevista concedida a Mariah Boelsums**. Brasília, 25 de julho de 2025. A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice “A” desta tese.

OSCAR Niemeyer e a construção de Brasília. Direção: BBC Brasil. São Paulo: BBC, 2024. 1 vídeo (aprox. 20 min), son., color.

PALLAMIN, Vera Maria. **Arte urbana: São Paulo, região central (1945-1998): obras de caráter temporário e permamente**. Annablume, 2000.

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

PEREIRA JÚNIOR, Lamounier Lucas. **A arte no espaço urbano**. Revista

Concinnitas, v. 2, n. 15, p. 118-132, 2009.

PEREIRA JÚNIOR, Lamounier Lucas. **No exterior do cubo branco: os veículos publicitários de mídia exterior como suporte para as intervenções artísticas no espaço urbano.** 2007. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 189 f., 2007.

PÉREZ TORRES, Natalia. **O lugar do *graffiti* no centro da Bogotá contemporânea** [Dissertação]. Repositório Institucional da UFSC, 2014

POEIRA e batom no Planalto Central. Direção: Tânia Fontenele; Nilson Rodrigues. Brasília, DF: Secretaria de Cultura do DF, 2010. 1 vídeo (52 min), son., color.

QUINTELLA, Maria Cristina B. **Grafite e cidade: um diálogo possível**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 130 p., 2007.

RAFFAINI, P. T. **Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades**. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, S. Paulo, 3: 159-164, 1993.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1993.
RINK, Anita. ***Graffiti*: intervenção urbana e arte**. 1.ed. - Curitiba: Appris, 200 p., 2015.

RATO. **Entrevista concedida a Mariah Boelsums**. Brasília, 25 de julho de 2025. A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice “A” desta tese.

RIEGL, Alois**. O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e a sua origem. In: CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. Tradução de Lucia Mathilde Endlich Orth. São Paulo: UNESP, 2001. p. 73-96.

ROTA-ROSSI, Beatriz; VALLAURI, Alex. **Alex Vallauri: da gravura ao grafite.** Editora Olhares, 2013.

SANTOS, Juliana Abramides dos. **Arte urbana no capitalismo em chamas: pixo e grafite em explosão**. 2019. 263 f. Tese (Doutorado em Serviço Social) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

SATÃO. **Entrevista concedida a Mariah Boelsums**. Brasília, 25 de julho de 2025. A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice “A” desta tese.

S Thiago, Jônatas Leopardi de. ***Fotograffiti***: fotolivro como veículo de comunicação., 2018

SEHN, Magali Melleu. **A preservação de "instalações de arte" com ênfase no contexto brasileiro:** discussões teóricas e metodológicas. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-21062010-100207/es.php. Acesso em: 19 set. 2025.

SILVA, Theuan Carvalho Gomes da. **Os equívocos de Dória sobre o grafite: um olhar a partir da criminologia cultural** *in* Boletim IBCCRIM, ANO 25 - Nº 299, p. 9-11, 2017.

SILVA, Paulo César Marques da. **Mobilidade, acessibilidade e velocidade no Eixo Rodoviário**. In: RIBEIRO, Sandra Bernardes; PERPÉTUO, Thiago. (Orgs.). Patrimônio em transformação: atualidades e permanências na preservação de bens culturais em Brasília. Brasília: IPHAN, 2016, p. 107.

SIREN. **Entrevista concedida a Mariah Boelsums**. Brasília, 25 de julho de 2025. A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice “A” desta tese.

SCHULTZ, V. **Intervenções urbanas, arte e escola: experimentações e afectos no meio urbano e escolar**. 19° Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. Cachoeira, BA. 2010.

TOYS. **Entrevista concedida a Mariah Boelsums**. Brasília, 25 de julho de 2025. A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice “A” desta tese.

VAN SAAZE, Vivian. ***Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks.*** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

VELOSO, Mariza. **Arte Pública e cidade** *in* Sociologia das Artes Visuais no Brasil. Org.: Maria Lucia Bueno Ramos. São Paulo: Editora Senac, São Paulo, pp. 305-340, 2012.

ZAFALON, Z. R. et al. **Representação documental de graffiti como patrimônio cultural**: proposta metodológico-conceitual. In: CONGRESSO ISKO ESPANHA-PORTUGAL, 3., 2017. Atas [...]. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2017. p. 1151-1160.

APÊNDICE A. Entrevistas na íntegra com os(as) grafiteiros(as)

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – Res. 466/12 – item II.23, Res. 510/2016 e Res. 441/2011

Título: A CIDADE COMO SUPORTE: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília

Prezado Carlos Astro,

Meu nome é Mariah Boelsums, sou aluna de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, linha de pesquisa 'Patrimônio Cultural', sob orientação da professora Dra. Magali Melleu Sehn e, por meio desta, gostaria de convidar formalmente o (a) Sr.(a) Carlos Astro, para participar **voluntariamente** como entrevistado da pesquisa intitulada "A cidade como suporte: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília".

Nesta pesquisa, pretende-se estudar os desafios trazidos pela preservação da arte pública urbana a partir do recorte da manifestação artística contemporânea denominada 'grafite' em um contexto urbano singular que é o Plano Piloto de Brasília, capital do país, cidade parque, planejada e reconhecida como Patrimônio Cultural em âmbito Distrital, Nacional e Mundial. Desta forma, objetiva-se contribuir para a elaboração de estratégias e de metodologias específicas para a preservação de obras em grafite, partindo das teorias, dos critérios e dos códigos de conduta já instituídos no campo da conservação e restauro.

Como método de pesquisa, utilizaremos a entrevista com 10 (dez) grafiteiros e grafiteiras com atuação no Plano Piloto de Brasília, considerando atuações fomentadas por edital da Secretaria de Cultura do DF e também atuações que ocorrem de maneira espontânea nas ruas da capital.

A entrevista poderá ocorrer presencialmente, em um local de preferência do entrevistado, ou via preenchimento escrito por parte do entrevistado. Caso seja presencial, o áudio será captado e gravado para posterior transcrição e terá duração média de 40 minutos, com o total de 15 (quinze) perguntas no questionário, divididas em 03 (três) eixos temáticos. Imagens dos entrevistados (como fotos e vídeos) podem ser feitas por meio do 'Termo de Uso de Imagens', um documento específico que autoriza o uso da imagem do entrevistado mediante detalhamento dos canais e das finalidades de

divulgação. Destaca-se que esta gravação ficará armazenada com a pesquisadora por 05 (cinco) anos.

Diante destes termos, o(a) Sr.(a) **autoriza a gravação de áudio e a utilização acadêmica dos dados coletados**? Lembrando que a autorização do Uso de Imagens será realizada em outro documento (Termo de Uso de Imagens).

[X] SIM [ ] NÃO

Esclarecemos que se o(a) Sr.(a) se sentir desconfortável durante a entrevista por algum motivo, como por exemplo o teor de determina pergunta, lhe é reservado o direito de pausar, não responder à pergunta ou desistir de sua participação sem qualquer penalidade. Sendo assim, o(a) Sr.(a), como voluntário, pode recusar a participar ou retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa sem incorrer em penalização. Ademais, o(a) Sr.(a) poderá buscar indenização nos termos da Res.466/12 em caso de danos provenientes da pesquisa.

Destacamos que sua participação é fundamental para que alcancemos os objetivos desta pesquisa, colaborando para a análise das camadas e das especificidades que constituem o grafite no Distrito Federal e, especialmente, no Plano Piloto de uma cidade com características formais, estilísticas e sociopolíticas tão únicas, refletindo sobre as relações entre comunidade, artista, políticas públicas e conservadores-restauradores e os impactos para a preservação de obras em grafite.

Além disso, a partir das entrevistas será possível analisar o cenário específico de produção, existência e permanência das obras de grafite no Plano Piloto, refletindo sobre o papel das políticas públicas de fomento e incentivo na produção e na preservação de obras em grafite, especialmente considerando as ações da Secretaria de Cultura do Distrito Federal.

Sua participação ao responder o questionário fundamentará uma maior compreensão sobre o posicionamento dos grafiteiros a respeito da permanência e da preservação de suas obras no Plano Piloto de Brasília e, a partir disso, auxiliará na elaboração de estratégias e de metodologias que possam contribuir para a formação de diretrizes conceituais e técnico-científicas para preservação dessas obras.

Conforme a CNS 510/2016, os participantes da entrevista serão identificados, já que aspectos biográficos da carreira artística dos entrevistados é parte fundamental do estudo. Sendo assim, o(a) Sr.(a) **autoriza que os resultados da pesquisa sejam utilizados em trabalhos científicos publicados ou apresentados oralmente em congressos e palestras revelando sua identidade como participante?**

[X] SIM [ ] NÃO

O(a) Sr.(a) não terá qualquer tipo de despesa para participar da pesquisa e não receberá remuneração por sua participação.

Ciente de todas as informações aqui descritas, assinamos o termo e rubricamos em todas as páginas, sendo que uma via deste termo ficará sob posse do(a) Sr.(a).

Para maiores esclarecimentos sobre dúvidas gerais relativas à pesquisa, estaremos à disposição nos e-mails magmsehn@gmail.com e boelsums.mariah@gmail.com ou nos telefones (31) 98457- 4341 (31)99809 - 0046.

Em relação às possíveis dúvidas relativas exclusivamente aos aspectos éticos da pesquisa, indicamos consulta ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais (CEP/UFMG), site: https://www.ufmg.br/bioetica/cep/; e-mail: coep@prpq.ufmg.br, telefone: (031) 3409-4592, horário de atendimento 09h às 11h / 14h às 16h, segunda à sexta-feira. Endereço: Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, Pampulha - Belo Horizonte - MG - CEP 31270-901, Unidade Administrativa II - 2º Andar - Sala: 2005.

Abaixo segue o questionário com as suas respostas:

Eixo 1: GRAFITE NO PLANO PILOTO

1. Como você vê o grafite no Plano Piloto de uma cidade tombada e considerada Patrimônio Cultural da Humanidade? (limitações e possibilidades)

Resposta: Em relação aos *Graffitt's* desenvolvidos na Capital do País, são em sua totalidade, artes autorizadas (legalizadas), o que por si só quebra o contexto do *Graffitt* ter que ser também ilegal. Esse trabalho de valorização da Escrita Urbana *Graffitt* no seu contexto, se iniciou no início dos anos 2000 com

a criação do Programa Político Social Picasso Não Pichava (SSP/DF); que trabalhou os 4 elementos da Cultura Hip Hop e agregou ainda a Capoeira e a Internet em suas oficinas. Tendo como carro chefe, o *Graffitt* e o direcionamento de jovens envolvidos com a Escrita Urbana Marginalizada 'pichação' para o aprimoramento e técnicas de pinturas com a lata de spray. Já agora, no ano de 2018/2019 juntamente com a Secec/DF, houve a criação do Fórum de *Graffitt* e posteriormente, as eleições de escritores urbanos ao qual através de voto se elegeram representantes deste fórum para representarem os interesses e ideias de como a arte urbana poderia vir a ser reconhecida e valorizada quanto ARTE, criando assim, o Comitê do *Graffitt* DF, o primeiro no Brasil. Conseguimos, através desta vitória legítima e entre essa parceria Governo e Rua se entender; as pinturas pela área Central de Brasília é impossível sem que houve essa união. Pintei em um dos aniversários de Brasília na Esplanada, estamos indo para o sexto Encontro de Graffitt DF, sendo que através de edital, são selecionados 100 nomes para se expressarem nos locais determinado e de visibilidade no meio da Capital do País. Posso citar aqui, a famosa Galeria dos Estados, o Parque da Cidade, Conic (buraco do rato), as paradas de ônibus da Asas Sul e Norte do nosso "avião", passamos também pelas regiões administrativas como Santa Luzia na Estrutural, Sol Nascente e o último Encontro, sendo aqui na Praça dos Direitos em Ceilândia.

2. Há diferenças entre grafitar no Plano Piloto e grafitar nas Regiões Administrativas? Se sim, quais? (temática, impacto social, controle)

Resposta: Sim, inúmeras diferenças, tendo como maior dificuldade o próprio tombamento da Cidade, como patrimônio da Humanidade. Nas R.A's todo e qualquer espaço é mais fácil o acesso em expressar a arte do *Graffitt*, sem ou pouca burocracia. Sempre a autorização segue em primeiro lugar, a não ser em locais abandonados e quase sem visibilidade alguma. Colorir nas "periferias", próximo ao calor humano da criançada, dos moradores no geral que passam, elogiam e até lanche trazem; é diferenciado. É muito mais prazeroso se expressar pelas Satélites (R.A's).

Eixo 2: A PRESERVAÇÃO DO GRAFITE

3. Para você, o grafite deve ser preservado?

Resposta: Penso que o *Graffitt* exposto nos muros não tenha mais um dono; claro, existe sim o autor da arte que o fez; mas após o término, esta arte passa a ser da rua. Acredito que "preservação" não cabe ao *Graffitt* urbano. Creio que o que se pode ter é o respeito humano em não depredar, mas e a ação do tempo? Então, preservação não caberia a nossa arte na rua.

4. No momento de grafitar, você pensa em materiais mais duráveis e escolhe os locais onde há maior possibilidade de permanência de suas obras?

Resposta: Sim, a escolha de bons materiais são essenciais, dependendo da superfície a ser trabalhada, local, acessibilidade. E aquilo, um bom material te dá a "preservação" necessária, seja de agrado ao público que é a Sociedade e durabilidade contra a ação do tempo. Eu procuro escolher locais que necessitam da despoluição visual.

5. Você utiliza algum método de documentação para registro de suas obras?

Resposta: Sim. Fotos, vídeos, páginas nas redes sociais (*YouTube*, *Facebook* e *Instagram*). Além de guardarem, expõem nossas artes ao Mundo. Super importante o registro.

6. Você considera viável uma intervenção de restauro em suas obras?

Resposta: Não. Prefiro fazer uma nova arte; mesmo porque tudo cansa, mesmo sendo o *Graffitt*. Então, o lance é renovar com ideias atualizadas do cenário político, social ou arte livre. Mas sempre renovar!

7. Quando você realiza uma obra e ela desaparece no tempo, você considera a possibilidade de reconstrução?

Resposta: Uma nova arte surge.

8. Se para você não é possível repetir uma mesma temática solicitada por uma comunidade, você consideraria a possibilidade de refazer para atender uma demanda social?
Resposta: O cunho social é parte fundamental dos elementos da nossa Cultura Hip Hop e mais que estética é a mensagem passada ao público daquele local.

9. A autenticidade de sua obra encontra-se mais no projeto e na documentação ou na permanência física de suas obras?
Resposta: Acredito que na permanência das obras.

Eixo 3: POLÍTICAS PÚBLICAS E OS EDITAIS DE FOMENTO
10. O que você pensa sobre as políticas públicas e os editais de fomento para realização de grafites no Plano Piloto?
Resposta: Essa junção Políticas Públicas e Arte Urbana é um casamento que deu certo. O Fórum, o primeiro Comitê do *Graffitt* Brasil, os editais para os Encontros de *Graffitt* anual aqui no DF, todo apoio logística, material, alimentação, cachês e até transporte para esses Encontros, nos coloca a frente de Capitais como São Paulo em que a Escrita Urbana é referencia a nos aqui. Hoje no último encontro foram 80 artistas se expressando. Sendo então essencial esse "casamento": Politicas Públicas, editais e nós escritores urbanos. Sem esse casamento, não existiria esse meu relato em relação ao *Graffitt* e nossa tombada Brasília.

11. Você atua com maior frequência no Plano Piloto ou nas Regiões Administrativas?
Resposta: Nas regiões administrativas; antes de arrumar a casa alheia, arrumamos primeiro a nossa.

12. Você atua com maior frequência por meio de editais ou de maneira espontânea?
Resposta: Eu participei de 03 Encontros de *Graffitt*, 02 ou 03 editais por chamamento público, fui eleito na primeira eleição para fazer parte do Fórum e posteriormente eleito para uma das sete cadeiras do Comitê do *Graffitt*.

Infelizmente, nossos editais são limitados e não suportam hoje o número de artistas ou escritores urbanos que há em todo DF e Entorno.

13. Você costuma trabalhar sozinho ou com equipe?
Resposta: Sou criador da Crew 1V2M (uma vida dois mundos); nome esse retirado do meu primeiro trabalho literário ao qual dei esse nome, que trazia a duplicidade dos jovens quando adotados pelas ruas e pelas gangues de escritores urbanos marginalizados "PICHAÇÃO". Abreviei e hoje somos quase uma dúzia de nomes que trabalham e sobrevivem da tinta. Uma frase acompanha nossa sigla: "mais que tinta na parede". Hoje a 1V2MUNDOS participa da valorização do *Graffitt* não somente através das artes pelas ruas e painéis urbanos; participamos e realizamos nossas Exposições, fazemos Palestras com o título: "Quem está no risco, corre o risco", participamos de *Talkshow* (pinturas ao vivo em Eventos e Shows), trabalhamos o Workshop com a faixa etária entre 08 a 80 anos, temos o trabalho da literatura com meus dois livros escritos, lançados e a venda por todo Brasil, ao menos o segundo lançado em 2022 intitulado 'O RESSOCIALIZADO' editora VISEU e temos nossos trabalhos mais preciosos que são as Ações Sociais (Dia das Mães, Dia das Crianças e Dia dos Pais) ao qual em parceria fazemos uma grande diferença em nossa Comunidade e próximas. Porém, gosto muito de colorir só, deixar minha mensagem.

14. Os editais de fomento, normalmente, não apresentam um plano de preservação, o que você pensa sobre isso?
Resposta: Como eu disse antes, as artes expostas nas ruas, são das ruas. Os desgastes naturais do tempo, o vandalismo por meio de pessoas que riscam ou deterioram de alguma forma faz parte da rua. E após, a arte do *Graffitt* entregue as ruas, a elas pertencem. Não existe essa de renovação, claro, se falando em artes proporcionadas através de editais. O que se tem que fazer após um certo tempo é um novo edital e novos nomes e novas artes. O *Graffitt* segue os acontecimentos do mundo e precisa se expressar diariamente. Quanto a preservação, quando se faz um trabalho artístico que identifica com o seu público trazendo, leveza, beleza, informação e mesmo críticas as situações diárias e políticas, o próprio povo preserva.

15. Você considera que a documentação do projeto, da execução e do resultado final da obra de grafite é suficiente para sua preservação?
Resposta: Sim. São minhas últimas palavras na questão anterior, se for bem feito, com dedicação, informação, beleza, um trabalho sério, a própria rua cuida e o tempo faz seu papel ao longo dos anos fazendo essa arte desaparecer aos poucos.

Por concordar, autorizar e estar ciente do teor deste Termo:



Participante entrevistado (a)

gov.br Documento assinado digitalmente
MARIAH BOELSUMS
Data: 08/09/2025 15:41:07-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Mariah Boelsums (discente)

gov.br Documento assinado digitalmente
MAGALI MELLEU SEHN
Data: 29/09/2025 17:31:30-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Magali Melleu Sehn (orientadora)

Brasília, 24 de julho de 2025

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – Res. 466/12 – item II.23, Res. 510/2016 e Res. 441/2011

Título: A CIDADE COMO SUPORTE: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília

Prezado (a) Paulo,

Meu nome é Mariah Boelsums, sou aluna de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, linha de pesquisa 'Patrimônio Cultural', sob orientação da professora Dra. Magali Melleu Sehn e, por meio desta, gostaria de convidar formalmente o (a) Sr. Paulo Sergio de Sousa Saraiva, artista grafiteiro(a) da região de Brasília, para participar **voluntariamente** como entrevistado da pesquisa intitulada "A cidade como suporte: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília".

Nesta pesquisa, pretende-se estudar os desafios trazidos pela preservação da arte pública urbana a partir do recorte da manifestação artística contemporânea denominada 'grafite' em um contexto urbano singular que é o Plano Piloto de Brasília, capital do país, cidade parque, planejada e reconhecida como Patrimônio Cultural em âmbito Distrital, Nacional e Mundial. Desta forma, objetiva-se contribuir para a elaboração de estratégias e de metodologias específicas para a preservação de obras em grafite, partindo das teorias, dos critérios e dos códigos de conduta já instituídos no campo da conservação e restauro.

Como método de pesquisa, utilizaremos a entrevista com 10 (dez) grafiteiros e grafiteiras com atuação no Plano Piloto de Brasília, considerando atuações fomentadas por edital da Secretaria de Cultura do DF e também atuações que ocorrem de maneira espontânea nas ruas da capital.

A entrevista poderá ocorrer presencialmente, em um local de preferência do entrevistado, ou via preenchimento escrito por parte do entrevistado. Caso seja presencial, o áudio será captado e gravado para posterior transcrição e terá duração média de 40 minutos, com o total de 15 (quinze) perguntas no questionário, divididas em 03 (três) eixos temáticos. Imagens dos entrevistados (como fotos e vídeos) podem ser feitas por meio do 'Termo de Uso de Imagens', um documento específico que

autoriza o uso da imagem do entrevistado mediante detalhamento dos canais e das finalidades de divulgação. Destaca-se que esta gravação ficará armazenada com a pesquisadora por 05 (cinco) anos.

Diante destes termos, o(a) Sr.(a) **autoriza a gravação de áudio e a utilização acadêmica dos dados coletados**? Lembrando que a autorização do uso de imagens será realizada em outro documento (Termo de Uso de Imagens).

[X] SIM [ ] NÃO

Esclarecemos que se o(a) Sr.(a) se sentir desconfortável durante a entrevista por algum motivo, como por exemplo o teor de determinada pergunta, lhe é reservado o direito de pausar, não responder à pergunta ou desistir de sua participação sem qualquer penalidade. Sendo assim, o(a) Sr.(a), como voluntário, pode recusar a participar ou retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa sem incorrer em penalizações. Ademais, o(a) Sr.(a) poderá buscar indenização nos termos da Res.466/12 em caso de danos provenientes da pesquisa.

Destacamos que sua participação é fundamental para que alcancemos os objetivos desta pesquisa, colaborando para a análise das camadas e das especificidades que constituem o grafite no Distrito Federal e, especialmente, no Plano Piloto de uma cidade com características formais, estilísticas e sociopolíticas tão únicas, refletindo sobre as relações entre comunidade, artista, políticas públicas e conservadores-restauradores e os impactos para a preservação de obras em grafite.

Além disso, a partir das entrevistas será possível analisar o cenário específico de produção, existência e permanência das obras de grafite no Plano Piloto, refletindo sobre o papel das políticas públicas de fomento e incentivo na produção e na preservação de obras em grafite, especialmente considerando as ações da Secretaria de Cultura do Distrito Federal.

Sua participação ao responder o questionário fundamentará uma maior compreensão sobre o posicionamento dos grafiteiros a respeito da permanência e da preservação de suas obras no Plano Piloto de Brasília e, a partir disso, auxiliará na elaboração de estratégias e de metodologias que possam contribuir para a formação de diretrizes conceituais e técnico-científicas para preservação dessas obras.

Conforme a CNS 510/2016, os participantes da entrevista serão identificados, já que aspectos biográficos da carreira artística dos entrevistados é parte fundamental do estudo. Sendo assim, o(a) Sr.(a) **autoriza que os resultados da pesquisa sejam utilizados em trabalhos científicos publicados ou apresentados oralmente em congressos e palestras revelando sua identidade como participante?**

[X] SIM NÃO

O(a) Sr.(a) não terá qualquer tipo de despesa para participar da pesquisa e não receberá remuneração por sua participação.

Ciente de todas as informações aqui descritas, assinamos o termo e rubricados em todas as páginas, sendo que uma via deste termo ficará sob posse do(a) Sr.(a).

Para maiores esclarecimentos sobre dúvidas gerais relativas à pesquisa, estaremos à disposição nos e-mails magmsehn@gmail.com e boelsums.mariah@gmail.com ou nos telefones (31) 98457- 4341 (31)99809 - 0046.

Em relação às possíveis dúvidas relativas exclusivamente aos aspectos éticos da pesquisa, indicamos consulta ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais (CEP/UFMG), site: https://www.ufmg.br/bioetica/cep/; e-mail: coep@prpq.ufmg.br, telefone: (031) 3409-4592, horário de atendimento 09h às 11h / 14h às 16h, segunda à sexta-feira. Endereço: Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, Pampulha - Belo Horizonte - MG - CEP 31270-901, Unidade Administrativa II - 2º Andar - Sala: 2005.

Abaixo segue o questionário ao qual este Termo se refere:

Eixo 1: GRAFITE NO PLANO PILOTO

1. Como você vê o grafite no Plano Piloto de uma cidade tombada e considerada Patrimônio Cultural da Humanidade? (limitações e possibilidades)

Resposta: A região administrativa do Plano Piloto é uma cidade nova, que já nasce com um projeto artístico nacional moderno, ela está em constante transformação, absorvendo em parte a multiplicidade cultural brasileira e internacional. Não seria diferente com a cultura *hip-hop*, em especial o *graffiti* que veio dos Estados Unidos como uma expressão de contracultura urbana resultado da crise do capitalismo moderno e se deu muito bem entre os jovens de Brasília. O *graffiti* tradicional é praticado por pessoas

diversas, que em sua maioria não procuram o proprietário ou instituições solicitando autorização para praticarem suas pinturas, fato que dificulta conciliação do *graffiti* com uma cidade tombada como Patrimônio Cultural da Humanidade que segue uma série de legislações de preservação. Porém há artistas com consciência patrimonial que buscam essa formalização do seu trabalho por meio de planejamento e autorizações.

2. Há diferenças entre grafitar no Plano Piloto e grafitar nas Regiões Administrativas? Se sim, quais? (temática, impacto social, controle)

Resposta: Existem duas tendências do *grafitti* no DF, se assim posso conceituar, a galera mais tradicional norte americana dos anos 60' que valoriza a prática espontânea mais ligada ao vandalismo, e a galera voltada ao muralismo figurativo ligada à arte. Para a galera que pratica o *graffiti* vandal, é um grande desafio, pois é uma região tombada, com um amplo espaço convidativo, porém o risco de serem detidos é muito maior.
Já a galera do *Graffiti* Muralista tem uma boa aceitação, pois sempre buscam a estrutura necessária para a criação segura de suas obras, prezando por um impacto visual positivo, pois geralmente o peso da cidade exige um trabalho mais maduro, pensado para o ambiente que está sendo inserido. Por ser uma cidade com grande número de circulação de pessoas, Brasília tem um grande potencial de exposição de artistas urbanos, com isso as chances de alavancamento da carreira artística são maiores para quem pinta mais no centro.

Eixo 2: A PRESERVAÇÃO DO GRAFITE

3. Para você, o grafite deve ser preservado?

Resposta: Sim, para mim o *graffiti* deveria ser preservado, porém é um grande desafio, pois algumas práticas são em sua essência efêmeras, com baixo potencial de duração, hoje temos bons exemplos de preservação de murais, haja vistos os afrescos medievais que seguem firmes, técnicas que podem ser adaptadas para murais de arte urbana, porém é um grande desafio que necessita um aprofundamento e educação dos artistas e conservadores de arte.

4. No momento de grafitar, você pensa em materiais mais duráveis e escolhe os locais onde há maior possibilidade de permanência de suas obras?

Resposta: Sim, hoje com a maturidade artística que adquiri ao longo dos anos, principalmente em trabalhos de *graffiti* ligadas muralismo, sempre dou uma atenção especial para a localização, com o preparo do suporte que vou pintar, dando

preferência às melhores materiais de pintura e finalizando com camadas de verniz, sempre prezando pelo acabamento e conservação. Porém sinto que não é necessário, que pinturas externas são muito vulneráveis a ação do tempo e de intervenções sobre a obra.

Já em trabalhos mais ligados ao *graffiti* vandal, não me importo com essa qualidade, dou mais atenção à expressão espontânea, em viver o *graffiti*, e o tempo que a obra vai durar na parede é consequência do respeito que adquiri entre os pares.

5. Você utiliza algum método de documentação para registro de suas obras?

Resposta: Sim, sempre que posso fotografo e filmo parte do meu processo criativo, guardo os papeis com esboços e, às vezes, posto nas redes sociais. Quando se trata de um trabalho de mural com um peso artístico maior, obrigatoriamente contrato algum parceiro para fazer a cobertura audiovisual tendo como resultado um produto final com fotos e vídeos.

6. Você considera viável uma intervenção de restauro em suas obras?

Resposta: Sim considero, de preferência por mim, ou por pessoas que entendam meu estilo e faça algo próximo

7. Quando você realiza uma obra e ela desaparece no tempo, você considera a possibilidade de reconstrução?

Resposta: Sim, é válida a possibilidade de reconstrução, porém quando uma obra desaparece penso em usar o mesmo espaço para fazer uma nova intervenção.

8. Se para você não é possível repetir uma mesma temática solicitada por uma comunidade, você consideraria a possibilidade de refazer para atender uma demanda social?

Resposta: Não vejo problemas em repetir temáticas, até porque os artistas estão em constante transformação, e por mais que tentem fazer a mesma obra, sempre algo vai se diferenciar da anterior, é quase impossível o artista repetir a mesma obra. Considero essa possibilidade de refazer para atender uma demanda como possível para atender qualquer demanda.

9. A autenticidade de sua obra encontra-se mais no projeto e na documentação ou na permanência física de suas obras?

Resposta: Atualmente a autenticidade das minhas obras se encontra na permanência física, está ali no ambiente, interagindo com a cidade, com as pessoas, viva no presente, e talvez em um futuro estará mais no projeto e na documentação. Tendo ciência que minhas obras em murais não vão durar muito tempo.

Eixo 3: POLÍTICAS PÚBLICAS E OS EDITAIS DE FOMENTO

10. O que você pensa sobre as políticas públicas e os editais de fomento para realização de grafites no Plano Piloto?

Resposta: As políticas públicas de fomento a arte urbano no DF são de extrema importância para uma geração de artistas, que por sua vez são invisibilizados pelos sistemas das artes, sendo os editais uma porta para o amadurecimento artístico profissional, que possibilita ao artista vislumbrar novas áreas de atuação, além de ser uma forma de legitimação artística, uma chancela social do estado que certifica que o artista tem aptidão artísticas para prestar diferentes serviços artísticos. Também vejo como uma possibilidade de expansão da arte na região do Plano Piloto, como uma nova forma de interagir e viver a cidade, possibilitando o acesso direto do público a obras de arte urbana de artistas vivos, democratizando e fomentando o acesso à arte.

11. Você atua com maior frequência no Plano Piloto ou nas Regiões Administrativas?

Resposta: Atualmente tenho minha produção artística mais voltada nas regiões administrativas, porém tenho meus principais trabalhos estão no Plano Piloto, região que moro e estudo. Essa atuação no plano é reflexo de uma maturidade artística, onde estou em busca de entender e ocupar novos espaços dentro dos sistemas das artes, me aproximando de espaços institucionais como universidade, museus, galerias, coleções, especialistas, dentre outros.

12. Você atua com maior frequência por meio de editais ou de maneira espontânea?

Resposta: Tenho uma atuação mais independente e espontânea concentrada em trabalhos autorais e comerciais, porém sempre que possível se inscrever nos editais que estão abertos.

13. Você costuma trabalhar sozinho ou com equipe?

Resposta: Em trabalhos pequenos, de baixa complexidade, gosto de trabalhar só, em trabalhos grandes, sempre tenho uma equipe para auxiliar nos trabalhos.

14. Os editais de fomento, normalmente, não apresentam um plano de preservação, o que você pensa sobre isso?

Resposta: Penso que é algo a ser debatido pelos artistas urbanos e as instituições competentes, para que se pense as ferramentas efetivas de preservação, os critérios, e a responsabilidade dos agentes.

15. Você considera que a documentação do projeto, da execução e do resultado final da obra de grafite é suficiente para sua preservação?

Resposta: Não é suficiente, mas é a melhor forma. Temos alguns trabalhos de *graffiti* que tem sua essência a efemeridade, feito de forma espontânea, que tem chances quase nulas de serem preservados, porém não deixam de ser obras de arte.

Por concordar, autorizar e estar ciente do teor deste Termo:

gov.br Documento assinado digitalmente
PAULO SERGIO DE SOUSA SARAIVA
Data: 16/09/2025 18:39:27-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Participante entrevistado (a)

gov.br Documento assinado digitalmente
MARIAH BOELSUMS
Data: 16/09/2025 14:20:51-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Mariah Boelsums (discente)

gov.br Documento assinado digitalmente
MAGALI MELLEU SEHN
Data: 29/09/2025 17:31:30-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Magali Melleu Sehn (orientadora)

Brasília, 20 de Agosto de 2025

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – Res. 466/12 – item II.23, Res. 510/2016 e Res. 441/2011

Título: A CIDADE COMO SUPORTE: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília

Prezado Gurulino,

Meu nome é Mariah Boelsums, sou aluna de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, linha de pesquisa 'Patrimônio Cultural', sob orientação da professora Dra. Magali Melleu Sehn e, por meio desta, gostaria de convidar formalmente o (a) Sr. (a) para participar **voluntariamente** como entrevistado da pesquisa intitulada "A cidade como suporte: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília".

Nesta pesquisa, pretende-se estudar os desafios trazidos pela preservação da arte pública urbana a partir do recorte da manifestação artística contemporânea denominada 'grafite' em um contexto urbano singular que é o Plano Piloto de Brasília, capital do país, cidade parque, planejada e reconhecida como Patrimônio Cultural em âmbito Distrital, Nacional e Mundial. Desta forma, objetiva-se contribuir para a elaboração de estratégias e de metodologias específicas para a preservação de obras em grafite, partindo das teorias, dos critérios e dos códigos de conduta já instituídos no campo da conservação e restauro.

Como método de pesquisa, utilizaremos a entrevista com 10 (dez) grafiteiros e grafiteiras com atuação no Plano Piloto de Brasília, considerando atuações fomentadas por edital da Secretaria de Cultura do DF e também atuações que ocorrem de maneira espontânea nas ruas da capital.

A entrevista poderá ocorrer presencialmente, em um local de preferência do entrevistado, ou via preenchimento escrito por parte do entrevistado. Caso seja presencial, o áudio será captado e gravado para posterior transcrição e terá duração média de 40 minutos, com o total de 15 (quinze) perguntas no questionário, divididas em 03 (três) eixos temáticos. Imagens dos entrevistados (como fotos e vídeos) podem ser feitas por meio do 'Termo de Uso de Imagens', um documento específico que autoriza o uso da imagem do entrevistado mediante detalhamento dos canais e das finalidades de

divulgação. Destaca-se que esta gravação ficará armazenada com a pesquisadora por 05 (cinco) anos.

Diante destes termos, o(a) Sr.(a) **autoriza a gravação de áudio e a utilização acadêmica dos dados coletados**? Lembrando que a autorização do Uso de Imagens será realizada em outro documento (Termo de Uso de Imagens).

[X] SIM [ ] NÃO

Esclarecemos que se o(a) Sr.(a) se sentir desconfortável durante a entrevista por algum motivo, como por exemplo o teor de determina pergunta, lhe é reservado o direito de pausar, não responder à pergunta ou desistir de sua participação sem qualquer penalidade. Sendo assim, o(a) Sr.(a), como voluntário, pode recusar a participar ou retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa sem incorrer em penalização. Ademais, o(a) Sr.(a) poderá buscar indenização nos termos da Res.466/12 em caso de danos provenientes da pesquisa.

Destacamos que sua participação é fundamental para que alcancemos os objetivos desta pesquisa, colaborando para a análise das camadas e das especificidades que constituem o grafite no Distrito Federal e, especialmente, no Plano Piloto de uma cidade com características formais, estilísticas e sociopolíticas tão únicas, refletindo sobre as relações entre comunidade, artista, políticas públicas e conservadores-restauradores e os impactos para a preservação de obras em grafite.

Além disso, a partir das entrevistas será possível analisar o cenário específico de produção, existência e permanência das obras de grafite no Plano Piloto, refletindo sobre o papel das políticas públicas de fomento e incentivo na produção e na preservação de obras em grafite, especialmente considerando as ações da Secretaria de Cultura do Distrito Federal.

Sua participação ao responder o questionário fundamentará uma maior compreensão sobre o posicionamento dos grafiteiros a respeito da permanência e da preservação de suas obras no Plano Piloto de Brasília e, a partir disso, auxiliará na elaboração de estratégias e de metodologias que possam contribuir para a formação de diretrizes conceituais e técnico-científicas para preservação dessas obras.

Conforme a CNS 510/2016, os participantes da entrevista serão identificados, já que aspectos biográficos da carreira artística dos entrevistados é parte fundamental do estudo. Sendo assim, o(a) Sr.(a) **autoriza que os resultados da pesquisa sejam utilizados em trabalhos científicos publicados ou apresentados oralmente em congressos e palestras revelando sua identidade como participante?**

[X] SIM [ ] NÃO

O(a) Sr.(a) não terá qualquer tipo de despesa para participar da pesquisa e não receberá remuneração por sua participação.

Ciente de todas as informações aqui descritas, assinamos o termo e rubricamos em todas as páginas, sendo que uma via deste termo ficará sob posse do(a) Sr.(a).

Para maiores esclarecimentos sobre dúvidas gerais relativas à pesquisa, estaremos à disposição nos e-mails magmsehn@gmail.com e boelsums.mariah@gmail.com ou nos telefones (31) 98457- 4341 (31)99809 - 0046.

Em relação às possíveis dúvidas relativas exclusivamente aos aspectos éticos da pesquisa, indicamos consulta ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais (CEP/UFMG), site: https://www.ufmg.br/bioetica/cep/; e-mail: coep@prpq.ufmg.br, telefone: (031) 3409-4592, horário de atendimento 09h às 11h / 14h às 16h, segunda à sexta-feira. Endereço: Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, Pampulha - Belo Horizonte - MG - CEP 31270-901, Unidade Administrativa II - 2º Andar - Sala: 2005.

Abaixo segue o questionário com as respostas após transcrição dos áudios enviados pelo participante Gurulino:

Eixo 1: GRAFITE NO PLANO PILOTO

1. Como você vê o grafite no Plano Piloto de uma cidade tombada e considerada Patrimônio Cultural da Humanidade? (limitações e possibilidades) Resposta: Bom, eu vejo a intervenção urbana em geral, não só o grafite, mas qualquer coisa que se faça na rua, seja escultura, performance, pinturas, eu

vejo essa intervenção urbana, essa arte urbana em Brasília como uma forma de existência de pessoas, de seres humanos, de cidadãos, de gente que quer existir. E quer se sentir parte daquilo, daquele espaço, daquele território, né? E tomar posse dele, no sentido melhor da palavra, culturalmente, assim, né? Tomar posse de forma cultural mesmo, pra se sentir parte, pra se sentir atuante, pra sentir que tá em casa. Acho que esse, pra mim, assim, esse é o sentido mais legal de pensar a arte urbana, o sentido mais humano, assim. Aí vai de artista para artista, vai da mentalidade das pessoas também, mas eu acho que, na minha visão, o mais interessante, o mais importante da intervenção na rua em Brasília, uma cidade tombada como é, é a possibilidade de existir como pessoa dentro de um museu a céu aberto. Brasília tem essa característica de ser um museu, ela é um museu, ela é uma cidade que vai tentar manter uma estrutura, um pensamento modernista, uma história. Já é história, já faz parte, já marca um momento, que inclusive já passou. E como a gente lida com isso na arte urbana, eu acho que tem a ver com isso. Nem todo artista tem esse interesse ou consciência, mas eu acho que, inevitavelmente, como intervenção, é isso que fica. Uma intervenção para a gente poder se sentir existindo. Não só como pessoas que passam pelo museu e olham as obras. Não só como visitantes. Acho que essa é uma diferença crucial. Porque os nossos pais, por exemplo, eu sou nascido em Brasília, os meus pais são de outros Estados. O meu pai, a família toda é de Minas, ele é de Minas, minha mãe é de São Paulo. Então, a experiência deles é de visitante. Então, eles olham Brasília como quem olha uma exposição de arte, como quem visita um museu, uma galeria. E eu tenho uma experiência completamente diferente. Aqui é minha casa, é minha terra, é onde eu nasci, onde cresci e onde eu me identifico. Então eu preciso criar formas de sentir que eu me identifico e me espelho. Então acho que a intervenção na rua é fundamental para o brasiliense ter cultura própria. Então acho que é nesse momento que, não só nas artes visuais, mas na música, nas ocupações de rua, é que a gente começa a ter uma cultura efetivamente brasiliense. E é de poucos anos para cá, né? De uns 10 anos para cá, a coisa se intensificou muito, não só na arte urbana, mas também nas intervenções e nas ocupações urbanas. Tudo veio meio que junto, então tem um pensamento coletivo, tem uma necessidade coletiva da geração. Da primeira geração que nasceu e cresceu em Brasília, está se refletindo na

cidade, para tomar a cidade culturalmente e dizer, olha, essa é a nossa cultura, essa é a nossa forma de fazer. Nós somos um museu a céu aberto modernista, mas para além disso a gente se desdobra em muito mais características e trazer a cidade para uma experiência contemporânea. Então a gente deixa, não abandona a ideia do museu, o museu sempre vai existir porque já é história, mas a gente atualiza a cidade e traz ela para o contemporâneo, para a existência do que existe em Brasília para além do museu moderno, para além da política nacional. A gente transforma Brasília em uma cidade culturalmente rica e potente. Acho que é isso.

2. Há diferenças entre grafitar no Plano Piloto e grafitar nas Regiões Administrativas? Se sim, quais? (temática, impacto social, controle) Resposta: Ah, claro que existe diferença entre grafitar no Plano Piloto e nas Regiões Administrativas. Existem muitas diferenças, né? Mas eu acho que o ponto principal, para quem pinta na rua, para quem realmente usa da rua e faz o grafite, vai entender o que eu estou falando diretamente. Quem não, pode refletir e rapidamente vai chegar também nesse entendimento, que é sobre a polícia. A polícia é um elemento muito central na vida de um artista de rua e é um ponto quase 100% negativo. A experiência é sempre muito vulnerável, a gente se sente muito vulnerável e faz esse trabalho ser um trabalho muito como eu posso dizer, insalubre. A gente fica muito à mercê da mentalidade, do raciocínio dos policiais. E a polícia no Brasil, a gente sabe para que ela foi criada e ela mesma se apresenta como tal. A experiência que eu tenho na rua como grafiteiro e artista urbano, é sempre a polícia me mostrando que elas estão ali, que ela existe como entidade para proteger o patrimônio privado e proteger de forma muito incisiva e violenta contra o que quer que seja. E isso é, primeiro, um erro enorme na construção de uma sociedade minimamente humana, justa, digna. E uma sociedade com uma cultura e uma inteligência. Então a polícia vai no sentido oposto disso, criando uma tensão com os grafiteiros de um nível muito baixo. Eles tentam puxar os artistas para um nível de crime. E os artistas o tempo todo tentando se elevar como artistas, como agentes da cultura e da construção de uma inteligência. E a polícia faz o movimento oposto, tentando puxar para um lugar muito ignorante, burro, desumano, animal, transformando eles numa espécie de protetores da moral e

da ordem, e transformando os artistas em vândalos, em criminosos, em bandidos, em gente sem identidade, gente que pode ser violentada, agredida, enfim, torturada, todas essas situações, a maioria dos meus amigos e eu já passamos, e isso a gente repudia completamente. Então, qual a diferença de pintar no Plano Piloto e nas outras cidades? Basicamente é que a gente tem intenções diferentes. No Plano Piloto é muito arriscado pelo fato de ser um lugar tombado e onde a polícia tem uma ação muito ostensiva e preocupada. Então, a gente corre esse risco de estar sendo enquadrado em um crime maior. Então tem esses cuidados, não é de qualquer jeito, nem em qualquer lugar. Mas nas outras cidades existe a questão onde você tem uma abertura maior para poder pintar, a comunidade te abraça, o Plano Piloto as pessoas meio que não andam na rua, a cidade é feita para carros. As pessoas olham de uma forma desconfiada e temerosa sempre que um artista está em ação. Elas sempre acham que vão perder algo, ou perder o patrimônio delas, perder a ordem delas. O Brasil, então, nos últimos anos, com essa coisa moralista e religiosa fundamentalista, as pessoas estão não só com medo, mas estão muito violentas. Então, pintar na rua é um risco físico mesmo, de o quanto você está disposto a arriscar pintar um muro e arriscar a sua saúde física, sua integridade física, porque as pessoas estão violentas. Nas cidades ao redor do Plano Piloto, a comunidade te abraça melhor, mesmo porque o poder aquisitivo é menor e as pessoas têm necessidades maiores, não só de consumir cultura, consumir arte, elas estão mais abertas, como elas também têm uma situação financeira mais delicada, e o grafite chega com uma espécie de renovação, renovação não só do muro, mas renovação da vida, renovação de um dia a mais, de um dia melhor, renovação das esperanças. Então, ter o seu muro que está ali detonado, sem o revestimento que você gostaria, sem o acabamento que você gostaria, e oferecer para um artista, deixar ele pintar e renovar aquilo ali, dá uma sensação de trabalho terminado, de algo que está avançando, de uma esperança de que a vida está melhor. Então, acho que tem esses aspectos que no final são aspectos de tensões sociais no Brasil inteiro, mas que aqui fica mais explícito porque a ilha, Plano Piloto, ela é muito destacada em relação às outras cidades. Então, pintar fora daqui e dentro do Plano Piloto, tem suas diferenças de tensões, especialmente com a polícia, pelo fato de que

eles vão estar sempre dispostos a defender a propriedade privada e a propriedade mais rica. Então, é isso.

Eixo 2: A PRESERVAÇÃO DO GRAFITE

3. Para você, o grafite deve ser preservado?

Resposta: Eu acho que alguns murais que são feitos de forma coletiva, dentro de um propósito, feitos para a comunidade, para certos fins culturais, eu acho que eles são passíveis de preservação, porque é importante deixar uma mensagem, que seja uma praça em homenagem a uma figura importante da história, que seja realmente importante ressaltar e exaltar a existência daquela pessoa, os murais que são comemorativos nesse sentido, eu acho que eles têm essa necessidade de preservação por uma questão histórica mesmo e de homenagem, representatividade e tal. Ainda assim, eu acho que o grafite em si, ele não nasceu para ser preservado, não no sentido de que ele não deva ser, mas a natureza do grafite não é essa. Não é a mesma natureza do muralismo. Acho que por isso que os nomes são diferentes. O muralismo serve para exaltar e criar essa relação histórica com momentos pontuais da humanidade, seja ele representando figuras importantes, seja ele representando momentos e situações importantes para a nossa história. O grafite tem na sua natureza a efemeridade, e isso não é um ponto negativo, isso é um ponto vital, de vitalidade, de dinâmica e de mudança. É parte da natureza e da personalidade do grafite. Então, por essa característica, eu acho que isso nem tem como ser respondido, nem uma questão de opinião ou gosto. É uma questão da natureza da manifestação artística. Grafitar é trabalhar com o efêmero, é trabalhar com essa mudança. As pessoas pensam em efêmero como algo que é rápido e acaba e se destrói rapidamente e não tem importância. E isso não tem relação nenhuma com a verdade. O efêmero no grafite tem a ver com renovação e fazer novamente, fazer de novo, fazer diferente, fazer melhor e mudar. Então, acho que sim, acho que a natureza do grafite, é efêmera.

4. No momento de grafitar, você pensa em materiais mais duráveis e escolhe os locais onde há maior possibilidade de permanência de suas obras? Resposta: Eu me considero um artista urbano. O grafite chegou até mim através do instrumento *spray*, que é compartilhado pelos grafiteiros, a grande

maioria. Mas a minha forma de pensar a rua e usar a rua é mais expandida no sentido de materiais, técnicas e modalidade, inclusive pelo fato de eu ser uma pessoa nascida no Plano Piloto, na Asa Sul. Minha forma de pensar a rua nunca foi dentro das tensões naturais do movimento do *hip hop*, de onde nasceu o grafite. É importante ressaltar sempre isso, que o grafite é um desdobramento do movimento *hip hop*, que é um movimento de contracultura, um movimento de resistência da periferia com o centro. E ainda que eu queira ou que eu possa falar em nome, representar a classe grafiteiros, para algumas pessoas que desconhecem a natureza do grafite, eu originalmente não sou um grafiteiro. Eu posso ser um artista de rua que trabalha com os mesmos elementos técnicos e ferramentas. Porém, eu nunca vou saber como é, em que profundidade e nível, vivenciar essa tensão do artista que sai da periferia em direção ao centro para ocupá-la. Porque eu já nasci no centro e tenho o meu lugar, de certa forma, de certa medida, no centro. Então, a minha vontade de ir na rua e deixar uma mensagem, deixar um desenho, deixar um trabalho de arte é muito mais relacionado à comunicação em massa com esse corpo da cidade de mil cabeças, de um milhão de cabeças, enfim, do que essa necessidade de resistência e de furar essas barreiras, de quebrar esses muros que o movimento *hip hop* tão maravilhosamente consegue manter na mente dos jovens artistas periféricos.

5. Você utiliza algum método de documentação para registro de suas obras? Resposta: Olha, dentro do grupo de artistas que eu conheço, que trabalham com arte de rua, eu acho que eu sou um dos que menos tem esse cuidado. E eu falo isso como uma espécie de crítica a mim mesmo, porque eu acho fundamental a documentação do trabalho na rua, porque se a gente não documenta, muito provavelmente aquilo se perde. Acho que o documento, o registro é importante, tanto quanto as *performances*, que sejam no teatro, nas artes visuais, todo mundo que se dedica ao universo da *performance*, ainda que honre e respeite a natureza daquela expressão artística que é efêmera, como a gente já falou. Ainda assim, tem essa possibilidade do registro, para que aquilo possa historicamente ser revisitado e estudado. Então, acho que é fundamental nesse sentido o registro. Mas, muitas vezes, eu saio para a rua sem essa preocupação e sem essa documentação imediata. Normalmente eu

volto depois para fazer essa documentação. Nem sempre dá certo. Mas acho que todo artista devia estar sempre com alguém do lado documentando.

6. Você considera viável uma intervenção de restauro em suas obras?
Resposta: Eu acho super viável. Eu acho que sendo conversado e sendo decidido entre artista e equipe de restauração, acho super viável. Não vejo problema.

7. Quando você realiza uma obra e ela desaparece no tempo, você considera a possibilidade de reconstrução?
Resposta: Olha, eu uso sempre uma frase na minha cabeça e para os meus amigos, que é uma frase piada, vamos dizer assim, uma frase descontraída, que é quando uma obra desaparece com o tempo ou alguém pinta de cinza, a frase boa é: motivos para voltar. E com esse motivo a gente volta.

8. Se para você não é possível repetir uma mesma temática solicitada por uma comunidade, você consideraria a possibilidade de refazer para atender uma demanda social?

Resposta: Olha, essa é uma questão que para mim também não é muito dessa forma que acontece, porque toda obra, ainda que você repita ela, ela não é uma repetição. O trabalho em si do grafite mesmo. O muralismo até tem uma coisa mais exata e estudada, com projeto e tal, mas o grafite em si, na natureza dele, ele tem esse dinamismo que é do movimento espontâneo também. Então refazer um trabalho não está muito na natureza do grafite. O grafite tem a ver com letra, com grafia, que é uma assinatura. Então é como você chegar para uma pessoa, para um artista de *Hollywood* e pedir um autógrafo para ele. E no dia seguinte você pedir mais uma vez um autógrafo porque aquele de ontem você perdeu, e ele simplesmente vai lá e autografa de novo. Ele não vai pensar que ele está refazendo uma obra, ele só está fazendo de novo. O grafite tem uma natureza mais próxima disso, da grafia que se repete como assinatura. Então, hoje eu assino, amanhã eu assino, ou hoje eu faço uma série de assinaturas, e isso tudo são trabalhos individuais, únicos, mas são assinaturas, ainda que seja o mesmo desenho, são assinaturas.

9. A autenticidade de sua obra encontra-se mais no projeto e na documentação ou na permanência física de suas obras?

Resposta: A autenticidade da minha obra, eu acredito que se encontra mais na ideia. Eu tenho uma forma de me comunicar com as pessoas e com a cidade através de personagens que se repetem, que eu acostumo as pessoas a se familiarizarem com aquelas figuras e que elas têm formas de pensar, falar, e aquilo vai criando uma identidade, vai criando uma ideia. Então, ainda que o trabalho não esteja ali, a ideia está. Se ainda o personagem está ali, mas ele não está falando nada, a ideia continua. Às vezes, só o texto está ali e as pessoas associam com o personagem, porque a ideia está. Então, eu acho que eu passo um pouquinho fora dessa questão da autenticidade como projeto, documentação e permanência física. Para mim, a coisa está mais na ideia do que eu estou transmitindo com os desenhos.

Eixo 3: POLÍTICAS PÚBLICAS E OS EDITAIS DE FOMENTO

10. O que você pensa sobre as políticas públicas e os editais de fomento para realização de grafites no Plano Piloto?

Resposta: Eu acho que as políticas públicas e editais para o grafite no Plano Piloto e no entorno também são um passo à frente, muito importante, que aconteceu nos últimos anos, que fortaleceu a comunidade, fortaleceu a existência... deu mais estrutura para essa comunidade e dá a possibilidade de jovens artistas pensarem que é possível viver de grafite. E sustenta a comunidade, não só os artistas, mas os produtores culturais. Então começa a se criar uma cadeia cultural possível de existir e de se fomentar. Então, acho maravilhoso, eu acho que isso tem que crescer, e quanto mais crescer, com certeza melhores resultados a gente vai ter, a gente vai se destacar muito mais culturalmente e nacionalmente. Acho que tem tudo para fortalecer a cultura brasiliense.

11. Você atua com maior frequência no Plano Piloto ou nas Regiões Administrativas?
Resposta: Acho que é um clássico. Os artistas atuam mais no local onde eles

vivem. Eu moro na Asa Norte e atuo mais na Asa Norte, com certeza. Mas minha intenção é sempre estar trabalhando de forma pontual em várias partes de Brasília e do DF. Então, eu tento sempre atender aos mutirões, onde os artistas se encontram para fazer esse serviço social nas escolas, nas comunidades, nos eventos de grafite. Isso tudo é muito rico, principalmente para a gente que vai lá e convive, e troca e tal, e que a comunidade abraça a gente, a gente pode ter essa experiência direta, sem intermediários, é muito rica.

12. Você atua com maior frequência por meio de editais ou de maneira espontânea?
Resposta: Eu atuo definitivamente por maneiras espontâneas. Os editais é uma coisa muito recente na minha vida. Eu desconhecia a existência deles, de fato. E muitas vezes eu perco as datas de inscrições, porque eu acho que essa parte ainda é muito mal feita. Os editais tendem a serem divulgados, efetivamente para todo mundo, faltando três dias, quatro dias para acabar a inscrição. E isso é muito ruim, porque dá uma sensação de privilégio e de limitação para o grande público. E muitos dos editais eu nem conheço ainda, então é uma coisa nova para mim, mas eu estou achando muito interessante e é uma maneira do artista se manter existindo. Pouco a pouco eu vou conhecendo mais, mas a minha atuação normalmente é mais espontânea.

13. Você costuma trabalhar sozinho ou com equipe?
Resposta: Eu trabalho normalmente sozinho. Eu gosto muito dessa forma de trabalhar. Mas, enfim, quando a gente tem trabalhos muito grandes para fazer, com data para entregar e essas coisas, e precisa de uma agilidade, é importante ter uma equipe.

14. Os editais de fomento, normalmente, não apresentam um plano de preservação, o que você pensa sobre isso?
Resposta: Eu acho que isso é um crescimento que deve vir conforme os editais se mantenham. Eu acho que precisa de muita força de vontade da cultura, da Secretaria de Cultura e de incentivo mesmo do governo com as verbas para que os editais continuem existindo e continuem se desenvolvendo, porque todo edital, cada edição, ele melhora. E eu acho que o plano de preservação vai vir

com o tempo, mas isso precisa, como todo edital e como toda cultura, precisa de tempo para acontecer, melhorar, enriquecer, enfim, e precisa de respeito para que aconteça. Então, é com o tempo, eu não duvido que isso vá acontecer.

15. Você considera que a documentação do projeto, da execução e do resultado final da obra de grafite é suficiente para sua preservação? Resposta: Não, claro que não. Eu acho que esse é o primeiro passo. A preservação se dá com restauração mesmo. Mas isso depende de intenção, né? Intenção do governo, vontade, né? Tanto privada quanto pública. Eu acho que o universo da arte, as galerias, elas têm vontade de ganhar dinheiro com os grafiteiros, com o movimento do *hip hop*, mas elas não têm vontade de conservar, doar, preservar, fortalecer, impulsionar os artistas. Elas impulsionam aqueles artistas que podem gerar muito dinheiro para elas. E isso é um erro tremendo, né? Mas isso é uma história velha, carcomida, que a gente já conhece. Enquanto essa mentalidade não mudar, a cultura fica presa, refém da falta de recurso e da falta de vontade dos governantes, enfim.

Por concordar, autorizar e estar ciente do teor deste Termo:

gov.br Documento assinado digitalmente
PEDRO SANGEON FELICIO BARROSO
Data: 15/09/2025 09:13:52-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Participante entrevistado (a)

gov.br Documento assinado digitalmente
MARIAH BOELSUMS
Data: 15/09/2025 08:41:44-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Mariah Boelsums (discente)

gov.br Documento assinado digitalmente
MAGALI MELLEU SEHN
Data: 29/09/2025 17:31:30-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Magali Melleu Sehn (orientadora)

Brasília, 24 de julho de 2025

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – Res. 466/12 – item II.23, Res. 510/2016 e Res. 441/2011

Título: A CIDADE COMO SUPORTE: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília

Prezado Renato Moll,

Meu nome é Mariah Boelsums, sou aluna de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, linha de pesquisa 'Patrimônio Cultural', sob orientação da professora Dra. Magali Melleu Sehn e, por meio desta, gostaria de convidar formalmente o Sr. Moll, para participar **voluntariamente** como entrevistado da pesquisa intitulada "A cidade como suporte: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília".

Nesta pesquisa, pretende-se estudar os desafios trazidos pela preservação da arte pública urbana a partir do recorte da manifestação artística contemporânea denominada 'grafite' em um contexto urbano singular que é o Plano Piloto de Brasília, capital do país, cidade parque, planejada e reconhecida como Patrimônio Cultural em âmbito Distrital, Nacional e Mundial. Desta forma, objetiva-se contribuir para a elaboração de estratégias e de metodologias específicas para a preservação de obras em grafite, partindo das teorias, dos critérios e dos códigos de conduta já instituídos no campo da conservação e restauro.

Como método de pesquisa, utilizaremos a entrevista com 10 (dez) grafiteiros e grafiteiras com atuação no Plano Piloto de Brasília, considerando atuações fomentadas por edital da Secretaria de Cultura do DF e também atuações que ocorrem de maneira espontânea nas ruas da capital.

A entrevista poderá ocorrer presencialmente, em um local de preferência do entrevistado, ou via preenchimento escrito por parte do entrevistado. Caso seja presencial, o áudio será captado e gravado para posterior transcrição e terá duração média de 40 minutos, com o total de 15 (quinze) perguntas no questionário, divididas em 03 (três) eixos temáticos. Imagens dos entrevistados (como fotos e vídeos) podem ser feitas por meio do 'Termo de Uso de Imagens', um documento específico que autoriza o uso da imagem do entrevistado mediante detalhamento dos canais e das finalidades de

divulgação. Destaca-se que esta gravação ficará armazenada com a pesquisadora por 05 (cinco) anos.

Diante destes termos, o(a) Sr.(a) **autoriza a gravação de áudio e a utilização acadêmica dos dados coletados**? Lembrando que a autorização do Uso de Imagens será realizada em outro documento (Termo de Uso de Imagens).

[X] SIM [ ] NÃO

Esclarecemos que se o(a) Sr.(a) se sentir desconfortável durante a entrevista por algum motivo, como por exemplo o teor de determina pergunta, lhe é reservado o direito de pausar, não responder à pergunta ou desistir de sua participação sem qualquer penalidade. Sendo assim, o(a) Sr.(a), como voluntário, pode recusar a participar ou retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa sem incorrer em penalização. Ademais, o(a) Sr.(a) poderá buscar indenização nos termos da Res.466/12 em caso de danos provenientes da pesquisa.

Destacamos que sua participação é fundamental para que alcancemos os objetivos desta pesquisa, colaborando para a análise das camadas e das especificidades que constituem o grafite no Distrito Federal e, especialmente, no Plano Piloto de uma cidade com características formais, estilísticas e sociopolíticas tão únicas, refletindo sobre as relações entre comunidade, artista, políticas públicas e conservadores-restauradores e os impactos para a preservação de obras em grafite.

Além disso, a partir das entrevistas será possível analisar o cenário específico de produção, existência e permanência das obras de grafite no Plano Piloto, refletindo sobre o papel das políticas públicas de fomento e incentivo na produção e na preservação de obras em grafite, especialmente considerando as ações da Secretaria de Cultura do Distrito Federal.

Sua participação ao responder o questionário fundamentará uma maior compreensão sobre o posicionamento dos grafiteiros a respeito da permanência e da preservação de suas obras no Plano Piloto de Brasília e, a partir disso, auxiliará na elaboração de estratégias e de metodologias que possam contribuir para a formação de diretrizes conceituais e técnico-científicas para preservação dessas obras.

Conforme a CNS 510/2016, os participantes da entrevista serão identificados, já que aspectos biográficos da carreira artística dos entrevistados é parte fundamental do estudo. Sendo assim, o(a) Sr.(a) **autoriza que os resultados da pesquisa sejam utilizados em trabalhos científicos publicados ou apresentados oralmente em congressos e palestras revelando sua identidade como participante?**

[X] SIM [ ] NÃO

O(a) Sr.(a) não terá qualquer tipo de despesa para participar da pesquisa e não receberá remuneração por sua participação.

Ciente de todas as informações aqui descritas, assinamos o termo e rubricamos em todas as páginas, sendo que uma via deste termo ficará sob posse do(a) Sr.(a).

Para maiores esclarecimentos sobre dúvidas gerais relativas à pesquisa, estaremos à disposição nos e-mails magmsehn@gmail.com e boelsums.mariah@gmail.com ou nos telefones (31) 98457- 4341 (31)99809 - 0046.

Em relação às possíveis dúvidas relativas exclusivamente aos aspectos éticos da pesquisa, indicamos consulta ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais (CEP/UFMG), site: https://www.ufmg.br/bioetica/cep/; e-mail: coep@prpq.ufmg.br, telefone: (031) 3409-4592, horário de atendimento 09h às 11h / 14h às 16h, segunda à sexta-feira. Endereço: Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, Pampulha - Belo Horizonte - MG - CEP 31270-901, Unidade Administrativa II - 2º Andar - Sala: 2005.

Abaixo segue o questionário ao qual este Termo se refere:

Eixo 1: GRAFITE NO PLANO PILOTO

1. Como você vê o grafite no Plano Piloto de uma cidade tombada e considerada Patrimônio Cultural da Humanidade? (limitações e possibilidades)

Resposta: Bom, eu acho realmente que Brasília é uma cidade muito peculiar, e pelas suas distâncias, pela sua organização, por essas questões que se estabelecem de poder, e pela própria dinâmica do fluxo das pessoas em relação a outras cidades do Distrito Federal e do país, inclusive do mundo. É

uma cidade muito peculiar mesmo, muito específica. Acho que o grafite também representa, a forma que ele se dá nesse contexto também reflete essas peculiaridades. O grafite no Plano Piloto se dá em tesourinhas, se dá em comércio, em algumas residências, em casas, tipo W3, em caixa de energia da CEB, em alguns viadutos... e é isso, porque é uma estrutura que, claro, por mais que exista toda uma questão arquitetônica ali, um centro mais moderno, apesar de ser uma parte mais turística, nesses lugares há grafite, porém eles são não necessariamente nos prédios, nas edificações, que já tem uma vigilância maior, uma manutenção maior, não que nunca aconteça, mas não fica. Então, eu acho que o grafite vai considerar todas essas coisas, inclusive o tombamento. Me faz pensar também nas tesourinhas, que é uma área muito clássica de grafite no Plano Piloto, só que ela também teve reformas e foi mudando, foi perdendo um pouco essa característica original. Então acho que isso até deixa as pessoas um pouco mais confortáveis de intervir, né?

2. Há diferenças entre grafitar no Plano Piloto e grafitar nas Regiões Administrativas? Se sim, quais? (temática, impacto social, controle)
Resposta: É diferente sim, a diferença, é o que eu falei, né? Brasília é uma cidade diferente das outras regiões do Distrito Federal e do país, então a gente considera várias coisas, né? São muitas pessoas poderosas ali no centro, tem essas distâncias, você se expõe mais, aparentemente, e sem contar o acesso aos espaços. Então, de alguma forma, é possível que pessoas que pintem no Plano Piloto tenham algum privilégio a mais, ou mais coragem, ou pelo menos uma sensação de impunidade. Tem alguns estímulos que fazem as pessoas pintarem no Plano Piloto, porém, grande parte das pessoas do DF vai pintar muito mais em outras cidades por conta dessas restrições, dessas características da própria cidade.

Eixo 2: A PRESERVAÇÃO DO GRAFITE
3. Para você, o grafite deve ser preservado?
Resposta: Não sei responder se acho que o grafite deve ser preservado, ou um grafite especificamente. Acho que o grafite como manifestação artística deve ser valorizadíssimo, é uma expressão orgânica, artística da sociedade, que também é uma resposta à forma com que o ser humano se organizou. E várias

desigualdades. Acho que o grafite como cultura tem que ser preservado, tem que ser enaltecido, tem que ser valorizado. Mas, agora, assim, um grafite, cada grafite, se ele deve ser preservado? Eu não sei, porque depende do que foi feito, onde foi feito, por quem foi feito, quando foi feito. E aí, em alguns casos, eu acredito que sim, que deve existir um esforço para preservar. E em alguns casos, eu acho que não. Eu acho que pode ser até inadequado e realmente não deveria estar ali. O que é diferente de eu ser contra as pessoas fazerem, né? Eu acho que tem que fazer mesmo. E eu acho que não tem que ser criminalizado. Agora, se deve preservar, aí é muito relativo.

4. No momento de grafitar, você pensa em materiais mais duráveis e escolhe os locais onde há maior possibilidade de permanência de suas obras?
Resposta: Não necessariamente. Eu vou fazer sempre com o que tiver o meu alcance, o que tiver mais acessível. Quando dá para unir esses mundos, de fazer com um material mais durável em um local onde haverá maior permanência, maravilha. Se não tiver um material adequado ou se não tiver a garantia de achar realmente que o local pode permanecer com a obra e tal, eu faço mesmo assim. Acho que a gente está na rua, a gente não tem controle. Mesmo que você use um material muito bom e pareça um local perfeito, nada impede de alguém apagar no dia seguinte. E assim, a gente se vira com o que tem. Acho que tem um desafio também em usar o material que tem e fazer o seu melhor apesar dos seus instrumentos.

5. Você utiliza algum método de documentação para registro de suas obras?
Resposta: Método de documentação? Tiro foto, faço uns videozinhos assim, mas nada muito sistematizado não.

6. Você considera viável uma intervenção de restauro em suas obras?
Resposta: Olha, eu nunca parei para pensar com calma sobre isso, sobre uma intervenção de restauro das minhas obras. A princípio, eu acho que não, não é viável. Seria algo a se discutir para entender como seria, quais obras seriam, por quê, quanto tempo, sucessivamente. Talvez, se fosse o caso de acontecer, provavelmente não seria uma decisão minha.

7. Quando você realiza uma obra e ela desaparece no tempo, você considera a possibilidade de reconstrução?
Resposta: Então, quando minha obra desaparece no tempo, eu me sinto ainda, de alguma forma, vinculado àquele espaço. Se eu pintei ali e minha obra está desaparecendo, eu considero que eu tenho prioridade para chegar lá e fazer alguma coisa nova ou restaurar a antiga. Eu sempre prefiro fazer uma coisa nova e ver quanto tempo vai durar. Não me lembro de já ter restaurado, renascido um trabalho que já estava só o fantasminha. Mas é possível. Não faço, não tenho esse costume, mas é possível.

8. Se para você não é possível repetir uma mesma temática solicitada por uma comunidade, você consideraria a possibilidade de refazer para atender uma demanda social?
Resposta: Olha, eu acho que não entendi muito bem a pergunta, mas, para mim, é possível trabalhar diversas temáticas e abrir vários tipos de concessão na minha própria ideia do que eu gostaria de fazer para atender alguma demanda social, 100%. Eu acho que a prioridade, inclusive, tem que ser as pessoas que podem se beneficiar de alguma forma dessa atividade. Então, sempre que possível, vou, sim, considerar as demandas que surgirem a partir das pessoas do local, de uma comunidade, de um espaço onde eu estiver me inserindo ali para deixar a minha arte.

9. A autenticidade de sua obra encontra-se mais no projeto e na documentação ou na permanência física de suas obras?
Resposta: 100% no projeto, produção e documentação. Ela não existe mais fisicamente, não faz diferença no sentido que a gente não tem controle sobre isso e a partir do momento que você fez, documentou, pode durar muito tempo, pode durar pouco tempo. Não tira a autenticidade da pessoa. Eu acho que o que acontece é que as pessoas que param ou que dão um tempo de pintar, elas vão deixando de existir na rua, fisicamente. Mas elas não deixam de existir na história da cidade, da cultura. Então, às vezes, esses registros e esse compilado de artes que foram acontecendo e sumindo ao longo dos anos, vai mostrar a identidade, a cultura, inclusive a autenticidade de cada artista. Mesmo que você, chegando na cidade, já não consiga ver, presenciar tudo o

que já aconteceu ali, a tendência é que a cidade vá renovando. Então, a permanência física é totalmente incontrolável. E quanto mais ela dura, muitas vezes melhor, mas não garante a autenticidade nem a qualidade, o valor real do trabalho.

Eixo 3: POLÍTICAS PÚBLICAS E OS EDITAIS DE FOMENTO

10. O que você pensa sobre as políticas públicas e os editais de fomento para realização de grafites no Plano Piloto?

Resposta: Acho que as políticas públicas e editais de fomento para a realização de grafites no Plano Piloto têm que levar em consideração o Distrito Federal. O Plano Piloto é uma região central, é uma região importante, mas Brasília, o Distrito Federal, tem uma diversidade gigantesca de artistas, de pessoas que estão ativas e que se dedicam a produzir arte urbana, grafite. Então, acho que é importantíssimo que essas políticas públicas tragam as pessoas das outras cidades do Distrito Federal para o Plano Piloto, porque o Plano Piloto acaba sendo uma vitrine. Então, acho que é importante, sim, ter para todo lado, para todas as cidades, acho que é importante ter esse tipo de edital, ter esse fomento, mas tem que, sim, se considerar que esse tipo de edital e de fomento, quando ele se dá no território do Plano Piloto, ele é uma vitrine, porque é o centro do Estado, do país. Tem-se que valorizar as pessoas de fora do Plano Piloto, principalmente porque são as pessoas que costumam ser mais vulneráveis, que costumam ter mais dificuldade de dar visibilidade para o seu trabalho. E outra, esses editais também pagam um cachê, fomentam que a pessoa trabalhe com a criatividade e que ela seja remunerada por isso, para além dessa paixão que é o grafite, a arte urbana. Então, é legal porque acaba que distribui esse recurso para as pessoas que estão ativas e não concentra, né? Talvez também levar em consideração a renovação, não só o estímulo, né? Um evento, mas como uma renovação, uma constante atualização dessa vitrine, para receber cada vez mais das novas gerações e essa diversidade, porque também sempre vai ter uma limitação de vagas. Então, boa parte das pessoas que têm condições, que têm talento, né, que poderia estar ali, que tem potencial, às vezes não vão conseguir acessar. Mas, se tiver mais editais, se tiver mais possibilidades, aí eu acho que acaba que pode se tornar mais democrático, né? Então, o Plano Piloto, ele tem essa

vantagem, né, de concentrar ali essa produção artística do Distrito Federal e transformar esse espaço numa vitrine. Eu acho muito legal e tem que rolar, tem que continuar rolando.
Agora, o que falta nesse aspecto são estruturas adequadas. Eu falei dessa atualização, dessa modernização, de mostrar essa diversidade, de inclusive incentivar as gerações que estão chegando, mas Brasília tem um setor comercial, tem os setores habitacionais também, as próprias quadras do Plano Piloto, que tem várias empenas, várias estruturas que poderiam dar para fazer eventos e daria para pintar uma galera, daria para se manter fazendo e promovendo esse tipo de evento sem, necessariamente, apagar para fazer outro. Eu acho que demoraria um bom tempo até as estruturas pintáveis que poderiam receber esse tipo de evento, para poder realmente ter que voltar em algum lugar. Por exemplo, o Viaduto da Galeria dos Estados, já faz uns 3 ou 4 anos que rolou um edital, um fomento, teve uma pintura e ficou muito legal. Para um próximo, não precisaria ser ele de novo necessariamente agora. Mas talvez daqui a 5, daqui a 10 anos, teria que ter um outro evento lá para refazer tudo e trazer essa nova geração. E a obra que já teve lá, já ficou um bom tempo. Eu acho que tem espaço para todo mundo e tem recurso e tem que ter interesse público também. Eles têm que valorizar isso e dar abertura para que essas estruturas que seriam viáveis para o grafite, sejam destinadas para isso.

11. Você atua com maior frequência no Plano Piloto ou nas Regiões Administrativas?
Resposta: Regiões Administrativas.

12. Você atua com maior frequência por meio de editais ou de maneira espontânea?
Resposta: Maneira espontânea.

13. Você costuma trabalhar sozinho ou com equipe?
Resposta: Olha, eu posso dizer que eu costumo trabalhar sozinho, porque mesmo quando a gente faz essas pinturas coletivas, que junta o pessoal, mutirão, é meio que raramente o pessoal anima de juntar para fazer um trabalho com todo mundo, dividir funções e tal. Mas, nesse aspecto sozinho, eu

já pintei de fato, muito sozinho, sozinho mesmo, mas normalmente eu saio pra pintar com alguém ou vou pra algum evento. Então, não que eu esteja sozinho, mas não necessariamente eu pinto com equipe, eu trabalho com equipe.

14. Os editais de fomento, normalmente, não apresentam um plano de preservação, o que você pensa sobre isso?
Resposta: Eu acho que esse lance do plano de preservação, eu nunca tinha pensado sobre isso. Acho que respondi em parte quando eu falei dos editais, porque eu acho que poderia sim ver, que destinassem várias áreas diferentes para esse tipo de evento, para esse tipo de atividade. Então, se fosse o caso de ter interesse a ponto de ter vários lugares que vão ser pintados e que ao longo dos anos também podem vir a ser renovados, eu acho que poderia, sim, faria todo sentido que houvesse um interesse de preservar e de garantir a integridade de alguns murais que foram feitos nesse contexto, que trazem a diversidade da produção de arte urbana no DF, por um período X, que seja em cinco anos. Daqui a cinco anos vai ter um outro evento para fazer uma outra arte, mas nesse meio tempo a galera vai preservar e vai manter como uma identidade da cidade, inclusive como um atrativo turístico.

15. Você considera que a documentação do projeto, da execução e do resultado final da obra de grafite é suficiente para sua preservação?
Resposta: Pois é, essa pergunta 15 acho que tem várias sutilezas que a gente talvez teria que nivelar para tentar entrar num ponto de uma resposta mais objetiva, porque a documentação do projeto, que é esse lance de você fazer um registro, tirar uma foto, ter um esboço, ter um planejamento ali, talvez até uma publicação da obra ali... ela realmente já serve como uma forma de preservação, porque você já tem ali um registro, já publicou ou tem pelo menos arquivado ali que aquele momento aconteceu e que aquele espaço já foi ocupado com essa obra. Inclusive até, se você entra no *Google Maps* da vida e vai regredindo, você consegue ver as diferentes artes que, às vezes, uma parede já teve ao longo dos anos. Só que o grafite, esse é o lance que acho que muda um pouco, porque o grafite tende a ser algo muito espontâneo. O grafite verdadeiro, vamos dizer, entre aspas, porque eu sei não qual a abordagem que vocês estão buscando...porque eu acho que hoje em dia é

muito comum chamar de grafite outras intervenções urbanas com tinta, pintura... tem gente que vai entender o grafite como a pichação, como um ato de transgressão, como um vandalismo. Tem gente que vai entender o grafite como letras, feitas com *spray*, que se vincula, às vezes, com aquele grafite lá de Nova York, que é o nome da pessoa, ou que tem toda uma escola, que para ser grafite, ele tem que ter todo um *checklist* de coisas, que se vincula com o movimento *hip-hop* e etc. Mas, hoje em dia a galera também reconhece e chama de grafite os murais, essas pinturas autorizadas, pinturas que vão parar em shopping, que vão parar em produtos. E, muitas vezes, esse trabalho não é nem feito na rua, ele é feito de forma espontânea, muitas vezes ele é feito totalmente dentro de estúdio, coisa digital, né? Então, assim, às vezes é um projeto mais estruturado, né? Que tem um financiamento, que às vezes tem já um interesse maior de preservar e aí, nesse caso, o pessoal vai passar, vai usar um material melhor, vai escolher um lugar que seja mais protegido da chuva ou do sol, ou passar um verniz, ou mesmo restaurar, se for o caso. Mas muita gente que eu conheço do meu meio artístico não falaria que isso é grafite, apesar de toda a conexão. O grafite verdadeiro, no meu ponto de vista, ele acontece de forma mais espontânea, menos planejada, na rua, muitas vezes ilegal, sem autorização. E, às vezes, é uma conquista de um espaço ali, ou é quase que uma renovação de um espaço, tornar um ambiente mais interessante para a comunidade e tudo mais. Então, às vezes, existe uma viabilidade maior de preservação, justamente porque, mesmo sendo uma coisa espontânea, fez bem para aquela comunidade e o pessoal vai ter interesse que aquilo permaneça. O pessoal pode acolher o grafite. Então, é muito complexo falar sobre a permanência, sobre essa coisa de durabilidade ou dos interesses, porque muitas vezes o grafiteiro original mesmo, ele próprio nem vai ter os registros do que ele faz. Muitas vezes, vai ser muito mais vinculado com a vivência do que com como isso vai reverberar ou se vai durar. Mas é isso, acho que a história vai sendo contada a partir dos registros que alguém fizer, o que as pessoas vão fazendo e vão somando, e essas ideias vão circulando, então vai ganhando essas nuances, desde a pichação, desde o grafite original, desde o movimento *hip-hop* até o muralismo, uma coisa mais burocrática, mais aceita também, mais midiática, então é muito relativo.

Por concordar, autorizar e estar ciente do teor deste Termo:

Documento assinado digitalmente
gov.br
RENATO ALENCASTRO MOLL
Data: 18/08/2025 20:06:27-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Participante entrevistado (a)

Documento assinado digitalmente
gov.br
MARIAH BOELSUMS
Data: 18/08/2025 19:31:31-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Mariah Boelsums (discente)

Documento assinado digitalmente
gov.br
MAGALI MELLEU SEHN
Data: 29/09/2025 17:31:30-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Magali Melleu Sehn (orientadora)

Brasília, 01 de agosto de 2025

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – Res. 466/12 – item II.23, Res. 510/2016 e Res. 441/2011

Título: A CIDADE COMO SUPORTE: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília

Prezada Nati,

Meu nome é Mariah Boelsums, sou aluna de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, linha de pesquisa 'Patrimônio Cultural', sob orientação da professora Dra. Magali Melleu Sehn e, por meio desta, gostaria de convidar formalmente o (a) Sr.(a) Nati, para participar **voluntariamente** como entrevistado da pesquisa intitulada "A cidade como suporte: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília".

Nesta pesquisa, pretende-se estudar os desafios trazidos pela preservação da arte pública urbana a partir do recorte da manifestação artística contemporânea denominada 'grafite' em um contexto urbano singular que é o Plano Piloto de Brasília, capital do país, cidade parque, planejada e reconhecida como Patrimônio Cultural em âmbito Distrital, Nacional e Mundial. Desta forma, objetiva-se contribuir para a elaboração de estratégias e de metodologias específicas para a preservação de obras em grafite, partindo das teorias, dos critérios e dos códigos de conduta já instituídos no campo da conservação e restauro.

Como método de pesquisa, utilizaremos a entrevista com 10 (dez) grafiteiros e grafiteiras com atuação no Plano Piloto de Brasília, considerando atuações fomentadas por edital da Secretaria de Cultura do DF e também atuações que ocorrem de maneira espontânea nas ruas da capital.

A entrevista poderá ocorrer presencialmente, em um local de preferência do entrevistado, ou via preenchimento escrito por parte do entrevistado. Caso seja presencial, o áudio será captado e gravado para posterior transcrição e terá duração média de 40 minutos, com o total de 15 (quinze) perguntas no questionário, divididas em 03 (três) eixos temáticos. Imagens dos entrevistados (como fotos e vídeos) podem ser feitas por meio do 'Termo de Uso de Imagens', um documento específico que autoriza o uso da imagem do entrevistado mediante detalhamento dos canais e das finalidades de

divulgação. Destaca-se que esta gravação ficará armazenada com a pesquisadora por 05 (cinco) anos.

Diante destes termos, o(a) Sr.(a) **autoriza a gravação de áudio e a utilização acadêmica dos dados coletados**? Lembrando que a autorização do Uso de Imagens será realizada em outro documento (Termo de Uso de Imagens).

[X] SIM [ ] NÃO

Esclarecemos que se o(a) Sr.(a) se sentir desconfortável durante a entrevista por algum motivo, como por exemplo o teor de determina pergunta, lhe é reservado o direito de pausar, não responder à pergunta ou desistir de sua participação sem qualquer penalidade. Sendo assim, o(a) Sr.(a), como voluntário, pode recusar a participar ou retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa sem incorrer em penalização. Ademais, o(a) Sr.(a) poderá buscar indenização nos termos da Res.466/12 em caso de danos provenientes da pesquisa.

Destacamos que sua participação é fundamental para que alcancemos os objetivos desta pesquisa, colaborando para a análise das camadas e das especificidades que constituem o grafite no Distrito Federal e, especialmente, no Plano Piloto de uma cidade com características formais, estilísticas e sociopolíticas tão únicas, refletindo sobre as relações entre comunidade, artista, políticas públicas e conservadores-restauradores e os impactos para a preservação de obras em grafite.

Além disso, a partir das entrevistas será possível analisar o cenário específico de produção, existência e permanência das obras de grafite no Plano Piloto, refletindo sobre o papel das políticas públicas de fomento e incentivo na produção e na preservação de obras em grafite, especialmente considerando as ações da Secretaria de Cultura do Distrito Federal.

Sua participação ao responder o questionário fundamentará uma maior compreensão sobre o posicionamento dos grafiteiros a respeito da permanência e da preservação de suas obras no Plano Piloto de Brasília e, a partir disso, auxiliará na elaboração de estratégias e de metodologias que possam contribuir para a formação de diretrizes conceituais e técnico-científicas para preservação dessas obras.

Conforme a CNS 510/2016, os participantes da entrevista serão identificados, já que aspectos biográficos da carreira artística dos entrevistados é parte fundamental do estudo. Sendo assim, o(a) Sr.(a) **autoriza que os resultados da pesquisa sejam utilizados em trabalhos científicos publicados ou apresentados oralmente em congressos e palestras revelando sua identidade como participante?**

[X] SIM [ ] NÃO

O(a) Sr.(a) não terá qualquer tipo de despesa para participar da pesquisa e não receberá remuneração por sua participação.

Ciente de todas as informações aqui descritas, assinamos o termo e rubricamos em todas as páginas, sendo que uma via deste termo ficará sob posse do(a) Sr.(a).

Para maiores esclarecimentos sobre dúvidas gerais relativas à pesquisa, estaremos à disposição nos e-mails magmsehn@gmail.com e boelsums.mariah@gmail.com ou nos telefones (31) 98457- 4341 (31)99809 - 0046.

Em relação às possíveis dúvidas relativas exclusivamente aos aspectos éticos da pesquisa, indicamos consulta ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais (CEP/UFMG), site: https://www.ufmg.br/bioetica/cep/; e-mail: coep@prpq.ufmg.br, telefone: (031) 3409-4592, horário de atendimento 09h às 11h / 14h às 16h, segunda à sexta-feira. Endereço: Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, Pampulha - Belo Horizonte - MG - CEP 31270-901, Unidade Administrativa II - 2º Andar - Sala: 2005.

Abaixo segue o questionário ao qual este Termo se refere:

Eixo 1: GRAFITE NO PLANO PILOTO

1. Como você vê o grafite no Plano Piloto de uma cidade tombada e considerada Patrimônio Cultural da Humanidade? (limitações e possibilidades)

Resposta: Primeiramente, eu quero deixar claro que, na verdade, a gente vai construindo esses pensamentos. O grafite tem muito essa questão da gente ocupar, da gente fazer, então esses assuntos, geralmente, não discutimos, né?

Então, assim, agora que você fez a pergunta, que eu vou fazer essa análise, entendeu?

E vou me deparar, assim, com esse questionamento. Então, assim, é até bom entrevistar outras pessoas, porque elas têm várias visões, né? Mesmo no movimento *hip hop*, porque eu estou ligada ao movimento *hip hop* dentro do grafite, né? Hoje em dia tem pessoas que fazem, pintam com *spray*, mas não estão ligadas ao movimento *hip hop*, né? Aí tem *street art*, aí tem o muralismo. Eu tô ligada diretamente ao movimento *hip hop*, que é diferente das outras manifestações, né? Então, assim, meu grafite é muito *hip hop*. Então, minha visão, às vezes, é um pouco diferente, né? Da visão dos outros colegas. Então, é bom, realmente, você ter esse recorte de outras pessoas, né? Com relação, eu abri aqui o roteiro, porque eu já esqueci a pergunta, né? Para eu ler aqui.

É porque, assim, eu acho que o grafite, o grafite que a gente faz nas periferias, é um grafite que você não vai ver no Plano Piloto. Você não vê ele no Plano Piloto. Nós não estamos no Plano Piloto, né? Ah, é por vários motivos. Primeiro porque o Plano Piloto, ele enxerga o grafite como uma forma de higienização urbana. Ele não vê como uma arte, né? Ele acha aquilo ali é para, 'não quero a pichação, vou colocar o grafite no lugar'. O grafite é bonitinho, você pode pintar. E mesmo assim, você ainda se depara com problemas das pessoas não quererem aquilo ali, deles não gostarem daquilo ali. Já aconteceu até em editais da própria Secretaria de Cultura, da pessoa ir pintar uma parada de ônibus, porque foi selecionada, vai receber, sai no Diário Oficial, e a polícia chegar, tipo, subindo calçada e falar pra mana: 'parou, parou, parou'.

Entendeu? Tipo, 'oi? O que que tá acontecendo, né?' Então, assim, o Plano Piloto é assim, a gente vê muitos artistas pintando ali, ocupando aquele espaço, tem muita coisa. Você vê muitos artistas ocupando ali, mas se você for reparar, a grande maioria são artes que são ilegais. Mesmo elas sendo mais complexas, elas são ilegais. Geralmente, eles não tiveram autorização para fazer aquilo ali. É realmente uma ocupação do espaço. Eu tenho pouquíssimos trabalhos no Plano Piloto. Essa questão dessa limitação é exatamente isso. A população não enxerga o grafite, sei lá, a pessoa, sei lá, ela vai viajar para Miami, ela chega aí naquele bairro lá que é bombado. Nossa, ela vai achar lindo aquilo ali, ela vai achar lindo. Mas ela vem para Brasília, vê a gente pintando ali, aí vê quem estão pintando, quem são as pessoas que estão

pintando. Eu sempre falo que a gente que é de periferia, a gente tem, sei lá, uma placa na testa falando que é de periferia, as pessoas identificam. Então elas veem quem estão fazendo ali, quem são essas pessoas que estão pintando, então elas já vão olhar assim, tipo, 'ah, não é igual o que eu vi lá em Miami'. Não são as mesmas pessoas, né? Então, assim, eu acho que o Plano piloto, ele, quem pinta ali é quem realmente mora por ali, porque não tem como, você mora por ali, você vai ocupar sua quebrada, você vai sair na rua, você vai ver algum lugar pra pintar e você vai querer pintar.

Então, a maioria das pessoas que pintam ali são pessoas que moram ali. Pessoas que não moram ali, muito dificilmente vão pintar ali, né? Tem pessoas que são do bombe, então elas ocupam todos os lugares, elas não são limitadas de forma geográfica, então elas estão em várias quebradas e o Plano Piloto é uma delas. Mas, realmente, o Plano Piloto, ele não é tão amistoso com nós, grafiteiros mesmo, com a galera que é do grafite mesmo. Eu acho que o grafite mais ligado ao movimento *hip hop*, que é esse grafite que é mais contestador, esse grafite que ele não tem somente uma intenção de embelezar, sempre tem uma questão por trás. Eles identificam, né? Tanto que as pessoas do Plano ali que são mais de direita, quando vê a gente pintando, já chama a polícia, já entende-se que você está politicamente posicionado contra o que ele imagina, contra o que ele pensa. Você já é rotulado. Então, assim, em relação ao Plano, a gente nem chega a acessar, a gente nem está ali participando muito dessa cena, podemos dizer assim.

É uma forma do Estado atender, que nem a gente pintou ali a Galeria dos Estados. Se não fosse pintado, ia estar cheio de pixo, ia estar cheio de bombe, entendeu? Então, assim, vamos fazer alguma coisa aqui para não ter um problema futuro na frente, né? Então, tipo assim, ali se criou uma galeria de arte urbana. Teve até uma curadoria legal, teve uma conversação legal, a gente estava bem aberto, não teve muito isso de 'você não pode fazer isso, você não pode fazer aquilo outro'. Teve problemas, como todo lugar tem problema e porque o grafite, você não consegue enjaular ele. Você não consegue enjaular o grafite. Você não consegue enjaular as pessoas. Então, assim, elas vão ocupar e elas vão ocupar. E pode dar B.O. e sempre dá B.O.. Se eu organizar um evento na minha quebrada pode dar B.O.. E eu até evito, porque eu moro numa quebrada que ela é uma quebrada um pouco perigosa

aqui na Ceilândia, né? Então, assim, se eu fizer um evento e as pessoas não pintarem somente onde elas podem pintar e pintar em outros lugares, pode gerar um problema muito grande. Então, eu já não faço coisas tão grandes aqui. Eu faço coisas pequenas entre eu, meu marido e mais três amigos e vamos pintar. Entendeu? Então, tipo assim, você não controla as pessoas e eu não vou controlá-las, então eu faço uma coisa pequena.

2. Há diferenças entre grafitar no Plano Piloto e grafitar nas Regiões Administrativas? Se sim, quais? (temática, impacto social, controle)
Resposta: Sim, total diferença, total diferença. Porque, que nem, né? Linka com a primeira, né? O Plano Piloto, ele não entrega o grafite como uma arte. Ele não valoriza aquilo. Ele não se sente, tipo assim, quando a gente está pintando ali, o morador vê a gente pintando ali próximo a casa dele, ele não se sente agraciado com aquela obra que está sendo feita ali. Ele acha: 'ai que legal, não vai ter pichação, eu não vou ser mais incomodado com a sujeira que a pichação traz. Agora eu vou ter alguma coisa colorida para eu ver'. Não tem nem aquele olhar crítico de você olhar o que está sendo feito, de você ver a técnica, de você ver a diversidade daqueles artistas. Não se tem. É raro. Não posso generalizar, porque você não pode colocar todo mundo no mesmo saco, mas é raro isso acontecer. Então, eles veem realmente como uma coisa de higienização do espaço. E na quebrada é muito diferente, você entende que na quebrada não se tem tantas políticas públicas, então as cidades estão meio que jogadas. Por exemplo, eu fiz um mutirão de grafite do lado da minha casa, onde tem uma praça de frente com a escola, onde tem uma quadra e tem um parquinho para a criança brincar, onde o meu filho brinca. O parquinho não tem areia, os brinquedos estão totalmente desgastados. Nos brinquedos tem até buraco de tiro, né? Porque onde eu moro aqui é uma quebrada não muito amistosa, então, assim, o lugar totalmente jogado. Aí a gente foi fazer, fizemos um mutirão, trouxemos amigos para pintar, fizemos um *Sound System*, que o nome do evento até leva esse nome, *Graphic Sound System.* Tem um *brother* que é de *Sound System*, trouxe a música, a escola fez a parceria, fez um almoço, que para mim me ajuda, senão eu teria que fazer o almoço, com o bebê, uma correria, então a escola já deu o almoço, então conseguimos, e eles não receberam nada para estarem aqui, a gente só preparou a parede. E eles

vieram com a sua tinta, com o seu tempo, e vieram. A galera em volta, porque os moradores, porque a praça fica na frente de várias casas. Teve uma senhora que veio até a gente e falou: 'nossa, muito obrigada por você estar fazendo isso aqui, você não sabe como isso aqui é importante'.

Entendeu? Não é uma questão somente de você estar ali pintando e tirando a pichação, porque nem tinha pichação. Essa quebrada que eu moro não tem pichação. A pichação, quanto mais periférico é o lugar, quanto mais, como posso dizer, quanto mais marginalizado é aquele lugar ali, não tem pichação. Os moradores não gostam da pichação, os caras que fazem o corre não gostam da pichação, os caras que são envolvidos com crime não gostam da pichação. Eles acham que você está zoando a quebrada. Então, aqui não tem pichação, aqui não há pichação. A gente fez o grafite e a comunidade ficou toda, todo mundo ali, todo mundo saiu para as portas e ficou bebendo sua cerveja, colocando seu som, porque foram, foi sexta, sábado e domingo, né?

Então, assim, a galera gosta, a galera curte, e é algo que, assim, que você, hoje em dia, você vê artistas do grafite que só estão em galeria, tem artistas que hoje em dia quase não pintam na rua. Então, assim, porque o Plano Piloto está muito acostumado, eles têm tudo ali, né? Uma segurança, têm aparelhos públicos, tem locais pra eles se divertirem, e que nós não temos, né? Os que tem, tão capengas, né? Que nem esse nosso. Então, é muito diferente. Então, se quando você faz um grafite na quebrada, aquela pessoa que recebe, ela entende que você tá dando um presente pra ela. Ela entende que aquilo que você está fazendo ali é algo de muito valor, você está doando seu tempo, você está tirando do seu bolso para você fazer aquela pintura e aquilo ali vai mudar toda a estética daquele lugar. Você traz realmente uma questão de autoestima do lugar e até essa questão de todos ali quererem cuidar do lugar, porque você está cuidando. Nossa, eu estou aqui, tirando meu tempo para pintar aqui, então o outro vai ver um lixo e já vai tirar. Um outro que já tem uma inchada vai querer capinar aquilo ali. Entendeu? E as pessoas vão querer ocupar aquele lugar ali porque aquele lugar está mais bonito. Ele está mais bonito. Ele está um lugar que ficou diferente, né? Você criou um lugar ali que ele agora está acolhendo as pessoas, ele não está repelindo elas. Então, assim, é muito diferente, é muito diferente, é muito.

Você vai pintar na rua, aparece alguém com um prato de comida, fala: 'olha, usa meu banheiro, aqui eu vou trazer almoço para vocês, estamos fazendo churrasco, vocês bebem, toma cerveja, aqui a cerveja', entendeu? Tipo, se eles querem nos pagar de alguma forma, algo que eles entendem que não tem como pagar. É muito diferente, é muito diferente. Não tem nem comparação. É um outro grafite, é uma outra cena.

Eixo 2: A PRESERVAÇÃO DO GRAFITE

3. Para você, o grafite deve ser preservado?

Resposta: Gente, uma boa pergunta. Uma ótima pergunta. Nunca tinha parado para pensar nisso. Porque se você ver o grafite no Brasil, onde nós somos um país tropical, ele não dura mais que três anos. Ele não dura. Não vai ter grafite. Aqui em Ceilândia, por exemplo, nós somos o berço da cultura *hip hop* no Distrito Federal. Onde os primeiros grafiteiros, 'Os3S', eram daqui da Ceilândia. O primeiro grafiteiro a fazer um grafite, o Sowtto, da Ceilândia, ele fez, cara, acho que ele fez lá em 80 mesmo. Porque, assim, o *hip hop* tem 50 anos mundial, mas no Brasil ele tem 40. Mas o Sowtto, ele tem quase 40 anos de movimento *hip hop*.

Ele teve acesso a esse movimento bem no início mesmo, sabe? Então, tipo assim, não se tem registro. Não temos mais esse grafite que ele fez, mas tem uma foto desse grafite, né, que ele mostra, ele conta a história, né, desse grafite. Grafites que eram muito tradicionais em Ceilândia, que eram no Quarentão, né, que hoje em dia é o restaurante do Rorizão, e ali naquele lugar tinham vários grafites, tipo assim, históricos, né, de várias *crews* de renome, né, aqui de Ceilândia. Então, assim, realmente, você não consegue preservar ele, porque ele não dura. O sol não permite. Diferente de grafites que são feitos em outros países onde se tem o inverno, onde não se tem tanto sol.

Meu marido foi para um evento, acho que foi na Alemanha e ele viu um trabalho do Totem 2. Quando ele viu, quando era criança, adolescente, ele viu o trabalho e ele ficou assim: 'nossa, é desse tamanho'. É um trabalho que é atemporal, que continua sendo muito bom, mas é pequeno. E nas revistas de grafite a gente achou que era super grande. Ele, nossa, eu vi esse trabalho. Eu falei: 'não acredito que você viu esse trabalho, mas existe ainda'. Então, dependendo do lugar, você ainda tem trabalhos que foram históricos e que o

tempo não apagou e que as pessoas ali tiveram interesse em ir renovando ele. Porque o grafite tem muito isso de renovar porque ele realmente não dura. Eu não sei com relação a essa preservação. Eu acho que o grafite é efêmero mesmo. Ele tem essa questão de ser efêmero. O grafite que a Nati fez 17 anos atrás não é o grafite que eu faço hoje. O que eu pensava 17 anos atrás não é o que eu penso hoje. Mas, ao mesmo tempo, a gente tem artistas que já se foram, que fizeram, tiveram uma relevância grande na nossa cena, que fizeram história e que os grafites deles estão sumindo. Tem grafites que eu não vejo, que eu via sempre, nossa, já não tem mais ali. E fica realmente na lembrança, fica na história. Então, realmente, eu não sei como se daria isso, eu realmente nunca parei para pensar. É porque em Brasília, diferente de outros Estados, hoje em dia em Brasília é que está se tendo, mas em outros Estados, por exemplo, no Rio Grande do Sul tem o Museu do *Hip Hop*.

Lá deve ter vários registros fotográficos de vários elementos do *hip hop*, né? Outros Estados têm as casas de *hip hop*. Em Brasília, agora estão surgindo casas, né? Tem aqui em Ceilândia, tem no Sol Nascente, tem no Recanto, tem em Braslândia, e acredito que isso vai ser exemplo para outras quebradas, né? O interessante seria cada quebrada, não só uma cidade ter, mas várias quebradas, né? Tipo, Ceilândia é uma cidade muito grande, né? Não tem só Sol Nascente, não tem só Ceilândia. Eu estou na norte, mas tem quem está na sul, no PSUL, no PNORTE, Setor, Estação do Setor. Então, tem várias quebradas. Interessante seria que várias quebradas tivessem as casas de *hip hop*, porque você conseguiria fazer minimuseus em cada uma delas. Mas, assim, sonhos utópicos. Mas, assim, eu não sei como se daria essa preservação. Eu acho que seria interessante um mínimo de preservação. Acredito que fotográfico, uma coisa histórica. Eu faço parte do Comitê de Grafite junto com o meu marido, e a gente tem uma proposta de fazer um livro. Mas não um livro que alguém vai contar a nossa história, mas que nós mesmos contamos a nossa história, do jeito que a gente quer. Porque aí surge o que a gente quer que guarde, o que quer que lembre. Mas nunca foi pra frente essa ideia de fazer um livro. Porque realmente fazer um livro não é uma coisa que você faz de hoje pra amanhã, né? É que é todo um estudo, e a pessoa que for fazer esse, escrever o livro, ela tem que estar muito dentro do que a gente pensa.

Porque sempre quando a gente vê coisas que são contadas sobre nós, é sempre de uma perspectiva de alguém que está de fora. Nunca de alguém que está de dentro, que vê como é que é isso, sabe? Então é muito complicado, né? Então, assim, eu acho que seria interessante, sei lá, uma preservação mínima, assim. Mas eu acho que, no geral, o grafite, ele é efêmero. Ele é efêmero. Ele não dura mesmo. E isso é legal, porque, imagina, tem um grafite meu que está sendo preservado, e às vezes é um pico muito legal, e eu não vou pintar de novo, ele só está ali, só está ali parado. Então, assim, é interessante outra pessoa ocupar, porque vão surgindo sempre novas pessoas na cena, e isso é muito bom, então elas têm que ocupar mesmo, entendeu?
Elas têm que pintar. E a gente tem isso aqui no Brasil, tem isso de não atropelo, né? A gente não se atropela, a gente não passa por cima de outro grafite. Diferente de países que, sei lá, tem países europeus que tem poucos espaços para se pintar autorizados. Então eles são o *Hall of Fame*. Eu pinto ali, faço uma super produção e já tem um grupo atrás de mim esperando eu tirar a foto e eles já vão passar por cima. Tipo, tem isso aqui de tinta, uma em cima da outra. Porque isso não é um desrespeito, uma vez que aquele espaço ali não se tem muito espaço. Então a pessoa faz um trabalho super foda, muito bem feito. Você saiu, tirou a foto, vai vir um cara, vai apagar e vai fazer um bombe, vai fazer uma tag. E está tudo bem. Então, são diferenças de preocupação com a preservação. Não se tem isso. O importante é ocupar e as pessoas não têm espaço para isso. No Brasil, a gente tem muito espaço. A gente tem muito espaço. Por isso que a gente não passa por cima de grafite. A gente não vai passar por cima de nada. A gente tem que fazer mais, ter mais grafites novos e não passar por cima do que já existe, então a gente não passa por cima. A gente sempre vai ocupando outros e outros lugares para que mais lugares tenham o grafite, né? Então, assim, não sei. Eu acho que o mínimo de preservação seria interessante. Mas eu acho que até a gente faz isso, né? De forma registrando, né? E tem algo que ninguém quer apagar. Ninguém quer apagar. Fica ali desgastando e ninguém quer. Ninguém pega. Ninguém faz em cima. A gente mesmo vai deixando, né? Até que um dia ninguém vai ver nada e alguém vai passar por cima.

4. No momento de grafitar, você pensa em materiais mais duráveis e escolhe os locais onde há maior possibilidade de permanência de suas obras?
Resposta: Na verdade, eu não me atento muito a isso, não. Eu uso exclusivamente *spray*, né? Muito *spray*. Outras pessoas que usam pincel e tal, mas eu uso muito *spray*. O *spray* que utilizamos é o *spray* que é próprio pra pintura externa, né? Então ele garante essa durabilidade. Mas, geralmente eu gosto de pintar em locais que tem sombra, hoje em dia eu não consigo mais pintar muito no sol, né? Então, assim, esse lugar que tem sombra é o lugar que sempre vai ter sombra, então o grafite vai durar mais tempo, né? Mas raramente eu passo uma resina, né? Quando eu tenho, que sobrou de outros trabalhos comerciais, eu levo e passo, que aí dura mais, né? A resina, ela vai ajudar o grafite a fixar melhor na parede e também os raios solares, né? Ele impede que desgaste tanto. Então, com a resina, dura um pouco mais. Mas, no geral, eu não me atento muito a isso, não.
- MARIAH: E a preparação da parede, também você faz alguma coisa?
Resposta: Não, o que a gente faz é só deixar ela mesmo pronta. Deixar ela pronta pra poder receber mesmo. Assim, não tem nada que a gente faz que vai garantir essa durabilidade. A gente só deixa ela pronta mesmo e coloca uma tinta de fundo que seja um pouco melhor, né? Mas não tem muita essa preocupação de, assim, a gente nunca tem essa preocupação dele durar. A gente só pinta. A gente não tem esse cuidado, assim, pra ele durar.

5. Você utiliza algum método de documentação para registro de suas obras?
Resposta: Só o fotográfico mesmo. O fotográfico e o Instagram, né? Estou até com medo de, parece que estavam discutindo de não ter mais o Instagram, dele sair. Eu estava até vendo uma forma de eu conseguir pegar aqueles arquivos que estão ali, né? Porque acaba que é um diário, né? Acaba que é um portfólio, que você posta ali, você coloca informações, né? Do dia, tal.
Então, assim, questão de registro, só o fotográfico mesmo. E coloco no meu portfólio algumas obras, não todas, né? Mas o Instagram que eu costumo colocar a grande maioria mesmo. Mas eu não tenho uma preocupação em guardar, em registrar. Falta um pouco disso, assim. Eu acho que a gente que é do grafite não se tem muito essa preocupação, né? Tipo, eu preciso registrar isso? Não tem. É uma questão muito, sei lá, irracional, meio, assim, só temos

que ocupar, temos que pintar, vou fazer. Não tem muito essa parte, assim, de essa questão consciente do que eu estou fazendo, como é que isso vai ficar, como é que as outras pessoas vão ver isso. Não tem muito isso. E acredito que a grande maioria não tenha também essa grande preocupação.

6. Você considera viável uma intervenção de restauro em suas obras?
Resposta: Então, eu acho assim, os artistas que estão vivos, se tiver uma necessidade de restauro, eu acredito que eles mesmos possam fazer isso, né? Se houver interesse. Mas assim, eu acho muito difícil. Não sei, assim, na minha opinião, eu acho muito difícil o interesse em restaurar uma obra. Geralmente a gente vai querer colocar tinta e fazer outra. Eu acho muito, não tem muito esse interesse desse restauro, assim, não tem muito. Muito difícil, a gente vai querer. Às vezes, tem grafite que a gente gosta do local que foi feito, e o grafite tem nem um ano, a gente vai lá, apaga e faz outro. E são grafites que a gente fica cinco dias pintando, a gente apaga e faz outro. Tem um certo desapego, né? É muito. Eu não sei. Eu acho que pela forma que o grafite é, essa questão mesmo do grafite, então não tem muito esse apego. Tipo, é uma obra linda, mas eu vou apagar e vou fazer outra também muito bonita. Aquela ali eu tenho foto, já guardei. É a minha lembrança. Então, assim, não sei. Pelo menos pra mim não tem muita lógica alguém restaurar algo, eu apago e faço outra coisa.

7. Quando você realiza uma obra e ela desaparece no tempo, você considera a possibilidade de reconstrução?
Resposta: Não, tem muito isso, sim, dos moradores gostarem muito do grafite, mas geralmente a gente apaga e faz outro. Eu nunca fiz nenhum restauro. Nunca fiz, nunca restaurei nada. Mas, realmente, eles gostam daquilo ali. Eles gostam do que está ali. Eles ficam: 'ah, vem pintar de novo, tal'.
Sempre eles falam, tem uma parede aqui, mas assim, nunca restaurei. Eu sempre, a gente apaga e faz outro. Não tem, realmente não tem esse apego, não tem essa questão de se apegar ao que tá ali, né? Não tem. Até porque, assim, é aquela coisa assim, quanto mais eu pinto, mais eu vou aperfeiçoando a minha pintura, o meu desenho, né? E são ideias novas, né? De um ano pro outro você muda muito de ideia. De um mês pro outro você muda, né? Às vezes, você tá fazendo uma coisa, você vai ver que quer fazer outra, você tá

em outra linha de trabalho. Então, assim, realmente não se tem, pelo menos eu não tenho esse apego. Eu vou apagar e vou fazer outra coisa no lugar.

Um dia eu estava no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro? Foi no Rio! E eu vi um trampo dos Gêmeos, os Gêmeos são de São Paulo, né? Eu vi um trampo dos Gêmeos debaixo de um viaduto e eu achei estranho o trampo. Falei: 'gente, o que é isso?' Aí eu cheguei mais perto e tinha uma placa transparente, não sei se era, acho que era PVC, né? Uma placa de PVC em cima do trampo deles, né? Aí eu olhei aquilo, fiquei assim, falei: 'gente, que loucura é essa? O que está acontecendo?' Tipo assim, será que eles mesmos gostam disso aqui? Tipo assim, de ter uma placa na frente do trampo deles? Pois é. E estava, tipo, querendo preservar aquilo ali, né? Hoje em dia, os Gêmeos romperam a bolha do *hip hop*, grafite, e agora eles estão nas artes. Então, são pessoas que vendem obras de artes, que é um nicho muito elitizado, um nicho muito fechado, até a gente conseguir entrar, deve vender obras, sei lá, um milhão, valores que a gente nem entende, não consegue nem mensurar.

Então, eles estão em feiras de arte espalhadas pelo mundo. Então, às vezes, as pessoas querem preservar aquilo ali porque, hoje em dia, eles são artistas valorizados e artistas que vendem, que vendem muito. Tipo, que nem o Van Gogh. Não vendeu nada, vendeu uma obra em vida, tinha uma obra em galinheiro, tampando galinheiro. Depois da morte dele, as obras têm uma valorização e as pessoas começam a querer guardar tudo. Meio que é isso com Gêmeos, né? Eles estão valorizados, eles estão vendendo, eles estão famosos, vamos tentar restaurar isso aqui pra guardar, né? Que isso tem valor, já que agora eles vendem, né? Se eles vendem, tem valor, né? Aí o artista do lado, que é o mesmo artista que pintou, a obra dele não está com a mesma placa, somente a do Gêmeo.

Então, assim, são várias discussões, sabe? São várias discussões. O que que tem valor? Só aquele que vende, que tem valor? Só aquele que é um artista que está em ascensão? Um artista que alcançou certo objetivo? E aquele artista ali de quebrada, que chegou agora, que é recente, ele não precisa dessa preservação? Como é que se dá isso? Você acaba criando meio que isso eu valorizo, isso eu não valorizo, isso eu preservo, isso eu não preservo. E acaba colocando pessoas em caixinhas. Você vale mais que aquela outra pessoa, então, assim, é meio complexo, né? Aí é pra vocês que estudam,

pensarem, né? Como que se dá isso, né? Nós aqui, a gente discute, mas assim, tem discussões que a gente quer mais essa questão de trazer à tona algo, né? Mas assim, que nem eu falei, são coisas que eu nunca tinha parado pra pensar, então, surgem vários questionamentos, né? Como é que se dá isso, né? É... não sei. Eu gosto de grafite. Eu sou uma pessoa que eu gosto de grafite, né? Então, assim, quando eu vejo uma pessoa na rua pintando, eu me animo em pintar, eu fico: 'ah, que massa'. Aí eu vejo um trampo, eu falo: 'quem é essa pessoa?' Eu fico feliz de não saber quem é. Então, são pessoas novas que estão na cena, né? Então, assim, eu fico feliz quando eu vejo um trampo, né? Você não consegue identificar se é um homem ou uma mulher que fez, né? Antigamente, tinha estigmas de trabalhos de grafiteiras e grafiteiros, tanto que eu venho de uma, eu sou da primeira geração de grafiteiras do DF, que a gente tem início ali nos anos 2000. Algumas vieram uns dois anos antes, mas eu sou dessa primeira geração. Então, nesse primeiro momento, se tem muita crítica com relação ao trampo das mulheres, eles querem enquadrar as mulheres no estilo de trabalho. E a gente vem fazendo o que quer, cada uma faz o que quer, umas fazem letras, outras fazem, eu faço personagem feminino, que na época era muito tirado, tipo: 'ah, esse trabalho é muito feminino', como se a gente tivesse que se adequar a alguma coisa para poder se enquadrar naquela caixinha, né? E hoje em dia se fazem de tudo. De tudo. No grafite, você vai ter pessoas que fazem de tudo. Hoje em dia, não tem isso. Então, você vai ver um trabalho, você não sabe se é uma mulher ou um homem que fez esse trabalho, né? Então, você vê de tudo. Então, eu vejo pessoas assim, né? Porque a gente sabe quem é quem, né? Se você pinta e você faz letras, se você quiser, você assina Maria, aí você vai assinar uma outra coisa, eu vou saber que foi você que fez, porque sua letra, independente de que letra você faça, dá pra saber que foi você que fez. Então, a gente sabe quem é quem, né? Às vezes aparecem nomes novos, a gente sabe: 'ah, é o fulano. Ah, não, é a ciclana, né?' Então, a gente consegue. Então, eu gosto de ver pessoas novas na cena. E a cena, ela é muito efervescente, ela muda muito de um ano pro outro, né? Tem anos que, né, aparecem muitas pessoas. Então, assim, essa questão da preservação é muito complicada, assim, quem vai, né? Aí acaba que você cria meio que uma separação dentro do próprio movimento, né? Que é uma coisa de união, das pessoas, né? A gente ocupar

uma coisa, a gente tá junto ocupando aquele espaço, melhorando a nossa quebrada e vai ter meio que, tipo assim, essas pessoas estão aqui e essas estão aqui embaixo. Não sei. É assim pensar isso aí.

MARIAH: Eu achei muito interessante isso que você falou, que tinha estigmas. Como que era, assim, antigamente? Tipo, mulheres grafitavam certos temas? Resposta: É porque, assim, o grafite, quando chega no Brasil, ele vem muito com essa identidade de Nova York, né? Ele vem muito com essa identidade americana, que eram letras, né? Bem clássicas, assim, do grafite. Algumas letras você consegue ler, outras você não consegue, né? Que é o *Wildstyle*, que é um estilo mais selvagem, você não consegue ler. Algumas letras você já consegue. Os personagens, alguns personagens que eram de outros artistas, mas que os artistas refaziam no muro, né? Tem o Bode, muitos personagens do Bode ficaram famosos porque os artistas do grafite refaziam eles no muro. Tinha até alguns personagens da própria *Disney*, alguns personagens eram colocados no muro. Então, ele vem com essa característica meio de Nova York, no Brasil, então as pessoas começam, eles se identificam muito com as letras.

Tem o pixo, depois tem as letras. Então, tem esse estilo assim, mais letras, mais personagens, caricatos, bem *hip hop*. E as mulheres, elas vão fazer o que elas querem, né? Então, aí você tem mulheres que fazem letras, né? Uma das primeiras mulheres no Brasil a fazer grafite, fazer letra e pintar prêmio é a Dninja, né? Que é de Minas, né? A Dninja. Ela é de Minas, né? E poucas pessoas faziam trem, né? Porque em Nova Iorque se pintam os trens, né? Os trens, eles percorrem as cidades. Então eu pinto aqui um trem na Ceilândia Norte. Pinto esse trem, que é ilegal. Ele vai correr Ceilândia Sul, ele vai Guará, e todo mundo vai ver meu trampo. E a pessoa vai ver.

E vai te dizer, não, eu vou pegar o outro trem para a pessoa também ver. Então, essa questão de ocupação e meio de o meu trampo é melhor que o seu. É uma questão de, tipo assim, eu sou melhor que você. As pessoas estão se matando nas ruas, elas estão brigando nas ruas. Se tem um problema sério ali, né? Ali em Nova York, com aquela, tem um nome, com a caça às drogas ali em Nova York. Então, tipo assim, tem muito problema, tem um problema social ali e uma bomba, né? Então, assim, aí o *hip hop* chega ali, ao invés dos caras se

matarem, eles vão dançar. Aí tem as *crews*, que são batalhas. Se você for pra uma batalha, se você for pra um evento de *break*, é uma batalha de *break*.

Os caras estão ali brigando, dançando, então eles cortam a cabeça, eles simulam que cortam a cabeça, que chutam a cabeça, eles simulam que dão um tiro. Então é tudo, é uma batalha e as pessoas ficam enlouquecidas vendo aquilo. Então, ele surge nesse momento. E tem muitos homens ali também, as batalhas de rima, como os homens dizem, é batalha. Se você for em alguma batalha, você também vai ver um batalhando com o outro ali, tentando ganhar. No grafite é a mesma coisa. É uma batalha. É uma briga. Um querendo ser melhor que o outro. Hoje em dia, não se tem. Não se está tão assim, não tem tanta essa visão, mas ainda é uma visão de ocupação. Estou ocupando, estou fazendo esse trabalho, às vezes um trabalho mais elaborado que o outro.

Acho que não se tem tanto isso, dessa rixa. Hoje em dia estamos mais unidos, não se tem tanta essa rixa. Mas ele nasce nesse lugar. E vem as mulheres no Brasil, os nomes que você tem de primeiras mulheres que fazem grafite, Nina Pandolfo, Dninja, tem a Valesca, Chica, são mulheres que fazem personagens femininos. Vem esse estigma, a mulher faz florzinha, não faz letra, não está enquadrada ao que eu estou enquadrada porque como eram mais homens que faziam, então eles meio que ditavam o que era legal de ser feito, né? Então a gente tem outras mulheres, né? Em outros países também que fazem personagens femininos. Então a gente tem esse estigma, né? Tipo, você não faz letra, né? Tinha muita discussão na época.

Aí quando a mulher fazia letra, aí tipo: 'ah, faz tão bem que nem parece mulher pintando'. Entendeu? Então, tipo assim, era uma guerra. Era uma confusão, podemos dizer assim. Tinha publicações, no Brasil teve uma publicação de uma revista que ficou durante algum tempo, que era pela Editora Scala, era a revista *Graffiti*. A Editora Scala tinha a *Happy News,* não é *Happy News*, era *Happy e* tinha uma folha, duas páginas que tinham *Graffiti*. Depois ela passa a ter uma revista só dela, que é a revista *Graffiti*. Foi assim que eu conheci o *Graffiti*, através da revista e mergulhei nesse mundo. E lá você via as mulheres. Tem revistas, eu acho que você consegue. Eu tinha um *pendrive*. Eu tinha todas. Eu estou até hoje procurando esse *pendrive*.

E aí você vai ver, você vê um pouco da cena nacional ali e o Distrito Federal sempre representado pelos caras sempre, porque eu acho que a gente não

saía muito. As mulheres pintavam, mas a revista tinha uma curadoria, que o trabalho tinha que estar no nível tal para entrar, e a gente pintava, mas talvez não estava naquele nível aceitável ali. Então, os caras que estavam um pouco mais à frente em questão de técnica, eles entravam mais na revista. Então, a gente quase não saía na revista. Tipo, não saía na revista mesmo. Então, tem esse estigma com relação às mulheres, que nem as *rappers,* se você for ver as *rappers*, elas também tinham que chegar que nem os caras, tipo, pé na porta, xingando, falando, entendeu? As roupas largas.
Aí depois que vem umas *rappers*, né? Que já vem com aquele estilo mais Nicki Minaj, mas tem as influências da Nicki Minaj, né? Que eu esqueci o nome dela agora. Que elas vêm mais sensuais, tá? Empoderadas, sexualizadas, né? Falando sobre sexualidade. E os caras, não, você não pode falar isso. Você tá exagerando. E eles já falavam isso, né? Então, a mulher exagera, o cara não, né? Então, tipo assim, sempre querendo encaixar a mulher no que ela deve fazer e como ela deve ser. Então, sempre teve estigmas dentro do movimento *hip hop*. E hoje em dia ele é quebrado, hoje em dia tem de tudo, as pessoas fazem de tudo e cada um no seu quadrado, hoje tem mais esse respeito, né, entre a gente.

8. Se para você não é possível repetir uma mesma temática solicitada por uma comunidade, você consideraria a possibilidade de refazer para atender uma demanda social?
Resposta: Olha, é que assim, eu acho que eu posso refazer, eu posso pintar de novo, outra coisa, né? Então, assim: 'eu quero muito isso aqui'. Tá, eu posso refazer, mas eu poderia fazer outra coisa. É, não sei, tipo assim, eu vou fazer outro, outra coisa, outra coisa nova, outro trabalho. Entendeu?

9. A autenticidade de sua obra encontra-se mais no projeto e na documentação ou na permanência física de suas obras?
Resposta: É porque assim, realmente, a permanência física, ela não é possível. Três anos, foi! Não tem como. Tem um trabalho ali que a gente fez com os amigos de BH, depois da pandemia. Nossa, sumiu, não vê nada, tipo assim, ninguém fez nada, a parede descascou e eu falei: 'gente, desapareceu'. Eu falei: 'gente, mas desapareceu mesmo, não estivemos por aqui, não passamos,

não existimos aqui nunca'. Entendeu? Então tem isso. Tem pouquíssimo tempo, foi um trabalho, não sei se a gente chegou a passar ali que brilho, mas, gente, ele desapareceu. Que nem a gente fez um agora aqui na, agora não, né? Tem acho que dois anos, na Casa Brasileira. Um trabalho de, acho que, uns 25 metros de largura por quase 9 metros de altura. Um trabalho grande.
Teve até umas pessoas que são *influencers* que, tipo, colocou rota de grafite pra tirar foto. Colocaram ele na rota, né? No Instagram, né? E foi feito na Casa Brasileira. A Casa Brasileira não pagou nada, nem um copo de água, a gente ficou nove dias pintando, dormindo lá, pintando. Temos essa loucura, gostamos disso, nem eu entendo, às vezes, pintando um trabalho super elaborado. Agora, jogaram uma terra que cobriu o meu trampo e o do meu marido e o meu não dá nem para ver. Falei: 'gente, mataram o grafite e enterraram literalmente'. Enterraram o grafite, colocaram uma terra ali que eles vão fazer alguma coisa, mas nunca fazem, está até nascendo plantas ali e foi um super trabalho, ficamos 9 dias pintando dia e noite. Era bem nesse período de seca em Brasília, bem desgastante. Ficou lindo, perfeito. Mas enterraram, entendeu? E é isso. Passei por lá esses dias e está enterrado o grafite. Olha o que fizeram, né? Uma hora vão desenterrar, né? Ele vai estar protegido do sol, vai estar um pouco mais vivo que os outros. Mas é isso, tipo, não tem como a cidade, a cidade ela quer guardar aquilo ali, mas não tem, não tem como fazer. A cidade tem essa dinâmica, precisava jogar aquela terra, alguém jogou a terra. Não tiveram ideia de, pelo menos, espalhar a terra para não ocupar o grafite. Ou talvez, 'não, deixa aqui que depois vai espalhar' e nunca espalharam por algum motivo. Entendeu? Foge do controle. Não se tem esse controle. Mas tem outros grafites que parece que nunca teve grafite. Sumiu. Outros estão mais velhos, dá para ver. Tem uns nossos aqui que dá para ver perfeitamente, que ainda está legal, porque não pega tanto sol de frente, pega mais sombra. Então é isso. Eu acho que esse registro fotográfico é o possível. O registro individual de cada um, isso é possível. Agora, essa questão física mesmo, não sei como.

Eixo 3: POLÍTICAS PÚBLICAS E OS EDITAIS DE FOMENTO

10. O que você pensa sobre as políticas públicas e os editais de fomento para realização de grafites no Plano Piloto?

Resposta: Então, geralmente os editais, lembrando aqui, teve um que foi aqui no Sol Nascente, que foi o segundo, fala que é o segundo Encontro de Grafite, foi o primeiro que deu, depois da exposição Mundez, que foi uma ocupação dentro do Museu Nacional da República, nos 10 anos do Museu Nacional da República (MUN), teve o Mundez, que os artistas do grafite interagiram com obras do acervo do MUN, então, teve Tarsila do Amaral, Di Cavalcante, Anita Mafaltti. Então, foi bem interessante. Depois disso, fizeram um evento de grafite dentro do Parque Nacional Sara Kubitschek, aí falam que aquele ali foi o primeiro Encontro de Grafite, mas não foi edital, não foi nada, chamaram os artistas, deram os estudantes e fizeram, né? Aí o segundo foi aqui no Sol Nascente, só foi esse que foi na quebrada, só esse no Sol Nascente. Foi num trecho ali do Sol Nascente que a gente via que quando chove, os carros passam e jogam a água muito alto porque você via, antes de preparar a parede, você via a lama, assim, bem alta, então ficava muito alta.

Tem gente que disse que esse grafite não vai durar nada, não vai durar nada, na primeira chuva, a lama vai ficar batendo e já vai apagar, né? Ficar suja. Então foi lá, né? Esse primeiro foi lá. Não lembro quantos artistas foram selecionados, nem quantas mulheres, né? Eu sempre fico atenta a essa questão das mulheres, né? Que é uma luta nossa dentro da Secretaria de Cultura. Mas não lembro. Mas só teve esse lá. O restante foram todos no Plano, né? No Beco do Rato, na Galeria dos Estados, nas paradas de ônibus, que não foram, não foi encontro de grafite. Ah, teve o ano passado, né? Que foi aqui na Praça dos Direitos em Ceilândia, né? Mas também não foi na quebrada, foi num aparelho público que é ali, tem a gerência de cultura, tem a biblioteca, tem o negócio lá da Sejus, mas não foi na quebrada, né?

Eu acho interessante ser na quebrada, é até uma discussão nossa dentro do Comitê de Grafite de não conseguir. Como é que vai fazer isso na quebrada? Fazer um evento na quebrada? Eu acho que seria interessante isso, um Encontro de grafite ocupar uma quebrada, ocupar uma quadra, espalhar esses artistas nessa quebrada. Eu acho que seria mais interessante. Mas, não sei essa logística da Secretaria de Cultura, poucas pessoas para executar. Ano

passado foi até uma OSC. Então, tem várias entradas, mas com relação aos editais, eu acho interessante essa questão dos editais, porque é alguma coisa, né? Tipo assim, do poder público fazendo com relação ao grafite ou aos grafiteiros. Ele não é, não sei se, não sei se gera tanto impacto assim como poderia gerar. Não sei se o impacto é tão grande assim, né?

Eu acho que os artistas, eles têm interesse em participar, eles até gostam de participar, mas tem essa questão, né, tipo assim, é um recriamento, né? Uns entram, outros não entram. O que entra, né, tipo assim, o que não entra se sente inferior ao que entrou. Se gera até um atrito entre nós mesmos, né? Então, assim, se gera até um atrito entre nós mesmos, né, tipo assim: 'ah, eu não passei, nunca entro, nunca passo, não sei o que acontece, cartas marcadas, é só quem a Secretaria de Cultura quer'. Então, assim, são vários questionamentos. Eu acho interessante os editais, não somente esses editais voltados pro grafite, mas a gente hoje em dia tem a categoria arte urbana dentro do FAC. Então, outros eventos conseguem entrar ali naquele espaço e você consegue ampliar a sua atuação, né? Que nem eu, eu faço eventos na quebrada e com o FAC eu consigo alcançar mais a minha quebrada, né? Eu acho que é mais efetivo, né? Eu acho que mais efetivo seria os artistas terem interesse em produzir os eventos, se você descentraliza, não fica somente um evento no ano, em um local, às vezes, a gente é sábio, mas ficam vários artistas fazendo. Mas, nem todos os artistas têm interesse, ou têm conhecimento, ou querem fazer, porque, querendo ou não, é o seu CPF. Eu faço sempre com medo, é o meu CPF, eu tenho que ter cuidado com esse dinheiro, eu tenho que executar de uma forma e eu sou artista então, eu acabo indo para a produção cultural porque ou eu vou ou eu não consigo trabalhar, fazer, mas eu preferia ser contratada do que fazer. É, eu preferia ser contratada do que fazer evento. Eu adoraria só emitir nota fiscal, mas como tem pouca coisa, a gente não consegue, né? Não tem outros editais. Em Brasília, tem só o FAC e o Encontro de Grafite. Em São Paulo, você tem o MAR e tem vários outros editais, uma oferta de até 120 mil reais pra você pintar um prédio. A Secretaria de Cultura, quando que ela vai ofertar 120 mil reais para um artista pintar um prédio? Não sei, eles não acham interessante. Você tem que fazer um evento de grafite, você tem que dar oficina, você tem que desdobrar esse evento, você até fica assim, como que você conseguiu fazer

um evento assim com tanta coisa? No final das contas, cada um sai com um salário mínimo, porque você não consegue fazer em si o que você quer fazer, que é pintar. Então, assim, são vários questionamentos, né? Eu acho interessante ter, né? É alguma coisa. Antes a gente não tinha nada, as pessoas nem sabiam da nossa existência, hoje em dia a gente teve premiação em 2023. Eu acho que essa questão dessas políticas públicas é um início, pode ser melhorado, e a gente teve premiações, que eu acho que a gente nunca tinha tido premiações do *hip hop* dentro da Secretaria de Cultura, nunca, né? Estamos com 40 anos de movimento *hip hop,* em Brasília sempre teve movimento *hip hop,* então, em 2013 a gente teve esse primeiro edital de premiação e teve ano passado, né? Então, assim, é uma vitória, né? Da Secretaria de Cultura nos ver como fazedores de cultura, nos ver como artistas, nos ver como pessoas que estão realmente fazendo algo ali, cada um na sua comunidade. Então, assim, é o início de algo. É o início.

A gente vê outros artistas que estão há muito tempo, outros segmentos artistas que estão há muito tempo. Então, assim, acho que é um pontapé, eu acho que dá para melhorar, dá para estender, porque somos muitos, grafite tem muitos artistas que fazem e esses editais de chamamento, acho que já teve até 200 inscrições. É porque tem pessoas iniciantes também, mas são muitos. Então, eu acho interessante. Eu olho com bons olhos, tem coisas a melhorar e acho que a tendência é melhorar com a nossa participação. Mas, nem sempre as pessoas querem participar, nem sempre elas querem estar nesse lugar de participação, porque o grafite é contraventor mesmo, o movimento *hip hop*, as pessoas só querem exercer suas artes, elas não querem estar ali discutindo sobre elas. Então, nem sempre se tem uma aderência. Então, é um pouco complicado também.

11. Você atua com maior frequência no Plano Piloto ou nas Regiões Administrativas?

Resposta: Como eu moro na Ceilândia, então a maioria dos meus grafites estão aqui na Ceilândia ou regiões próximas. Eu quase não pinto no Plano Piloto, com exceção quando tem editais ou quando tem algum trabalho remunerado, aí eu pinto no Plano Piloto, mas a minha atuação se dá mesmo nas regiões satélites, né? Nas cidades satélites, mais em volta mesmo.

12. Você atua com maior frequência por meio de editais ou de maneira espontânea?
Resposta: Os editais são pouquíssimos, né? A gente tem um edital específico, que é o Encontro de Grafite, que ele tem que ocorrer pelo menos uma vez no ano. Esse ano até hoje não falaram nada sobre esse edital desse ano, ano passado teve um. Então, as minhas pinturas são realmente de maneira espontânea. Os editais são pouquíssimos, quando rola, é um no ano, então, eu realmente pinto arcando, todo esse custo sai do meu bolso.

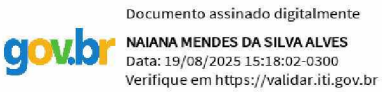
13. Você costuma trabalhar sozinho ou com equipe?
Resposta: Na verdade, eu pinto muito com o meu marido. Nós temos também uma *crew*, que é um grupo, que se chama Além da Matéria. Pintamos muito junto. Mas, no geral, meu trabalho é sozinha, quando eu vou participar de eventos, não tem uma equipe que pinta, no caso, a minha obra eu pinto sozinha. O que acontece é eu estar junto com outros artistas, cada um pintando o seu trabalho, é meio que uma *collab*, cada um faz o seu. Mas, geralmente, quando eu pinto em eventos, mas quando eu pinto na rua, geralmente é com o meu companheiro, ou com o nosso grupo, a nossa *crew*.

14. Os editais de fomento, normalmente, não apresentam um plano de preservação, o que você pensa sobre isso?
Resposta: O edital do Encontro de Grafite, se diz no edital que aqueles grafites vão ficar ali durante três anos, mas a gente já viu que isso não acontece. Há exemplos do Setor Comercial Sul, onde a gente pintou e teve grafites ali que com menos de um ano já foram retirados, então não tem essa preservação. Eu não sei te dizer bem se eu acho isso interessante ou não, acho que depende do lugar porque o grafite é efêmero, não tem como você preservar, 'vou cuidar desse grafite, ele vai existir para sempre', eu acho que isso é meio impossível de acontecer. Mas dependendo do lugar, por exemplo, a gente pintou aqui no Encontro de Grafite, que foi na Praça dos Direitos, então é um aparelho público e foi um edital, então acho que o edital ele consegue preservar aquilo ali pra que dure mais tempo, né? Pra que os grafites fiquem conservados e depois eles vão fazer essa atualização, vão fazer outro edital, vão chamar outras pessoas, né?

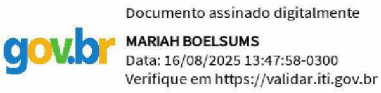
Eu acho que, não sei, no grafite acho que não tem isso de você conseguir preservar ele, né? Se fosse por um longo período de tempo, que nem o Renato Russo. Renato Russo já foi pintado acho que umas 4 ou 5 vezes. Então, assim, vários artistas já pintaram ali, já tiveram várias propostas, várias curadorias. Agora, tem o último grafite lá, foi de 2018, eu participei dessa pintura, até hoje, eles ainda não renovaram todo o Renato Russo. Eu vi que fizeram, pintaram uma parte nova, mas não renovaram todo ele. Então, acho que o grafite, a gente não consegue deixar que ele dure tanto tempo, até porque também tem fatores climáticos, né? O sol, chuvas...eu acho que depois de três anos, sol intenso, ele já não fica legal, ele já fica bem diferente, né? As cores, elas já mudam. Então, eu acho que é meio complicado, dependendo do lugar, né?
Acho que se é um aparelho público, se é algo do governo, acho que eles conseguem preservar. Mas, até isso tem um limite, né? Até porque não é interessante...quem for preservar, você vai cuidar do grafite. Mas se tiver que retocar, já não é legal, tipo, outra pessoa retocar que não foi o artista, né? Pelo menos no grafite tem isso, né? A gente não gosta que outra pessoa mexa no nosso trabalho.

15. Você considera que a documentação do projeto, da execução e do resultado final da obra de grafite é suficiente para sua preservação?
Resposta: Eu acho que você quis dizer se o resultado final da obra, ele já é... isso já é suficiente para que haja uma preservação, né? Eu acho que foi isso.
Eu acho que sim, dependendo do local, né? Que nem eu falei, né? É meio que complementando a 14ª pergunta, acho que depende muito do local para você conseguir preservar, pelo menos, eu aqui no caso no Brasil, a gente não tem lugares assim que você pinta e depois ele fica ali para sempre, os lugares são sempre renovados, diferente de algum lugar que vai ser feito para o próprio país esse lugar vai ser pintado e o intuito é não tirar esse grafite daqui, que ele dure mais tempo, então vai ter que ter todo um projeto para que os artistas vão lá a cada dois, três anos para cada um fazer a revitalização do seu, envernizar novamente. Então, não sei como isso seria. Pelo menos eu nunca vi isso acontecendo. De ter o foco em preservar aquela pintura e de ter essa conservação, esse cuidado ao longo do tempo. Então, eu não sei.

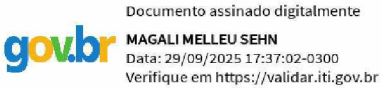
Por concordar, autorizar e estar ciente do teor deste Termo:



Participante entrevistado (a)



Mariah Boelsums (discente)



Magali Melleu Sehn (orientadora)

Brasília, 29 de julho de 2025

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – Res. 466/12 – item II.23, Res. 510/2016 e Res. 441/2011

Título: A CIDADE COMO SUPORTE: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília

Prezado Omik,

Meu nome é Mariah Boelsums, sou aluna de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, linha de pesquisa 'Patrimônio Cultural', sob orientação da professora Dra. Magali Melleu Sehn e, por meio desta, gostaria de convidar formalmente o (a) Sr.(a) para participar **voluntariamente** como entrevistado da pesquisa intitulada "A cidade como suporte: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília".

Nesta pesquisa, pretende-se estudar os desafios trazidos pela preservação da arte pública urbana a partir do recorte da manifestação artística contemporânea denominada 'grafite' em um contexto urbano singular que é o Plano Piloto de Brasília, capital do país, cidade parque, planejada e reconhecida como Patrimônio Cultural em âmbito Distrital, Nacional e Mundial. Desta forma, objetiva-se contribuir para a elaboração de estratégias e de metodologias específicas para a preservação de obras em grafite, partindo das teorias, dos critérios e dos códigos de conduta já instituídos no campo da conservação e restauro.

Como método de pesquisa, utilizaremos a entrevista com 10 (dez) grafiteiros e grafiteiras com atuação no Plano Piloto de Brasília, considerando atuações fomentadas por edital da Secretaria de Cultura do DF e também atuações que ocorrem de maneira espontânea nas ruas da capital.

A entrevista poderá ocorrer presencialmente, em um local de preferência do entrevistado, ou via preenchimento escrito por parte do entrevistado. Caso seja presencial, o áudio será captado e gravado para posterior transcrição e terá duração média de 40 minutos, com o total de 15 (quinze) perguntas no questionário, divididas em 03 (três) eixos temáticos. Imagens dos entrevistados (como fotos e vídeos) podem ser feitas por meio do 'Termo de Uso de Imagens', um documento específico que autoriza o uso da imagem do entrevistado mediante detalhamento dos canais e das finalidades de

divulgação. Destaca-se que esta gravação ficará armazenada com a pesquisadora por 05 (cinco) anos.

Diante destes termos, o(a) Sr.(a) **autoriza a gravação de áudio e a utilização acadêmica dos dados coletados**? Lembrando que a autorização do Uso de Imagens será realizada em outro documento (Termo de Uso de Imagens).

[X] SIM [ ] NÃO

Esclarecemos que se o(a) Sr.(a) se sentir desconfortável durante a entrevista por algum motivo, como por exemplo o teor de determina pergunta, lhe é reservado o direito de pausar, não responder à pergunta ou desistir de sua participação sem qualquer penalidade. Sendo assim, o(a) Sr.(a), como voluntário, pode recusar a participar ou retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa sem incorrer em penalização. Ademais, o(a) Sr.(a) poderá buscar indenização nos termos da Res.466/12 em caso de danos provenientes da pesquisa.

Destacamos que sua participação é fundamental para que alcancemos os objetivos desta pesquisa, colaborando para a análise das camadas e das especificidades que constituem o grafite no Distrito Federal e, especialmente, no Plano Piloto de uma cidade com características formais, estilísticas e sociopolíticas tão únicas, refletindo sobre as relações entre comunidade, artista, políticas públicas e conservadores-restauradores e os impactos para a preservação de obras em grafite.

Além disso, a partir das entrevistas será possível analisar o cenário específico de produção, existência e permanência das obras de grafite no Plano Piloto, refletindo sobre o papel das políticas públicas de fomento e incentivo na produção e na preservação de obras em grafite, especialmente considerando as ações da Secretaria de Cultura do Distrito Federal.

Sua participação ao responder o questionário fundamentará uma maior compreensão sobre o posicionamento dos grafiteiros a respeito da permanência e da preservação de suas obras no Plano Piloto de Brasília e, a partir disso, auxiliará na elaboração de estratégias e de metodologias que possam contribuir para a formação de diretrizes conceituais e técnico-científicas para preservação dessas obras.

Conforme a CNS 510/2016, os participantes da entrevista serão identificados, já que aspectos biográficos da carreira artística dos entrevistados é parte fundamental do estudo. Sendo assim, o(a) Sr.(a) **autoriza que os resultados da pesquisa sejam utilizados em trabalhos científicos publicados ou apresentados oralmente em congressos e palestras revelando sua identidade como participante?**

[X] SIM [ ] NÃO

O(a) Sr.(a) não terá qualquer tipo de despesa para participar da pesquisa e não receberá remuneração por sua participação.

Ciente de todas as informações aqui descritas, assinamos o termo e rubricamos em todas as páginas, sendo que uma via deste termo ficará sob posse do(a) Sr.(a).

Para maiores esclarecimentos sobre dúvidas gerais relativas à pesquisa, estaremos à disposição nos e-mails magmsehn@gmail.com e boelsums.mariah@gmail.com ou nos telefones (31) 98457- 4341 (31)99809 - 0046.

Em relação às possíveis dúvidas relativas exclusivamente aos aspectos éticos da pesquisa, indicamos consulta ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais (CEP/UFMG), site: https://www.ufmg.br/bioetica/cep/; e-mail: coep@prpq.ufmg.br, telefone: (031) 3409-4592, horário de atendimento 09h às 11h / 14h às 16h, segunda à sexta-feira. Endereço: Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, Pampulha - Belo Horizonte - MG - CEP 31270-901, Unidade Administrativa II - 2º Andar - Sala: 2005.

Abaixo segue o questionário com suas respostas:

Eixo 1: GRAFITE NO PLANO PILOTO

1. Como você vê o grafite no Plano Piloto de uma cidade tombada e considerada Patrimônio Cultural da Humanidade? (limitações e possibilidades)

Resposta: Acredito que a existência de expressões artísticas ocupando centros dizem muito sobre a sociedade. Muitas vezes, vejo uma cidade sem cores uma cidade que não tem vida, ausência de uma humanidade, uma maquete. Afinal tem muita coisa como lixo, ausência de infraestrutura com calamidades bem

mais evidentes do que “tinta na parede”. Claro que existe o gosto e artistas com personalidades diferentes, e habitam, muitas vezes, na mesma cidade e existir algo se você discorde da existência já é democrático. Em Brasília não temos muitos lugares pra ultilizar pra *graffitis* ou murais, porém a estética da cidade influencia bastante nos lugares que serão ocupados, ainda mais a questão do tombamento, que limita muito os projetos que fomentem a arte de alguma forma para que lugares com alta visibilidade e necessidade de restauração sejam intocáveis, logo a preservação se torna aos poucos abandono. É uma cidade que é feita pra pessoas, onde as pessoas não podem a utilizar, não se vê muito sentido. Embora compreenda a Lei em diversos pontos, embora muito dela não seja seguido à risca como pra muitos pontos seria necessário. Mas faz parte, cada lugar tem sua estética, formas, culturas diferentes onde vemos isso influenciando na estética do trabalho quanto na forma de se renovar e gerar possibilidades.

2. Há diferenças entre grafitar no Plano Piloto e grafitar nas Regiões Administrativas? Se sim, quais? (temática, impacto social, controle)
Resposta: Sempre há diferenças. O simples fato da atenção governamental dar atenção ao centro e esquecer da margem, principalmente com acessibilidade onde pessoas fiquem distantes de museus, ou galerias, a abordagem e importância de instrução e didática sobre arte, esporte, como qualquer outra matéria. Isso afeta nas decisões e escolhas sobre como compreender ou gerar interesse a entender mais. Em regiões centrais é o local onde os trabalhos são mais vistos pela questão de movimentação urbana que acontece tanto de quem mora quanto de quem vai trabalhar, isso é um dos pontos dos quais as ocupações e expressões acabam acontecendo nesses lugares. Mas no centro existia muito uma indiferença, sobre tratamento, onde na margem era algo mais bem recebido com gratidão genuína, o proporcionar o máximo mesmo obtendo o mínimo, isso era motivador em várias camadas. Mas o fato de estar presente em mídias, viajar pra outros países... muito disso acabou mudando, mesmas pessoas às vezes que passavam no carro gritando “vagabundo” são as que hoje aplaudem e dizem, “vi a matéria lá que você saiu, achei demais!”

Eixo 2: A PRESERVAÇÃO DO GRAFITE

3. Para você, o grafite deve ser preservado?

Resposta: Acredito que através de livros, obter esses registros ajuda a obter a história do que foi feito, embora existam alguns que queremos que dure pra sempre, o *graffiti* desde sua origem soube o que é ser efêmero então entendemos o porque de não ser um patrimônio físico, mas cultural caso tenha algum que faça ou gere um impacto social imenso, talvez por esse fator se deva alguma espécie de preservação.

4. No momento de grafitar, você pensa em materiais mais duráveis e escolhe os locais onde há maior possibilidade de permanência de suas obras?

Resposta: Bem, na verdade é muito relativo a ocasião, no início fazia muito com o que tinha em lugares que me sentia mais seguro, não considerava se o que estava fazendo era bom, mas era o começo e isso fez com que eu chegasse onde estou. Depois de cursar arquitetura comecei a ter um olhar mais clínico voltado a espaço, então isso me ajudou a pensar melhor na forma de adaptação, onde eu poderia executar ideias sem necessariamente existir um preparo com antecedência. Muito disso era *feeling*, o que instintivamente foi me apurando a olhares, lugares potenciais a visibilidade, mas também em lugares dos quais dava pra ficar mais tempo e produzir algo com mais qualidade.

5. Você utiliza algum método de documentação para registro de suas obras?

Resposta: Tenho duas das minhas principais características e personagens registrados em cartório. Mas tenho muitos outros recursos, onde são documentados pela história mesmo, através de fotografias e matérias em jornais acabo tendo esse registro e nome em *flyer* em eventos dos quais estou representando meu trabalho, no mais alguns ficam só em memória.

6. Você considera viável uma intervenção de restauro em suas obras?

Resposta: Em *graffitis* não vejo o porque, mas isso tem acontecido bastante com trabalhos que as pessoas gostam e não querem que seja levado pelo tempo, sempre acabo vendo ou recebendo registro dentro e fora do país, inclusive um que ficou bem famoso em Portugal.

Não me chateia, achei engraçado, pois acredito que o conforme o trabalho vai se deteriorando com o local que foi feito, vai sendo contado uma história, como se fosse a idade do trabalho. Mas caso seja algum mural que traga relevância tanto em conteúdo quanto história, acaba que é importante. E vejo como um respeito e identificação com o trabalho. Mas *Graffitis* são efêmeros, essa é uma das principais características dele.

7. Quando você realiza uma obra e ela desaparece no tempo, você considera a possibilidade de reconstrução?
Resposta: Não vejo porque, pois sinto que ela cumpriu seu papel, e já não sinto a mesma coisa do dia em que foi feita, nós mudamos, seja em maturidade ou perspectiva de olhar e técnica que se desenvolvem no decorrer do tempo. É legal dar espaço para o novo também.

8. Se para você não é possível repetir uma mesma temática solicitada por uma comunidade, você consideraria a possibilidade de refazer para atender uma demanda social?
Resposta: Eu especificamente não gosto de repetir nada que faço até porque tudo é feito diretamente e exclusivamente pra cada espaço em que existe, seja na rua, papel, casa, ambiente independe. Como se fosse um DNA em cada lugar em que se é feito. Consigo pensar em forma e possibilidades de abordar o mesmo tema, seja de maneira poética sutil ou algo evidente e intenso no conteúdo apresentado. Por esse motivo evito repetir por uma questão de visão sobre o que faço. Respeitar o tempo das coisas é necessário, isso exige amadurecimento e, inclusive, desapego referente a deixar ir ou permitir ficar o tempo que for necessário.

9. A autenticidade de sua obra encontra-se mais no projeto e na documentação ou na permanência física de suas obras?
Resposta: Acredito que no DNA gerado, através do autor com característica, com embasamento em percepções e experiências e técnicas. Em termos comerciais como em ilustrações, *collabs*, é feito um documento, mas pra que não haja nenhum tipo de problema futuro. Mas o fator “ser original” só é possível se vir de quem faz, caso contrário é só um desenho sem sentimento.

Eixo 3: POLÍTICAS PÚBLICAS E OS EDITAIS DE FOMENTO

10. O que você pensa sobre as políticas públicas e os editais de fomento para realização de grafites no Plano Piloto?

Resposta: Não vejo preocupação real nesse sentido, sempre caem nas mesmas mãos e são feitas seleções de maneira totalmente injustas e sem nenhuma espécie de curadoria qualificada ou critérios que deveriam ter relevância a esse meio. Sempre que existe algo prescrito como apoio ou incentivo a cultura nesse sentido, cachês sempre em valores simbólicos, onde geralmente não tem uma estrutura ou alguém que possa fazer uma exigência pra que o acontecimento tome uma proporção com a qualidade que a cidade tem. Parece que ao liberar a verba pra X projeto é considerado um ato de "lavei minhas mãos". Em minha opinião, deveria haver um pouco mais de senso critico nas escolhas, pagar devidamente artistas selecionados para os projetos com uma curadoria que exija uma experiência não só de tempo, mas de resultados. Presenciei, e ainda presencio, muita coisa desonesta que acontece nesse meio que se diz se importar com o social, mas só aparecem na margem quando estão fazendo parte de um projeto no qual estão sendo pagos, e é feito um trabalho às vezes sem preocupação visando a sobra desse material pra realizar outras atividades em outros lugares. Claro que não são todos, existem muitas pessoas compromissadas a ajudar de maneira genuína e que não estão nos holofotes. Existem editais no qual pessoas que nem se inscrevem estão dentro e outras, que atendem todos os critérios e portfólios ricos em conteúdo de qualidade, estão de fora. Isso me choca e me faz cada vez mais querer estar longe de algo que não sinto honestidade, tal como não vejo motivos porque meu trabalho e o que acredito tem como base entregar algo que seja genuíno ao local e pessoas de verdade sem que seja necessário um aplauso mediante a isso.

11. Você atua com maior frequência no Plano Piloto ou nas Regiões Administrativas?

Resposta: Não existe muito uma limitação sobre as áreas, vai muito de ter um tempo disponível, ter um material, a vontade de fazer e um lugar no qual você acredite que cabe uma intervenção. É muito de *feeling*, não tem uma regra, a princípio, muitos artistas se concentravam por grande parte na Asa Sul e Norte,

devido a visibilidade, mas isso tem mudado bastante e tem se tornado algo equilibrado por surgirem novos artistas que ocupam as cidades onde vivem.

12. Você atua com maior frequência por meio de editais ou de maneira espontânea?
Resposta: Procuro atuar de maneira solo, pois tem muita coisa que acontece nesse meio que não concordo e também não considero ser justo ou que tenha de fato um compromisso com o que deveria se ter.

13. Você costuma trabalhar sozinho ou com equipe?
Resposta: Em murais procuro fazer algo mais solo, porque tenho uma concentração sobre que ela só acontece se tenho a liberdade de direcionar o trabalho para o lado em que desejo que ele vá, mas geralmente os trabalhos na rua são com amigos, é como se fosse o futebol. Embora seja a mesma técnica e ferramenta usada nas ruas, tem um peso diferente. Mas, algumas vezes, recebo um apoio em murais maiores pra atender a demanda, mas com minha linguagem, eles atuando como em um suporte técnico pra avançar e evitar o desgaste desnecessário. E sem contar que torna algo mais leve, por poder conversar e ocupar os momentos que seriam de absoluto silêncio, com boas risadas e incentivo a conclusão em menos tempo.

14. Os editais de fomento, normalmente, não apresentam um plano de preservação, o que você pensa sobre isso?
Resposta: Isso é como a importância para com a causa é explicitamente clara em não existir. Como se fosse feito porque tinha que ser feito e não porque queriam fazer. Por esse motivo muitas das coisas acabam passando embaixo dos panos e organizadores fazendo vista grossa e tendo total liberdade no que fazer nos eventos sem uma importância real sobre o que está sendo feito. Acredito que isso, deixa muitos dos que levam isso a sério em situações vulneráveis com relação ao resguardo dos seus trabalhos, algumas desinformações e o lesando sobre o uso de maneira na qual o artista não o permitisse por lugares que possam se aproveitar da brecha que isso deixa.

15. Você considera que a documentação do projeto, da execução e do resultado final da obra de grafite é suficiente para sua preservação?
Resposta: Talvez não seja dependendo da finalidade ou o meio em que ela esteja inserida, pois existem muitas brechas das quais passam despercebida, então, quanto mais conhecimento obtém dessa área, mais safo se tornará, ao ponto de saber quando e porque de cada documentação ser essencial. Não vejo motivos para não se preocupar, afinal quanto maior o resguardo que tenha sobre seu próprio trabalho mais seguro estará e livre para poder desenvolver sem medo que possa acontecer um imprevisto indesejado.

Por concordar, autorizar e estar ciente do teor deste Termo:



Participante entrevistado (a)

Documento assinado digitalmente
gov.br MARIAH BOELSUMS
Data: 12/08/2025 10:35:39-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Mariah Boelsums (discente)

Documento assinado digitalmente
gov.br MAGALI MELLEU SEHN
Data: 29/09/2025 17:37:02-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Magali Melleu Sehn (orientadora)

Brasília, 25 de julho de 2025

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – Res. 466/12 – item II.23, Res. 510/2016 e Res. 441/2011

Título: A CIDADE COMO SUPORTE: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília

Prezado (a) Frederico Duarte Calmon Carvalho,

Meu nome é Mariah Boelsums, sou aluna de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, linha de pesquisa 'Patrimônio Cultural', sob orientação da professora Dra. Magali Melleu Sehn e, por meio desta, gostaria de convidar formalmente o (a) Sr.(a) Frederico Duarte Calmon Carvalho, artista grafiteiro(a) da região administrativa Sobradinho 2, Brasília, Distrito Federal, para participar **voluntariamente** como entrevistado da pesquisa intitulada "A cidade como suporte: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília".

Nesta pesquisa, pretende-se estudar os desafios trazidos pela preservação da arte pública urbana a partir do recorte da manifestação artística contemporânea denominada 'grafite' em um contexto urbano singular que é o Plano Piloto de Brasília, capital do país, cidade parque, planejada e reconhecida como Patrimônio Cultural em âmbito Distrital, Nacional e Mundial. Desta forma, objetiva-se contribuir para a elaboração de estratégias e de metodologias específicas para a preservação de obras em grafite, partindo das teorias, dos critérios e dos códigos de conduta já instituídos no campo da conservação e restauro.

Como método de pesquisa, utilizaremos a entrevista com 10 (dez) grafiteiros e grafiteiras com atuação no Plano Piloto de Brasília, considerando atuações fomentadas por edital da Secretaria de Cultura do DF e também atuações que ocorrem de maneira espontânea nas ruas da capital.

A entrevista poderá ocorrer presencialmente, em um local de preferência do entrevistado, ou via preenchimento escrito por parte do entrevistado. Caso seja presencial, o áudio será captado e gravado para posterior transcrição e terá duração média de 40 minutos, com o total de 15 (quinze) perguntas no questionário, divididas em 03 (três) eixos temáticos. Imagens dos entrevistados (como fotos e vídeos) podem

ser feitas por meio do 'Termo de Uso de Imagens', um documento específico que autoriza o uso da imagem do entrevistado mediante detalhamento dos canais e das finalidades de divulgação. Destaca-se que esta gravação ficará armazenada com a pesquisadora por 05 (cinco) anos.

Diante destes termos, o(a) Sr.(a) **autoriza a gravação de áudio e a utilização acadêmica dos dados coletados**? Lembrando que a autorização do Uso de Imagens será realizada em outro documento (Termo de Uso de Imagens).

[X] SIM [ ] NÃO

Esclarecemos que se o(a) Sr.(a) se sentir desconfortável durante a entrevista por algum motivo, como por exemplo o teor de determina pergunta, lhe é reservado o direito de pausar, não responder à pergunta ou desistir de sua participação sem qualquer penalidade. Sendo assim, o(a) Sr.(a), como voluntário, pode recusar a participar ou retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa sem incorrer em penalização. Ademais, o(a) Sr.(a) poderá buscar indenização nos termos da Res.466/12 em caso de danos provenientes da pesquisa.

Destacamos que sua participação é fundamental para que alcancemos os objetivos desta pesquisa, colaborando para a análise das camadas e das especificidades que constituem o grafite no Distrito Federal e, especialmente, no Plano Piloto de uma cidade com características formais, estilísticas e sociopolíticas tão únicas, refletindo sobre as relações entre comunidade, artista, políticas públicas e conservadores-restauradores e os impactos para a preservação de obras em grafite.

Além disso, a partir das entrevistas será possível analisar o cenário específico de produção, existência e permanência das obras de grafite no Plano Piloto, refletindo sobre o papel das políticas públicas de fomento e incentivo na produção e na preservação de obras em grafite, especialmente considerando as ações da Secretaria de Cultura do Distrito Federal.

Sua participação ao responder o questionário fundamentará uma maior compreensão sobre o posicionamento dos grafiteiros a respeito da permanência e da preservação de suas obras no Plano Piloto de Brasília e, a partir disso, auxiliará na elaboração de estratégias e de metodologias que possam contribuir para a formação de diretrizes conceituais e técnico-científicas para preservação dessas obras.

Conforme a CNS 510/2016, os participantes da entrevista serão identificados, já que aspectos biográficos da carreira artística dos entrevistados é parte fundamental do estudo. Sendo assim, o(a) Sr.(a) **autoriza que os resultados da pesquisa sejam utilizados em trabalhos científicos publicados ou apresentados oralmente em congressos e palestras revelando sua identidade como participante?**

[X] SIM [ ] NÃO

O(a) Sr.(a) não terá qualquer tipo de despesa para participar da pesquisa e não receberá remuneração por sua participação.

Ciente de todas as informações aqui descritas, assinamos o termo e rubricamos em todas as páginas, sendo que uma via deste termo ficará sob posse do(a) Sr.(a).

Para maiores esclarecimentos sobre dúvidas gerais relativas à pesquisa, estaremos à disposição nos e-mails magmsehn@gmail.com e boelsums.mariah@gmail.com ou nos telefones (31) 98457- 4341 (31)99809 - 0046.

Em relação às possíveis dúvidas relativas exclusivamente aos aspectos éticos da pesquisa, indicamos consulta ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais (CEP/UFMG), site: https://www.ufmg.br/bioetica/cep/; e-mail: coep@prpq.ufmg.br, telefone: (031) 3409-4592, horário de atendimento 09h às 11h / 14h às 16h, segunda à sexta-feira. Endereço: Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, Pampulha - Belo Horizonte - MG - CEP 31270-901, Unidade Administrativa II - 2º Andar - Sala: 2005.

Abaixo segue o questionário ao qual este Termo se refere:

Eixo 1: GRAFITE NO PLANO PILOTO

1. Como você vê o grafite no Plano Piloto de uma cidade tombada e considerada Patrimônio Cultural da Humanidade?(limitações e possibilidades)

Resposta: O *graffiti* no Plano sempre foi o mais visado do Distrito Federal e entorno. Seja legal ou ilegal, todo mundo que pratica quer participar dali de alguma forma, seja num pixo na Rodoviária, ou num graffiti em uma passagem subterrânea. Cada lugar teu seu “pico”, e cada “pico” tem seu valor pra nossa arte e nossa expressão.

2. Há diferenças entre grafitar no Plano Piloto e grafitar nas Regiões Administrativas? Se sim, quais?(temática, impacto social, controle)

Resposta: Há total diferença entre pintar no Plano e pintar em qualquer outra Região Administrativa do Distrito Federal. Primeiro que no Plano a cultura que ainda impera é a elitista, higienista e emburguesada. Em qualquer graffiti, por mais belo que seja, comercial ou autoral, a vizinhança da mente fechada ali no Plano sempre aparece, entre juízes, militares, aposentados e empresários que julgam, discriminam e não abrem portas. Não é à toa que, quase não se tem fachadas de lojas pintadas ou decoradas de forma artesanal, à mão, no pincel, rolinho ou sprays no Plano Piloto. Diferentemente das Regiões Administrativas, onde se tem maior aceitação com o graffiti e a arte urbana, as lojas e comércios locais abrem portas para nosso trabalho com muito maior frequência, de forma muito mais requisitada. As pessoas nas RAs costumam ver alguém pintando na rua, parar, e perguntar quanto que a gente cobra pra pintar na casa ou na loja delas, enquanto as pessoas no Plano veem alguém pintando na rua, param, xingam, buzinam e discriminam de diferentes formas, ou seja, a reação nas ruas é quase que completamente oposta, de uma forma geral.

Eixo 2: A PRESERVAÇÃO DO GRAFITE

3. Para você, o grafite deve ser preservado?

Resposta: O graffiti deve ser preservado enquanto movimento, não necessariamente como obra, matéria. O que faz o graffiti ser o que é, não é o resultado estático dele numa parede, mas sim, o que ocorre antes, durante e depois de sua execução, são os laços e as conexões que as pessoas criam entorno das pessoas e do movimento cultural denominado Hip-Hop. É certo que cada obra tem seu suporte, sua parede, sua superfície, e a partir deste ponto, cada obra tem seu valor único e simbólico. Como citado anteriormente, cada "pico" tem seu valor. Há alguns lugares em que, pela marginalização da obra em si, pelo fato da não autorização, ou pela falta de estrutura do próprio suporte, um graffiti não tem como ser preservado, e quem pratica este movimento a algum tempo pode ter aprendido isso em sua trajetória. O fim de uma obra é inevitável, dependendo do local, contexto e objetivos da obra em questão. O fim de um movimento é implacável, mesmo com adversidades, até mesmo milhares de anos se passando.

4. No momento de grafitar, você pensa em materiais mais duráveis e escolhe os locais onde há maior possibilidade de permanência de suas obras?
Resposta: Geralmente uso materiais que já estão à minha disposição, como restos de tintas acrílicas e sprays das obras comerciais que também faço, para utilizar nos meus graffitis que não tem fins comerciais. Em trabalhos comerciais procuro usar os materiais mais duráveis que tem maiores resistências às luzes solares e às chuvas, se possível, até resinar por cima ajuda na conservação de obras, como por exemplo, a quadra poliesportiva que pintamos pelo projeto Graffita (FAC-DF) na RA 1 de Sobradinho 2 (Essa quadra levou verniz base solvente por cima de toda sua extensão após a criação das artes). Porém, quando vou fazer um graffiti por lazer, sem fins lucrativos, procuro os "picos" mais visados, e não necessariamente os mais duradouros (Apesar de que alguns duram bastante, inesperadamente).

5. Você utiliza algum método de documentação para registro de suas obras?
Resposta: Os únicos métodos de documentação e registro que uso com minhas obras são as fotografias digitais e as redes "sociais" (que estão mais para redes "capitais" hoje em dia) para publicação. Também tem alguns aplicativos para salvar fotos e vídeos dos momentos de atividade na núvem. Quem sabe um dia eu não consiga preservar e principalmente publicar essas mídias de forma mais consolidada do que as redes "sociais" que dominam as massas atualmente?

6. Você considera viável uma intervenção de restauro em suas obras?
Resposta: Depende da situação. Preferiria restaurar por conta própria uma obra minha, seja refazendo ou reinventando. Depois que eu me for, gostaria que amigos fizessem isso por mim. Se já não houverem essas opções e o espaço for público, prefiro que liberem o espaço para abrir portas e oportunidades para novas pessoas poderem ocupar o espaço e perpetuar o movimento. Costumamos nos apegar a alguns “picos” e mantê-los por alguns momentos enquanto estamos aqui, mas não dá pra segurar um movimento por apego.

7. Quando você realiza uma obra e ela desaparece no tempo, você considera a possibilidade de reconstrução?
Resposta: Em alguns casos, talvez na maioria, me atrai um pouco a estética e o aspecto envelhecido do graffiti. A tinta desbotada na parede indica um trabalho que resistiu a diversos anos fazendo frente à ação do tempo. Chamamos esses trabalhos de relíquias. Pintar novamente é, quase sempre, uma boa. Exceto se for um lugar escondido, pouco visto, abandonado, de forma que gere surpresa a quem for ver a preciosidade rara de um velho graffiti desbotado por ali.

8. Se para você não é possível repetir uma mesma temática solicitada por uma comunidade, você consideraria a possibilidade de refazer para atender uma demanda social?
Resposta: Por uma demanda social, com toda certeza. O graffiti é um movimento diretamente ligado a pautas e demandas sociais, é como um grito dos excluídos, portanto, é inseparável o graffiti de seu teor político e social.

9. A autenticidade de sua obra encontra-se mais no projeto e na documentação ou na permanência física de suas obras?
Resposta: A autenticidade do movimento se encontra em ambas as partes de forma igual. Tanto documentação quanto permanência física das obras, apesar de que cada caso é um caso, já que cada lugar é um "pico".

Eixo 3: POLÍTICAS PÚBLICAS E OS EDITAIS DE FOMENTO
10. O que você pensa sobre as políticas públicas e os editais de fomento para realização de grafites no Plano Piloto?
Resposta: Fui um dos participantes do movimento que originou o "Comitê do Graffiti DF", que começou aqui em 2018, para que existissem leis de incentivo que gerassem oportunidades para a nossa classe artística trabalhadora. Somos pintores, artistas, mães, e exigimos oportunidades, melhorias e portas abertas pela classe política que elegemos e botamos para governar! Ninguém mais quer viadutos cinzas, é muito mais belo, muito mais rico e muito mais vivo se pudermos ocupar todos os espaços públicos com artes de

maneira progressiva e produtiva, enquanto prestamos esse lindo serviço para toda a sociedade.

11. Você atua com maior frequência no Plano Piloto ou nas Regiões Administrativas?
Resposta: Atualmente, nas Regiões Administrativas, devido a alta demanda de trabalhos comerciais, que são o meu foco agora.

12. Você atua com maior frequência por meio de editais ou de maneira espontânea?
Resposta: De maneira espontânea, já que não saem tantos editais por ano, e eu, enquanto trabalhador autônomo, preciso de mais trabalhos para me sustentar ao longo do ano. Felizmente, ao longo dos anos de carreira, consegui me estabilizar com relação a clientes e demandas por trabalho.

13. Você costuma trabalhar sozinho ou com equipe?
Resposta: Ambos, trabalho tanto sozinho quanto em equipe, depende do tamanho do mural a se fazer! Eu costumo levantar esquemas, tanto sozinho, quanto coletivamente. Esses dias levantei 3 obras com a Neoenergia e precisei de uma equipe com mais de 10 pessoas, maioria mulheres, para pintarmos mais de 900m²!

14. Os editais de fomento, normalmente, não apresentam um plano de preservação, o que você pensa sobre isso?
Resposta: Penso que poderiam se organizar melhor para preservar as obras de graffiti que eles mesmos contratam. Os “picos” em paradas de ônibus são deteriorados em dias com colagens de cartazes (que seguem sem punição, multa ou advertência). Acho que esse é o pior caso de não haver um plano de preservação atualmente.

15. Você considera que a documentação do projeto, da execução e do resultado final da obra de grafite é suficiente para sua preservação?
Resposta: Não, pois como citado na pergunta anterior, existem elementos externos que dificultam a preservação de algumas obras específicas. Não falo um viaduto, mas por exemplo, em paradas de ônibus, é muito frequente a colagem de cartazes de propagandas irregulares por cima das obras. O que fazer nesses casos? Além de fiscalizar (quando puder) e denunciar (quando possível), é fazer acontecer alguma coisa a partir daí, à fins de se coibir esse tipo de ação em cima de obras eventualmente pagas com dinheiro

público. Há também a questão do envernizamento, com um material de qualidade revestindo a obra, todas elas seriam muito melhor preservadas. Vale ressaltar que as possibilidades de vernizes e até cerâmicas ou similares, trazem materiais mais caros do que as próprias tintas, mas que podem perpetuar os trabalhos de formas significativas.

Por concordar, autorizar e estar ciente do teor deste Termo:

gov.br Documento assinado digitalmente
FREDERICO DUARTE CALMON CARVALHO
Data: 13/08/2025 18:10:48-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Frederico Duarte Calmon Carvalho
Participante entrevistado (a)

gov.br Documento assinado digitalmente
MARIAH BOELSUMS
Data: 19/08/2025 14:51:09-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Mariah Boelsums (discente)

gov.br Documento assinado digitalmente
MAGALI MELLEU SEHN
Data: 29/09/2025 17:37:02-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Magali Melleu Sehn (orientadora)

Brasília, 28 de Julho de 2025

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – Res. 466/12 – item II.23, Res. 510/2016 e Res. 441/2011

Título: A CIDADE COMO SUPORTE: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília

Prezado Gilmar Satão,

Meu nome é Mariah Boelsums, sou aluna de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, linha de pesquisa 'Patrimônio Cultural', sob orientação da professora Dra. Magali Melleu Sehn e, por meio desta, gostaria de convidar formalmente o (a) Sr.(a) para participar **voluntariamente** como entrevistado da pesquisa intitulada "A cidade como suporte: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília".

Nesta pesquisa, pretende-se estudar os desafios trazidos pela preservação da arte pública urbana a partir do recorte da manifestação artística contemporânea denominada 'grafite' em um contexto urbano singular que é o Plano Piloto de Brasília, capital do país, cidade parque, planejada e reconhecida como Patrimônio Cultural em âmbito Distrital, Nacional e Mundial. Desta forma, objetiva-se contribuir para a elaboração de estratégias e de metodologias específicas para a preservação de obras em grafite, partindo das teorias, dos critérios e dos códigos de conduta já instituídos no campo da conservação e restauro.

Como método de pesquisa, utilizaremos a entrevista com 10 (dez) grafiteiros e grafiteiras com atuação no Plano Piloto de Brasília, considerando atuações fomentadas por edital da Secretaria de Cultura do DF e também atuações que ocorrem de maneira espontânea nas ruas da capital.

A entrevista poderá ocorrer presencialmente, em um local de preferência do entrevistado, ou via preenchimento escrito por parte do entrevistado. Caso seja presencial, o áudio será captado e gravado para posterior transcrição e terá duração média de 40 minutos, com o total de 15 (quinze) perguntas no questionário, divididas em 03 (três) eixos temáticos. Imagens dos entrevistados (como fotos e vídeos) podem ser feitas por meio do 'Termo de Uso de Imagens', um documento específico que autoriza o uso da imagem do entrevistado

mediante detalhamento dos canais e das finalidades de divulgação. Destaca-se que esta gravação ficará armazenada com a pesquisadora por 05 (cinco) anos.

Diante destes termos, o(a) Sr.(a) **autoriza a gravação de áudio e a utilização acadêmica dos dados coletados**? Lembrando que a autorização do Uso de Imagens será realizada em outro documento (Termo de Uso de Imagens).

[X] SIM [ ] NÃO

Esclarecemos que se o(a) Sr.(a) se sentir desconfortável durante a entrevista por algum motivo, como por exemplo o teor de determina pergunta, lhe é reservado o direito de pausar, não responder à pergunta ou desistir de sua participação sem qualquer penalidade. Sendo assim, o(a) Sr.(a), como voluntário, pode recusar a participar ou retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa sem incorrer em penalização. Ademais, o(a) Sr.(a) poderá buscar indenização nos termos da Res.466/12 em caso de danos provenientes da pesquisa.

Destacamos que sua participação é fundamental para que alcancemos os objetivos desta pesquisa, colaborando para a análise das camadas e das especificidades que constituem o grafite no Distrito Federal e, especialmente, no Plano Piloto de uma cidade com características formais, estilísticas e sociopolíticas tão únicas, refletindo sobre as relações entre comunidade, artista, políticas públicas e conservadores-restauradores e os impactos para a preservação de obras em grafite.

Além disso, a partir das entrevistas será possível analisar o cenário específico de produção, existência e permanência das obras de grafite no Plano Piloto, refletindo sobre o papel das políticas públicas de fomento e incentivo na produção e na preservação de obras em grafite, especialmente considerando as ações da Secretaria de Cultura do Distrito Federal.

Sua participação ao responder o questionário fundamentará uma maior compreensão sobre o posicionamento dos grafiteiros a respeito da permanência e da preservação de suas obras no Plano Piloto de Brasília e, a partir disso, auxiliará na elaboração de estratégias e de metodologias que possam contribuir para a formação de diretrizes conceituais e técnico-científicas para preservação dessas obras.

Conforme a CNS 510/2016, os participantes da entrevista serão identificados, já que aspectos biográficos da carreira artística dos entrevistados é parte fundamental do estudo. Sendo assim, o(a) Sr.(a) **autoriza que os resultados da pesquisa sejam utilizados em trabalhos científicos publicados ou apresentados oralmente em congressos e palestras revelando sua identidade como participante?**

[X] SIM [ ] NÃO

O(a) Sr.(a) não terá qualquer tipo de despesa para participar da pesquisa e não receberá remuneração por sua participação.

Ciente de todas as informações aqui descritas, assinamos o termo e rubricamos em todas as páginas, sendo que uma via deste termo ficará sob posse do(a) Sr.(a).

Para maiores esclarecimentos sobre dúvidas gerais relativas à pesquisa, estaremos à disposição nos e-mails magmsehn@gmail.com e boelsums.mariah@gmail.com ou nos telefones (31) 98457- 4341 (31)99809 - 0046.

Em relação às possíveis dúvidas relativas exclusivamente aos aspectos éticos da pesquisa, indicamos consulta ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais (CEP/UFMG), site: https://www.ufmg.br/bioetica/cep/; e-mail: coep@prpq.ufmg.br, telefone: (031) 3409-4592, horário de atendimento 09h às 11h / 14h às 16h, segunda à sexta-feira. Endereço: Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, Pampulha - Belo Horizonte - MG - CEP 31270-901, Unidade Administrativa II - 2º Andar - Sala: 2005.

Abaixo segue o questionário ao qual este Termo se refere:

Eixo 1: GRAFITE NO PLANO PILOTO

1. Como você vê o grafite no Plano Piloto de uma cidade tombada e considerada Patrimônio Cultural da Humanidade? (limitações e possibilidades)

Resposta: Então, eu vejo assim, no cenário da arte urbana em Brasília, é meio complicado justamente nos pontos que se refere a Patrimônio, né? Tanto Patrimônio quanto o outro. Toda aquela área que é do Estado, que para poder pintar, existem algumas regras. Nem sempre essas regras são cabíveis para o

poder público liberar. Eu vejo muito em Brasília que talvez 70, 80% do que acontece de arte urbana dentro de Brasília seja feito por pessoas ou instituições que tem uma certa ligação com o artista, com autorização, ou não autorizado. O por quê de não autorizado? Porque são momentos do artista que tenta fazer algo que possa estar na rua sem aquela autorização prévia. Ou então algumas instituições, ONG's, grupos organizados de grafite, ou a própria Secretaria de Cultura que consegue ativar os artistas da arte urbana, o espaço e a conversa com o próprio Estado para poder estar pintando nesses lugares que não são autorizados diretamente pelo governo. Então, a cultura, essas instituições conseguem autorização e conseguem acontecer atividades da arte urbana, seja ela qual for, não só o grafite, porque dentro da arte urbana são várias tendências. Tem o grafite, tem o lambe-lambe, tem a poesia de rua, tem as escritas urbanas, né? E consegue fazer com que a arte aconteça. Isso é interessante porque dá confiabilidade no trabalho dos artistas perante uma instituição que é o Estado, que até a década de 90 a arte urbana não era reconhecida em Brasília. Então, a partir dos anos 90, a arte urbana começa a adentrar, não só na capital do país, mas em todas as periferias de Brasília e entorno. E através dessa semente plantada há décadas, a gente consegue ver hoje que a cena da arte urbana em Brasília, potencialmente falando, ela entra no circuito de arte urbana do Brasil, né?

2. Há diferenças entre grafitar no Plano Piloto e grafitar nas Regiões Administrativas? Se sim, quais? (temática, impacto social, controle) Resposta: Então, dando continuidade a essas possibilidades de pintar em Brasília, Plano Piloto, nos monumentos, não falo monumentos, mas nas partes que são proibidas de Brasília, existe uma diferença talvez proporcional à leitura e o que essa leitura das artes fazem. Então, por exemplo, a diferença muito grande na minha visão, na minha concepção de pintar nas regiões administrativas, pintar nas periferias de qualquer capital, é que talvez a mensagem seja totalmente diferente. Eu falo isso porque eu inicio no grafite na década de 90. Conheci a cultura *hip hop* através de um filme chamado *Beat Street*, no qual ele mostra o que é a cultura *hip hop*, mostra como o grafite é direcionado para a cultura *hip hop*, e dentro dos pensamentos do *hip hop*. A

gente trabalha, vamos falar um mandamento, que é trabalhar cultura socialmente falando dentro das periferias.

Porque o *hip hop* nasce na periferia do Bronx, no subúrbio dos Estados Unidos, no qual eram negros, latinos e americanos que moravam ali, que tinham esse propósito de trocar ideia com a comunidade, para a comunidade ter cultura. Então, nasce-se a cultura *hip hop*, que é a união do *break*, do grafite, do DJ e do *rap*. Então, o meu conhecer dessa arte veio através desse filme, apresentado por um amigo chamado Sowtto, que é um dos percussores da cena do grafite de Brasília. Então, inicia-se na década de 90, eu formei, juntamente com o Sowtto e com o Supla, o primeiro grupo organizado de grafite de Brasília, chamado "Os 3s", que é o S do Satão, o S do Sowtto e o S do Supla.

E a partir daí a gente acredita que, eu falo muito no plantar uma semente. Então iniciamos esse trabalho na década de 90, quando o grafite era uma arte discriminada pela sociedade, ela é discriminada pelo Estado. Quando a gente fala discriminada, é uma arte nova, talvez o não conhecer forma-se algo que possa não ser aceito. Eu lembrando aqui, já é da minha história, eu lembro que quando eu comecei a fazer grafite, eu venho da pichação. Então a pichação até hoje tem um olhar totalmente diferente das artes visuais, da arte urbana, mas ela faz parte do circuito mundial das artes, não tem como a gente tirar a pichação da cena. Então eu começo a fazer pichação na década de 80, 84, com 12 anos. Por que dessa idade?

Porque na Ceilândia, na década de 80, você não tinha, como se fosse falar, equipamentos públicos que podia, aquela criançada, a juventude daquela época ter acesso. A gente não tinha acesso a nenhum equipamento público, a gente não tinha uma quadra de futebol. Não tínhamos um cinema, sabe? Não tinha nenhum suporte do Estado para sair da ociosidade das ruas. Então, a gente passava muito tempo na rua e eu conheci a pichação com 12 anos. Então, dos 12 aos 22 anos, eu fazia pichação. Pichei Brasília toda, eu falo Brasília toda, mas não é que eu pichei toda Brasília. É a forma da gente falar, se expressar, que a gente andava muito em Brasília. Brasília e regiões. Brasília e as periferias.

Então, quando eu conheço a cultura *hip hop* dos anos 90, eu passei dois anos me adaptando. Ou eu continuava na pichação, ou eu entrava de cabeça erguida dentro da cultura hip-hop, dentro do grafite. Então eu tomei essa iniciativa depois de um dia que eu tinha acabado de descer de um prédio e estava pichando.

Desci, ao descer eu me deparo com a polícia mais braba de Brasília na época, que era a Patamo. Só que eles não me viram descendo, não me abordaram, mas o medo que tive naquele momento era um alerta, porque eu já estava com 22 anos. E eu não queria demonstrar para minha família que eu estava fazendo algo de errado. Então, eu decidi realmente adentrar dentro da cultura *hip hop*, começar a fazer grafite e, ao mesmo tempo, pensar que o grafite poderia ser algo para a comunidade periférica.

Então, criei esse grupo "Os3S", o primeiro grupo organizado de Brasília, que faz parte da instituição chamada *DFZulu Breakers*. É um grupo de *hip hop* que se criou em 1989 através dos dançarinos da época e até hoje é uma instituição que tem os quatro elementos da cultura *hip hop*. Hoje nós temos artistas fora do Brasil trabalhando com a dança, nós temos artistas dentro do Brasil trabalhando com a cultura *hip hop*, fazendo trabalho social e o grafite ainda. Apesar de eu ter uma certa idade, vamos falar assim, não é mais aquele pique mesmo, mas ainda eu faço grafite na rua, faço muito trabalho social em escolas. Ultimamente eu faço parte de um projeto chamado Eficientes, que leva a cultura *hip hop* para dentro das escolas e principalmente para as escolas que têm adolescentes, crianças, velhos, senhores, senhoras, que têm problemas, posso falar, intelectuais, problemas físicos. Então são escolas especiais que trabalham com esse aluno. Então é a forma de estar levando a arte. E eu acredito muito nessa possibilidade de estar levando as cores para o mundo cinza, que no qual a percepção da comunidade é totalmente mudada. Então, com o passar do tempo, acredita-se que deu certo, que essa semente foi plantada, que essa sementinha começou a dar seus frutos na década de 90, que no qual surgiu, começou a surgir vários e vários outros artistas, muitos deles muito talentosos, uns pararam, outros continuam na arte ainda, mas sobrevivendo através da arte. Você vê como é foda o *hip hop*, o grafite, que a gente conseguiu, dentro de Brasília, ramificar tanto que hoje você não sabe a quantidade de artistas que tem. Seja ele, porque o grafite tem várias tendências. A gente fala que tem a pichação, fala que tem o estilo 3D, fala que é *white style*, que são letras coloridas, entrelaçadas, difíceis de leitura. Tem o Bomber, que são a maioria das artes feitas ilegalmente nas ruas, em trens. Nós temos o *Pierce*, que é a união das letras com o personagem. Então, assim, hoje você vê Brasília totalmente pintada. Você vê pessoas trans fazendo grafite. Você vê muita menina, muita mulher na cena do

grafite. Você vê PCDs fazendo grafite. Nós temos em Brasília dois não-ouvintes, que são surdos, que é o Odrus e a Santa Surda, que fazem um trabalho espetacular dentro da cena do grafite. Então, assim, o grafite abriu as portas para várias pessoas que talvez não teriam chance de adentrar-se, sei lá, noutra cultura, sabe? Então, assim, eu acredito muito que o grafite tem essa potencialização de eu não falo se tornar um artista, apesar que no olhar nós somos, mas direcionar a pessoa para outro caminho. E foi esse objetivo que eu consegui, na década de 90, me direcionar para a cena do grafite.

Eixo 2: A PRESERVAÇÃO DO GRAFITE

3. Para você, o grafite deve ser preservado?

Resposta: Talvez na memória. Eu prego muito, vou só citar um exemplo, nos Estados Unidos tem um prédio, um muro, que se chama *Hall of Fame*. O que é o *Hall of Fame*? É um local no qual vai lá, qualquer pessoa faz o grafite, vira as costas, já tem outro esperando para fazer por cima. Então eu acho que o grafite vive de memória, ele vive da fotografia, ele vive dos vídeos. Porque apesar do grafite ser uma arte efêmera, que ela é feita nas ruas sem o objetivo de realmente ficar, eu acho que esses outros mecanismos que tem de recordação, às vezes tem revista, vídeo, as próprias fotografias no mundo de hoje. Eu não vejo, entre aspas, a obrigação do grafite se perpetuar em algum lugar.

Só que a gente tem algumas regrinhas nas ruas que só pode apagar quem fez o grafite. A gente respeita muito esse lado de artista para artista. Muitas vezes a gente vai pintar no local que já está pintado, a gente liga para a pessoa, para o artista, às vezes fala com o dono da casa, fala com o camarada para ver se não tem nenhum problema. A gente consegue respeitar essa preservação desse jeito. Porque se a gente conseguisse fazer algo que realmente preservasse, a gente teria muito mais paredes preservadas. Mas só pelo fato de ser efêmero, a gente não consegue limitar quanto tempo a arte fica. E eu acho justo, porque rua, eu falo sempre que a rua é nua e crua, então ela não tem dono.

Então, os donos da rua são a noite, as pessoas que passam ali, as pessoas que fazem o grafite, o pichador, o poeta de rua que consegue escrever uma poesia no meio da rua, que às vezes não tem um significado para todos, mas de repente desperta um pensamento de uma pessoa, o olhar. O grafite mesmo, às vezes

consegue despertar na rua para uma pessoa só, porque não é todo mundo que analisa um traço, porque é muito pessoal o analisar. Então eu vejo essa preservação como forma de memória, a gente conseguir memorizar, guardar, lembrar das pessoas que fizeram. E eu fiz na pandemia. Acho que fui um dos primeiros caras do Brasil a fazer as *lives*. Eu consegui entrevistar mais de 100 artistas. Tanto de Brasília, quanto do Brasil e fora do Brasil.

E o meu objetivo era preservação da história da cena. Então, assim, às vezes você tem aqui em Brasília, por exemplo, tem um grupo chamado "Os3S". Não é porque eu faço parte, mas ele tem uma história muito foda, porque foi o primeiro grupo que teve que falar de ir para a rua, realmente pintar o nome grafite. Então, a partir daí, na época tinha vários artistas, só que não pintavam na rua. Tinha vários pichadores, mas não teve a ideia de ir para a rua. E eu tinha acabado de sair da pichação, então eu já conhecia muito bem a rua. Então eu andei Brasília toda, eu nunca vi grafite. Agora eu vi a arte de artista plástico. Por exemplo, lá dentro do espaço cultural Renato Russo, na 508 Sul, na época que eu saí para pichar lá perto, eu vi eles pintando ali o espaço todo. Eu ficava depois, pô, será que um dia a gente vai pintar quando começar a fazer grafite? E isso em 92, 93, quando foi em 95, a gente começa a fazer um projeto chamado *Ópera Rapper*. O *Ópera Rapper* era um trabalho que, com a articulação de Norma Lilian, que é uma das primeiras bailarinas de Brasília, ela conseguiu juntar cultura *hip hop*, o balé, e colocar dentro do teatro para fazer uma apresentação de *hip hop*. E a forma de divulgação na época não tinha, acho que talvez era o *Facebook*, o *Fotolog*. Tanto ela quanto toda a organização, elas conseguiam divulgar através do grafite. O que era? A gente ia para o rodoviário e pintava um *outdoor* com grafite falando do projeto. Ela conseguiu que nós pintássemos o espaço cultural da 508 Sul todinho, ali a lateral toda. Então ela só falou, faz o que vocês querem. Então nós fizemos grafite de rua. E também nesse período a gente conseguiu fazer cartões postais sobre os grafites. Todos os grafiteiros naquela época pintavam, não era só nós. Porque eles mesmo que estavam começando a gente conseguiu encaixar no projeto. Então assim, essa, igual eu falo, essa semente plantada, quando ela explodiu em Brasília, ela não teve direção. Não tem aquele, não sei o nome daquela plantinha assim, que parece os guarda-chuvinha, que você faz assim, ele sai. Dente de leão. Isso, aí sai todo, ela sai voando e onde cair ela vai dar continuidade aos dentes de leões que irão nascer. Mais ou menos

isso. – MARIAH: E aí só ainda nessa pergunta que você falou sobre algumas regras que tem no grafite. Aí tem do atropelamento, de não pintar em cima de uma parede que já está. Como que é um pouco isso?
Resposta: Então, assim, a gente tenta ser, vamos falar, educado. Educados, no caso. Por exemplo, a gente vê uma parede já pintada, igual o projeto que vai ter ali. Tem vários grafites ao redor, só que é um projeto que acontece anual, às vezes dois em dois anos. A gente vai, além de convidar os que estão lá, nós vamos pedir autorização aos donos da casa.
Vamos supor que seja na rua, em outro lugar, que não seja um projeto, tem um muro, de repente você quer pintar, você liga para o pessoal, vou pintar aqui, o dono liberou e tal. A gente tenta fazer essa comunicação com o dono da parede, com o artista que passou lá e pintou. Por isso que eu comecei falando do *Hall of fame*. Porque o grafite é muito efêmero. E tem muita artista que não consegue entender isso, que a rua não tem dono da parede, ninguém é dono da parede. O grafite tem que ser efêmero. Porque ele não tem outra alternativa. Porque se outra pessoa não pintar lá, ou o dono irá apagar certo dia, ou o próprio tempo ocasionar de apagar, de, sei lá, de repente sair toda a tinta. Então, essa é a questão do efêmero, eu acho que é muito válido. Mas, na questão da ética, a gente sempre consegue localizar, trocar ideia com o pichador, trocar ideia com um artista que já pintou ali. Mas, a gente sempre fala também, tem muito muro em Brasília, mas a maioria dos muros em Brasília tem um artista que já passou ali.

4. No momento de grafitar, você pensa em materiais mais duráveis e escolhe os locais onde há maior possibilidade de permanência de suas obras?
Resposta: Eu gosto muito dessa ideia de permanência e de como ficar mais nas periferias. Por quê? Porque eu acho que a periferia precisa da arte, porque às vezes a arte não tem privilégio. Muitos da periferia nunca foram no museu, muitos não, todos, mas a gente levando essa arte para a periferia, talvez a gente tenha a maior resposta, que é a cultura urbana. Se você vai para o lado do Plano Piloto, não que não possa, porque ultimamente eu fico até meio feliz porque dentro do próprio Plano Piloto surgiram muitos grafiteiros fodas. Talvez o que eu faço na periferia, em Brasília, tem os grafiteiros que fazem lá também.

Vou dar um exemplo aqui, o Gurulino. O Gurulino é um cara que está mexendo com a cena de Brasília. Eu falo Brasília porque ele mora na quebrada lá. Também tem o Toys, que não mora em Brasília, mas ele está fazendo um trabalho legal. Ele está retratando muito o que ele passou na rua para a galeria, fazendo exposições. Isso talvez seja uma grande relevância de alguns artistas, que talvez seja vender a sua arte. E tem muitos outros artistas que em Brasília fazem o que nós fazemos nas periferias, que é acreditar que a obra artística que fica nos muros, elas possam estar passando alguma mensagem para aquelas pessoas que moram ao lado, ou então pessoas que passam no dia a dia ter um certo momento de como ver a arte, interpretar, colorir o espaço.

Eu te falo isso porque, por exemplo, eu tenho seis meses que eu fiz um evento chamado 'Gilmar Satão Convida', em comemoração a 30 anos de carreira. Então eu cheguei no Sol Nascente, que é uma das maiores periferias do Brasil, está entre a primeira e a segunda. Era um lugar com paredes talvez deterioradas, pintadas a gosto do dono da parede, umas de uma cor, não tinham um olhar para essas paredes. Então nesse 'Satão Convida' eu convidei mais de 70 artistas e o resultado maior foi ver que os moradores, o pessoal da comunidade, muitos trabalhos foram nas casas, né? Tanto na casa da parte da frente ou de trás, e eles conseguiram ver e se olhar na arte. Eles conseguem, ah, aquilo é legal, sabe? Melhorou muito a rua.

Eu fiz várias perguntas para a comunidade e eles gostaram. Então lá é realmente um espaço de arte. A gente chama de galeria a céu aberto. Se você quiser, a gente passa lá para você dar uma olhadinha. Então, assim, é muito foda, justamente por isso que a gente consegue comunicar com a comunidade através da arte. E o mais foda ainda é que a própria sociedade ali, aquelas pessoas que cedem a sua parede, eles conseguem passar o dia com a gente, trocando ideia. Às vezes oferecem uma água, um pão, um almoço e a comunicação sempre é perto. Eu acho que deixar a arte nas comunidades, nas paredes, seja ela no Brasil ou nas periferias, eu acho que é a forma de saber que a arte de rua é viva.

5. Você utiliza algum método de documentação para registro de suas obras?

Resposta: Então, acho que hoje o mecanismo que nós temos de guardar, de registrar, temos as redes sociais, que só não pode fazer igual no passado. No passado tinham as redes sociais muito foda. Tinha, por exemplo, o Fotolog. O

Fotolog era uma rede social que você colocava uma foto e a qualidade que você colocava, essa qualidade ia ficar para sempre. Você conseguiria baixar ela na qualidade boa. Hoje, por exemplo, o Instagram você não consegue baixar. Você colocou ali, ela fica daquele tamanho e já era. Vídeos. A gente também tem as redes sociais. Tem esses mecanismos dos e-mails que conseguem subir para a nuvem e tudo, mas eu ainda sou da moda antiga, eu tenho um arquivo de papel, muito jornal, tenho mais de 200 reportagens, livros, catálogos do passado, tudinho que eu guardei. Então a forma que hoje eu tenho de guardar isso é tanto nas redes sociais quanto na fotografia, em vídeos. Aí eu vou guardando no computador.

6. Você considera viável uma intervenção de restauro em suas obras?
Resposta: Eu acho que não. Vamos falar, a não ser que seja um local que essa obra seja feita e que talvez a pessoa que cedeu o muro, ou então seja uma exposição, uma obra que fique, realmente fique. Talvez ela mereça, com o passar do tempo, uma restauração. Mas, falando-se de rua, é meio impossível, né? Porque, fora o tempo, chuva, sol e vento, essas coisas todas, tem a lei da rua, o de apagar. Por isso que eu sempre falo que é verdade que a arte de rua é efêmera. Se for numa área restrita, que o trabalho ficará por muito mais tempo, que não tome sol, não tem a perspectiva de ser apagado, aí talvez vale ter essa restauração.
Caso contrário, eu não vejo o valor da restauração na rua.
- MARIAH: E vamos supor assim, se fosse o caso de uma restauração, você pensaria na possibilidade de um restaurador fazer ou você acha que a restauração tem que ser você que faz?
Resposta: Vamos falar assim, dependendo de quem fez, se estará ao vivo ou não, mas dependendo do restaurador, né? Porque, por exemplo, é viável que a maioria dos grafiteiros, falando de grafite, 90% dos grafiteiros utilizam *spray*. Eu não sei se os restauradores teriam manuseio, a praticidade de restaurar através do *spray*. Eu sei que existem muitos restauradores que têm um mecanismo, eles estudam a tinta que foi usada, o período que foi usado, a madeira que foi usada. Então, assim, não sei, na restauração do grafite, se tinha essa possibilidade de ter um cara que usaria o *spray* de forma adequada para restaurar. Mas não necessariamente que restauraria com *spray*. De repente pode ser algo que se

tornaria parecido, um mecanismo que poderia ajudar na restauração, sim, sem o *spray*, mas se tiver a possibilidade de uma obra se perpetuar, acho que aconteceria.

7. Quando você realiza uma obra e ela desaparece no tempo, você considera a possibilidade de reconstrução?
Resposta: Esses dias eu estava pensando de reconstruir o primeiro grafite que nós fizemos na década de 90. O por quê? Porque, historicamente falando, foi o pontapé inicial do grafite em Brasília. Era um período que a gente tentava levar para as ruas mensagens positivas para a comunidade, para a periferia. Não era igual os grafites de hoje, que a maioria dos grafiteiros assina apenas o nome. Mas levávamos mensagem positiva. Por exemplo, nesse primeiro grafite está escrito *Underground*. Por que o *underground*? Porque tanto o Supla quanto o Sowtto, eles eram *bike*, uns andavam de *skate*. Então a gente fazia algo relacionado para esse público. Nós éramos roqueiros, a gente era *punk*, então nós fazíamos esse trabalho direcionado para esse público.
Aí com o passar do tempo, nós começamos a fazer grafite em escolas públicas. E qual era a ideia? Não às drogas, não à violência. Então a gente tratava o grafite que as outras pessoas pudessem olhar que além de ser uma arte, era algo de informação. Grafite na escrita. Só que eu percebi que essas informações foram um pouco desmembradas, não precisando mais da escrita. Por exemplo, não à violência, não precisa escrever "não à violência", mas de repente fazer algo que demonstre no desenho, juntamente com as letras de grafite o não à violência. Então, assim, essa informação a gente começou, com o tempo, refletindo sobre isso. E hoje eu vejo só essa situação de buscar esse primeiro grafite, fazer uma releitura para mostrar ainda para a comunidade da cena do grafite a origem inicial do grafite nas ruas de Brasília.

8. Se para você não é possível repetir uma mesma temática solicitada por uma comunidade, você consideraria a possibilidade de refazer para atender uma demanda social?
Resposta: Sim, eu acho que existe essa possibilidade. Talvez a gente caia naquela hipótese de restauração. Ou refazer a obra com o mesmo intuito daquela época. Porque é muito difícil. Eu sei porque o artista em si vive muito de

momentos pessoais. O cérebro do artista, às vezes, já é chato fazer coisas duas vezes. Então, ficar refazendo, às vezes, fica meio chato. Mas existe uma certa situação que eu vou falar em relação ao grafite na parte das letras.

Como eu falei, porque o grafite nas letras tem essa forma de replicar automaticamente. Ela não pode ser do mesmo jeito, mas automaticamente ela se replica o tempo todo. Por exemplo, as pichações. O que são as pichações? São assinaturas de artistas de rua que o objetivo é o quê? Deixar seu nome na cidade toda. Então eles replicam, nós replicamos a mesma assinatura várias vezes para ter uma identidade. E o grafite da parte das letras, a maioria dos artistas de letras, eles fazem a mesma coisa. Eu, por exemplo, eu assino muito o meu nome, Satão. E eu assino de trás pra frente, Oatas. E tem mais de 20 anos que eu faço o mesmo nome, com vários modelos, vamos falar assim, várias cores diferentes, mas é o jeito de replicar o meu nome.

Entendeu? Então, assim. É muito relacionado ao tipo da arte. Por exemplo, a gente pode pegar um artista de desenho. Tem artista de desenho que ele tem o próprio personagem. Por exemplo, o Snoop. O Snoop pra mim é um dos caras mais fodas de Brasília. Não sei se você já ouviu falar dele. O Snoop tem um personagem que se chama Nem Me Viu, não é necessário que os personagens sejam iguais, mas a forma que ele faz o seu personagem e coloca uma tarja no olho, onde você vê um trabalho desse, automaticamente você vai saber que é dele. Você vê, por exemplo, o Guga Baigon, não sei se você conhece. Guga Baigon é um cara de Recife, que já mora em Brasília quase 20 anos. Você olha para os desenhos dele na rua, automaticamente você vai relacionar o Guga. Por quê? A diferença de cores que ele trabalha. Então, assim, não é necessário ser o mesmo desenho, mas a assinatura e a identidade do artista talvez leva a esse olhar de que pode ser daquele artista, sabe? A identificação rápida do artista.

9. A autenticidade de sua obra encontra-se mais no projeto e na documentação ou na permanência física de suas obras?

Resposta: Vamos voltar no caso da efêmera. É, acaba que fica nesse. É, porque as obras da rua, não tem como a gente falar que se perpetua. É a documentação, o projeto é a documentação. Eu acredito muito no registrar, no documentar mesmo, porque são lembranças que ela pode deixar por muitas décadas. Por exemplo, o que seria de mim se eu não tivesse uma máquina

fotográfica dos anos 90? Tirado foto do primeiro grafite. O que seria da gente se não tivesse? O que seria da gente se eu não tivesse guardado fotos e fotos de grafite, reportagens? Eu faço parte do grupo chamado *Death and Break*. Eles ficavam rindo de mim porque eu guardava papel. E com o passar do tempo, eles perceberam que eles eram os artistas também e precisavam fazer seus portfólios. E o que é o portfólio? É tudo aquilo que você registra, que você pode ter físico ou não. Mas tem que estar dentro do seu *release*, do seu portfólio ali. Então se virou o quê? Um arquivo histórico. Então eu consegui guardar, não tudo, né? Porque depois que passou as coisas online, fica mais difícil. Porque, por exemplo, às vezes sai alguma reportagem de mim, segunda-feira mesmo vai sair uma do aniversário de Brasília. Agora, mas fora esse projeto, o evento que eu fiz saiu mais de 20 reportagens. Passou uma semana, eu fui e entrei no link, não tem mais, cara. Então, assim, se tornou difícil você guardar. Ou você, no momento em que você vê, imprime, só que a impressão é impressão. É, agora assim, o pegar e imprimir é foda porque você tem que ter cuidado, cuidado a mais, porque a impressão ela sai muito rápido. Quando é jornal impresso, revista, essas coisas, ela tem uma durabilidade maior. Então assim, é difícil, mas vai aos pouquinhos conseguindo.

Eixo 3: POLÍTICAS PÚBLICAS E OS EDITAIS DE FOMENTO

10. O que você pensa sobre as políticas públicas e os editais de fomento para realização de grafites no Plano Piloto?

Resposta: Então, se a gente for, num olhar, ser considerado como artista, eu acho que seja bem-vindo, né? Talvez levante mais a autoestima dos artistas que fazem acontecer nas ruas.

Talvez seja uma forma do próprio Estado estar reconhecendo aqueles que trabalham de verdade na cena das artes. E outra coisa, muitas vezes tem artista que trabalha muito e não consegue desenvolver projetos de captação. Então, o próprio Estado oferece cursos, esses editais pequenos que alguns artistas conseguem ganhar. E, fora isso, é o reconhecimento do Estado com o artista das artes urbanas. Porque até os anos 2000, o Estado não reconhecia o grafite. Na década de 90, por exemplo, a gente fazia grafite nas escolas, dava palestra, igreja, presídio... e o Estado queria prender a gente por fazer isso. A gente teve

escolas dentro de Brasília que foram apagadas porque o secretário de Segurança Pública não gostava de grafite. Porque ele falava, existe o grafite, tá vendo? Só que o mesmo cara que faz o grafite, a assinatura dele é uma pichação.

Então o que ele fazia? Apagava tudo. Foi nesse período que nós fizemos um trabalho no Espaço Cultural da 508 Sul, pintamos tudo, depois a gente assinou e ele falou isso. Tá vendo? Eles são todos pichadores, então esse trabalho não é válido. Então essa interpretação de que o Estado contribui é uma forma deles arrumar uma justificativa ou melhorando, ajudar uma forma de reconhecer que mesmo que seja uma cultura urbana de rua, não uma cultura que vem da academia, ela também é considerada arte. O Estado consegue hoje fazer as políticas públicas, trabalhando com grafite, com *break*, DJ, *rap*, principalmente em escolas e mutirões de grafite, sendo que paga o artista, editais de grafite, de prêmios, né? Você faz o teu *release*, você vê a pontuação, se você ganhar, você vai, sabe?

Talvez Brasília foi um dos estados que conseguiu, na pandemia, fazer um edital que premiasse artistas de rua que estavam na situação de não ter o que comer dentro de casa. Então, assim, o estado ele vem proporcionando para os artistas da arte urbana editais que possam ajudar o artista, tanto financeiramente quanto, vamos falar assim, na divulgação do trabalho do artista. Então é de grande valia essa comunicação com o Estado. Só que o meio artístico é muito foda, é muito ego. Eu gosto de ajudar outros artistas. Então, quando eu comecei, por exemplo, eu comecei a fazer as minhas inscrições, porque a Secretaria de Cultura, ela pede para você ser um ser humano lá dentro. Então, o que você tem que fazer? Documentação. Você tem que fazer o CEAC, você tem que fazer um registro para a pessoa saber quem você é.

Você tem que colocar um número no teu nome. Então, a partir disso, eu consegui fazer acontecer alguns projetos. E nesse período eu falava, vamos lá, faz o *release* que a gente faz, faz o *release* que a gente faz. Eu comecei a ter uma comunicação com os outros artistas, para esses artistas terem a mesma possibilidade minha, para poder participar dos editais, do FAC, dos prêmios... e muitos conseguiram. E até hoje eu faço, esse dia mesmo eu fiz de um amigo que tinha alguns anos que não trabalhava na rua com grafite, estava passando pela

situação minha, eu fiz o *release* dele, fiz toda a escrita, mandei pra lá, ele ganhou o edital e passou um mês legal.

11. Você atua com maior frequência no Plano Piloto ou nas Regiões Administrativas?

Resposta: Eu tenho um olhar muito carinhoso para as Regiões Administrativas. A gente chama muito de periferia, de comunidades. O por quê? É justamente o acesso à arte que eu não generalizo pra todo mundo, mas a grande maioria de quem mora nas periferias, elas não têm acesso a nenhum tipo de arte. Qual é o mecanismo que nós temos para uma criança saber o que é arte? O primeiro mecanismo é o que? A escola. Só que a escola, mesmo que apresente a arte para ela, é dentro de uma escola, é pouquinha, coisa rápida, quem foi esse, quem foi aquele. Então, historicamente falando, a comunidade mais carente conhece a arte através das escolas, dos livros que a escola oferece para os estudantes.

O nosso objetivo, que mora na periferia, é o quê? Trazer essas informações através dos grandes artistas que fazem acontecer nas periferias, não só de Ceilândia, Estrutural, Sol Nascente, mas de todas as periferias do Brasil e do mundo. Porque a forma de dialogar com a comunidade das periferias é muito mais fácil do que dialogar com o pessoal, por exemplo, dos grandes centros metropolitanos, Brasília, as capitais que têm um poder aquisitivo maior. Porque talvez tudo que eu passei dentro da comunidade, a gente consegue transmitir naquele momento que está trabalhando junto com eles.

12. Você atua com maior frequência por meio de editais ou de maneira espontânea?

Resposta: Existem os dois lados. Ultimamente a gente vem trabalhando muito com o edital. Por quê? Porque o edital está muito presente. Por exemplo, quando eu ganho o edital, eu consigo trabalhar na minha comunidade. Quando alguma pessoa de outro segmento ganha também o edital, ele consegue me encaixar para trabalhar dentro da comunidade. Então, assim, a gente vira um círculo vicioso. Vicioso fica muito feio. Mas dentro dos próprios artistas, a gente consegue se comunicar através do edital que proporciona a cada artista ficar trabalhando. Por exemplo, esse projeto que estou agora consegue trabalhar

Brasília toda e me convida para fazer o que eu já faço, que é oficina de grafite, palestra, trocar ideia. E quando eu ganho um edital, eu gosto de trabalhar nas comunidades mais carentes. E quando não tem os editais, a gente faz os mutirões de grafite, que não precisa, não tem a verba pública, mas tem muita ação dos amigos e amigas que trabalham com grafite para saber que aquela comunidade está precisando de colorir, de expressão artística, da voz da periferia através das cores. E nós vamos sem grana, sem dinheiro, sem a parte do Estado, mas vamos com fé mesmo, fazendo a mesma coisa com dinheiro ou sem dinheiro, dependendo da situação.

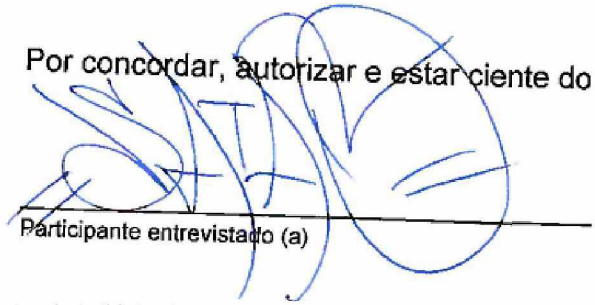
13. Você costuma trabalhar sozinho ou com equipe?
Resposta: Depende do momento. Se for algo que, vamos falar, que me acalme como artista, eu prefiro trabalhar sempre com pessoas que são do meu grupo, pessoas mais próximas de mim. Exemplo é o Sowtto, que faz parte do meu grupo. O Snoop, que é um irmão meu que eu tenho há 20 e poucos anos trabalhando sempre junto. E outros artistas mais próximos, a gente consegue fazer um trabalho para relaxar. Agora, quando é algo um pouquinho maior, eu consigo convidar daquelas pessoas que não são tão próximas, mas eu tenho um carinho especial por elas e que tem o mesmo pensamento que eu, que é trabalhar na comunidade, com o maior objetivo de transmitir a mensagem que o grafite pode, vamos falar assim, na linguagem popular, colorir o que está cinza.

14. Os editais de fomento, normalmente, não apresentam um plano de preservação, o que você pensa sobre isso?
Resposta: Depende. Depende. Como se vai preservar algo na rua? Como? É meio complicado. Agora, se é um edital que te proporciona fazer uma exposição com telas, que essas telas podem ter um acervo de grafite, talvez tenha validade, ou é válido você pensar futuramente como preservar. Agora, como eu tenho falado que é efêmero, eu acho que a rua fica meio difícil de acontecer isso. Talvez editais, eu poderia refazer, não sei. Não sei nessa parte da rua como poderia ser feito, mas acredito que se for para a galeria, tiver um edital que possa ter essa valorização todinha da obra de arte, acho que é legal fazer isso.



15. Você considera que a documentação do projeto, da execução e do resultado final da obra de grafite é suficiente para sua preservação?
Resposta: Esse é o mecanismo de como pensar em preservar uma obra de arte na rua, né? Complicado. Eu vou te dar um exemplo aqui de um pensamento que eu tenho agora de um projeto que se chama 'molduras' só que vou fazer a forma que essa letra que ela significa muito mais com as molduras Ruas. No meu olhar hoje, que eu estou com a ideia desse projeto, talvez aconteça esse ano ainda. Então, o que acontece? Então assim, nós vamos passar ali onde eu fiz o encontro de grafite. O que é um encontro de grafite? É a reunião de vários artistas que fazem a sua arte nas ruas, na comunidade, no muro, numa loja, sei lá. Só que quando se trata de encontro, são aquela quantidade de artistas pintando no mesmo local. É legal? Pra mim é ótimo. Eu faria todo final de semana. Só que esse é o objetivo desse projeto, chamado Molduras, eu vou fazer um encontro de grafite com um modelo com formato totalmente diferente. Logo após o encontro, vou estabelecer os pontos que irão ser pintados, eu vou vir com a moldura de madeira e vou cercar a obra do cara. E por quê? Talvez se a gente for pensar nessa possibilidade de preservação, a partir do momento que eu faço uma exposição a céu aberto, com as obras emolduradas de grafite no meio da rua, talvez eu consiga ter uma preservação maior. Porque vai ser uma característica totalmente diferente dos encontros que acontecem no mundo do grafite. Eu nunca vi essa situação. Emoldurar um trabalho de um artista no meio da rua. Então imagina, você vai passar lá, é um muro ali que tem mais de 100 metros. Eu vou direcionar todas as obras, o tamanho que eu quero, depois eu venho com a moldura. E essa parte que não vai ser pintada, sei lá, vamos colocar aqui vários tamanhos. Essas partes que não são pintadas, será toda preta. Então eu vou ter exclusivamente a obra do artista pintado no muro com a moldura. Aí talvez a valorização da preservação fique mais, porque os artistas mesmo que são da rua, eles vão saber que ali é uma galeria a céu aberto, talvez evite um pouco mais refazer. Talvez dê certo, vamos ver se vai dar certo. Eu tenho muito isso porque esse meu pensamento veio desde quando eu fui para, eu conheci o Louvre, eu estive na Europa um período, e eu vi a quantidade de obras em vários tamanhos e você consegue enxergar todas bem e a maioria dos grafiteiros do mundo, vamos falar assim, ele tem sempre uma rua dentro de casa. Por quê? A gente consegue, você viu lá em casa? A gente consegue levar obras de artistas

para dentro de casa, para fazer um museuzinho, um ateliê onde tem obras de todo mundo. Então, eu sempre vim pensando nisso. Vamos fazer, eu quero fazer e mostrar, trazer para a comunidade um museu a céu aberto. Nesse projeto chamado Molduras, o museu é a sala aberta, onde as pessoas vão olhar uma obra de arte da rua, emoldurado, bonitinho, como se fosse dentro de um museu. E talvez a preservação seja maior.



Documento assinado digitalmente
gov.br
MARIAH BOELSUMS
Data: 19/08/2025 14:56:47-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Mariah Boelsums (discente)

Documento assinado digitalmente
gov.br
MAGALI MELLEU SEHN
Data: 29/09/2025 17:37:03-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Magali Melleu Sehn (orientadora)

Brasília, 23 de julho de 2025

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – Res. 466/12 – item II.23, Res. 510/2016 e Res. 441/2011

Título: A CIDADE COMO SUPORTE: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília

Prezada Camilla Siren,

Meu nome é Mariah Boelsums, sou aluna de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, linha de pesquisa 'Patrimônio Cultural', sob orientação da professora Dra. Magali Melleu Sehn e, por meio desta, gostaria de convidar formalmente o (a) Sr.(a) Carlos Astro, para participar **voluntariamente** como entrevistado da pesquisa intitulada "A cidade como suporte: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília".

Nesta pesquisa, pretende-se estudar os desafios trazidos pela preservação da arte pública urbana a partir do recorte da manifestação artística contemporânea denominada 'grafite' em um contexto urbano singular que é o Plano Piloto de Brasília, capital do país, cidade parque, planejada e reconhecida como Patrimônio Cultural em âmbito Distrital, Nacional e Mundial. Desta forma, objetiva-se contribuir para a elaboração de estratégias e de metodologias específicas para a preservação de obras em grafite, partindo das teorias, dos critérios e dos códigos de conduta já instituídos no campo da conservação e restauro.

Como método de pesquisa, utilizaremos a entrevista com 10 (dez) grafiteiros e grafiteiras com atuação no Plano Piloto de Brasília, considerando atuações fomentadas por edital da Secretaria de Cultura do DF e também atuações que ocorrem de maneira espontânea nas ruas da capital.

A entrevista poderá ocorrer presencialmente, em um local de preferência do entrevistado, ou via preenchimento escrito por parte do entrevistado. Caso seja presencial, o áudio será captado e gravado para posterior transcrição e terá duração média de 40 minutos, com o total de 15 (quinze) perguntas no questionário, divididas em 03 (três) eixos temáticos. Imagens dos entrevistados (como fotos e vídeos) podem ser feitas por meio do 'Termo de Uso de Imagens', um documento específico que autoriza o uso da imagem do entrevistado mediante detalhamento dos canais e das finalidades de

divulgação. Destaca-se que esta gravação ficará armazenada com a pesquisadora por 05 (cinco) anos.

Diante destes termos, o(a) Sr.(a) **autoriza a gravação de áudio e a utilização acadêmica dos dados coletados**? Lembrando que a autorização do Uso de Imagens será realizada em outro documento (Termo de Uso de Imagens).

[X] SIM [ ] NÃO

Esclarecemos que se o(a) Sr.(a) se sentir desconfortável durante a entrevista por algum motivo, como por exemplo o teor de determina pergunta, lhe é reservado o direito de pausar, não responder à pergunta ou desistir de sua participação sem qualquer penalidade. Sendo assim, o(a) Sr.(a), como voluntário, pode recusar a participar ou retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa sem incorrer em penalização. Ademais, o(a) Sr.(a) poderá buscar indenização nos termos da Res.466/12 em caso de danos provenientes da pesquisa.

Destacamos que sua participação é fundamental para que alcancemos os objetivos desta pesquisa, colaborando para a análise das camadas e das especificidades que constituem o grafite no Distrito Federal e, especialmente, no Plano Piloto de uma cidade com características formais, estilísticas e sociopolíticas tão únicas, refletindo sobre as relações entre comunidade, artista, políticas públicas e conservadores-restauradores e os impactos para a preservação de obras em grafite.

Além disso, a partir das entrevistas será possível analisar o cenário específico de produção, existência e permanência das obras de grafite no Plano Piloto, refletindo sobre o papel das políticas públicas de fomento e incentivo na produção e na preservação de obras em grafite, especialmente considerando as ações da Secretaria de Cultura do Distrito Federal.

Sua participação ao responder o questionário fundamentará uma maior compreensão sobre o posicionamento dos grafiteiros a respeito da permanência e da preservação de suas obras no Plano Piloto de Brasília e, a partir disso, auxiliará na elaboração de estratégias e de metodologias que possam contribuir para a formação de diretrizes conceituais e técnico-científicas para preservação dessas obras.

Conforme a CNS 510/2016, os participantes da entrevista serão identificados, já que aspectos biográficos da carreira artística dos entrevistados é parte fundamental do estudo. Sendo assim, o(a) Sr.(a) **autoriza que os resultados da pesquisa sejam utilizados em trabalhos científicos publicados ou apresentados oralmente em congressos e palestras revelando sua identidade como participante?**

[x] SIM [ ] NÃO

O(a) Sr.(a) não terá qualquer tipo de despesa para participar da pesquisa e não receberá remuneração por sua participação.

Ciente de todas as informações aqui descritas, assinamos o termo e rubricamos em todas as páginas, sendo que uma via deste termo ficará sob posse do(a) Sr.(a).

Para maiores esclarecimentos sobre dúvidas gerais relativas à pesquisa, estaremos à disposição nos e-mails magmsehn@gmail.com e boelsums.mariah@gmail.com ou nos telefones (31) 98457- 4341 (31)99809 - 0046.

Em relação às possíveis dúvidas relativas exclusivamente aos aspectos éticos da pesquisa, indicamos consulta ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais (CEP/UFMG), site: https://www.ufmg.br/bioetica/cep/; e-mail: coep@prpq.ufmg.br, telefone: (031) 3409-4592, horário de atendimento 09h às 11h / 14h às 16h, segunda à sexta-feira. Endereço: Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, Pampulha - Belo Horizonte - MG - CEP 31270-901, Unidade Administrativa II - 2º Andar - Sala: 2005.

Abaixo segue o questionário com as suas respostas:

Eixo 1: GRAFITE NO PLANO PILOTO

1. Como você vê o grafite no Plano Piloto de uma cidade tombada e considerada Patrimônio Cultural da Humanidade? (limitações e possibilidades)

Resposta: Cara, isso é muito doido, assim, porque eu sou eu sou nascida e crescida, né, e criada aqui em Brasília, e pra mim é uma situação muito normal, né, a gente tá... como é que eu digo? Com essa dinâmica com a cidade, né? Acho que a gente que, talvez pessoas que são de outros estados, eu tô falando

isso porque eu tô vindo de um projeto, tô em um projeto aqui agora, que eu tô sendo a pessoa local dentro de um projeto gigantesco, nacional, e eu estou tendo que explicar como é que funcionam as coisas aqui em Brasília, porque é muito diferente em outros Estados e eu acho que talvez essa coisa singular que é Brasília, não existe uma dinâmica dessa como a gente vive aqui, acho que em outro lugar do mundo. Então, acho que, ao mesmo tempo, que é estranho, porque a gente não tem exemplos de, poxa, talvez, como que outras cidades saíram de uma situação X e Y, pra gente tomar como exemplo, a gente não consegue fazer isso porque é uma coisa muito nossa e é uma coisa que a gente tem que estar vivendo aqui na cidade e estar descobrindo, né? E eu acho que o grafite dentro da cidade acontece isso também, assim, sabe? É um movimento artístico, é um estilo de arte, né? Toda uma vivência ali dessa arte, né? Que tenta viver e tenta sobreviver nesse ambiente que muitas das vezes não foi feito para isso, né? Se a gente pensa aqui na região central do Plano Piloto, assim, não tinha, não existe um planejamento que vai ser uma área que os artistas vão poder ocupar a cidade. Não existe isso. Então, realmente, é uma coisa muito, talvez, natural acontecer em outras cidades, essa necessidade de ocupação com arte nos espaços públicos e tudo mais, mas eu acho que aqui em Brasília a gente tem uma barreirinha a mais por não só a parte legal da coisa, de quais espaços legalmente a gente consegue estar ocupando, porque pintar parede o pessoal dá um jeito, seja intervindo com lambe-lambe, com pichação, com grafite, com autorização ou não, tem muita gente ocupando. Mas, ao mesmo tempo, quando a gente pensa numa produção cultural, mais desprendida dessa ilegalidade, quando a gente tenta seguir um outro tipo de caminho, existem muitas barreiras que a gente não consegue quebrar até então, ou que são barreiras muito difíceis de diálogo com os órgãos responsáveis. A gente apresenta projetos de festival de arte urbana para estarem ocupando algumas regiões aqui do Plano Piloto, porque são regiões e, assim, pela minha experiência fazendo pinturas e participando de outros festivais de arte urbana em outros Estados, a gente tem a estrutura perfeita pra estar recebendo alguns festivais de arte urbana, sabe? E a gente não consegue. É muito legal, assim, a questão do tombamento e dessa preservação, né? Porque isso é uma coisa que a gente admira quando a gente vai para outros lugares, a gente gosta de ver como é a cidade, ainda mais

pensando em uma cidade planejada e tudo mais. Mas, ao mesmo tempo, existe esse lado das pessoas que vivem aqui, dos artistas que vivem aqui, se sentirem um pouco como se a cidade fosse uma coisa meio engessada, protegida a todo momento. E é muito difícil a gente quebrar isso. Porque é uma cidade muito nova. A gente tá construindo essa cultura vinda daqui de Brasília, 100%. É muito difícil, assim, a gente que tá aqui, né, agora, tentando produzir coisas novas, tentando fortalecer de alguma forma o cenário cultural, voltada pra arte urbana, principalmente, a gente encontra muitas dessas dificuldades, assim, sabe? E eu acho que o primordial é realmente uma falta de diálogo, assim, de por mais que a gente tente apresentar umas propostas interessantes, por mais que a gente consiga uma verba para estar produzindo isso e etc. A gente faz todo tipo de apresentação, a gente ainda recebe muitos 'não', 'porque não', 'não pode estar ocupando essa área', 'não, essa área tem uma diretriz, tem um protocolo que não pode ser mudado', sabe? O que eu sinto, assim, como artista que já tentou ocupar diversos espaços aqui em Brasília, dessa forma, né, a partir do diálogo, a partir da conversa, eu sinto que não existe o interesse, assim, sabe, de fortalecer e inovar a arte que é feita hoje, porque tem muita gente produzindo muita coisa massa hoje em dia, né. E eu acho que falta esse espaço, assim, sabe? A Secretaria de Cultura, ela já fez alguns eventos de arte urbana, né? Tipo assim, pô, sempre foi um corre muito cabuloso, assim, o pessoal estar ocupando alguns espaços, né? E movimentando, né? Trazendo os artistas e tudo mais pra fazer essas ações, esses eventos e tudo mais, o que é uma coisa, assim, extraordinária, porque se você pensa em outros Estados, eu já conversei isso com alguns amigos meus, eles, nossa, como assim tem um comitê de grafite? Como assim é uma coisa governamental que vocês têm? Isso é uma coisa muito legal, assim, sabe? E é um diferencial nosso, que massa, assim, a gente já tem tá tendo esse passo, assim, sabe? Mas eu digo, às vezes, até em questão de abertura de uma forma que a gente conseguiria não depender tanto da parte institucional, assim, sabe? Porque eu acho que são muitas demandas e, realmente, não tem como um comitê, uma pauta da Secretaria de Cultura conseguir dar conta de tanta demanda, de tantos pedidos, de tanta coisa, porque artista é uma coisa que não para de pensar, não para de criar, então a todo momento tem uma coisa, então realmente é uma coisa que eu entendo também, não ser possível às

vezes fazer certos tipos de projetos, muita burocracia e tudo mais. Mas eu acho que talvez existir um caminho do meio, assim, sabe? De, é, talvez um pouco mais de diálogo com os projetos que já tem, né? As possibilidades de estarem sendo feitos, né? Eu não sei, eu fico, é porque esse tema tá muito recente, assim, agora, porque eu tô fazendo um trabalho que é meio inédito, assim, pra mim, né? A partir desses 10 anos eu já trabalhei indiretamente dessa forma, mas dessa vez eu estou mais oficial, assim, eu estou como produtora, né, aqui em Brasília agora. Então, é o meu segundo projeto que eu estou fazendo isso. Então, eu estou vindo de uma semana que eu fiz um mapeamento de possíveis muros para estar fazendo parte de um projeto que é internacional, é uma empresa gigantesca que está tomando conta de tudo, de questão de verba mesmo, sabe? E ainda está rolando uma bonificação para os espaços que estiverem cedendo, que estiverem aceitando da gente estar ocupando, não é uma coisa definitiva, eles não terão custo, sabe? E mesmo assim é uma coisa muito difícil de conseguir, porque eu não sei, parece que culturalmente existe essa falta de diálogo, assim, nesse sentido, assim, as pessoas gostam, né, de, 'não, eu gosto da parede branca', 'eu gosto da parede no concreto', e 'não, eu não quero', por mais que você me tá dando 10 mil reais só pra eu deixar a parede livre pra você, eu não tô muito afim não, sabe? Então é muito louco isso, assim, sabe. Porque isso é um esforço gigantesco e parece que a gente está literalmente falando com a parede, assim, porque a gente não consegue convencer, a gente não consegue ter essa liberação para fazer, né? E você vai vendo que são oportunidades que a gente está perdendo, assim, sabe? Culturalmente mesmo, assim, porque culturalmente eu digo pô, a gente estaria ocupando esses espaços, sabe? A gente estaria tornando a arte acessível para outras pessoas, porque é uma arte que vai estar na rua. A gente não tem noção do quanto isso está interferindo na vida das pessoas, né? Tem gente que nunca pisou no museu, mas ela já viu um grafite na rua, sabe? E isso é muito importante da gente estar trazendo para a rua. E eu penso também na coisa mercadológica, assim, sabe? Existem artistas que vivem da arte, né? Esses artistas pagam seus impostos, eles consomem tal qual qualquer outro tipo de trabalhador, né? E existe esse mercado. E você pensa assim, poxa, e se não rolar? Se a gente não conseguir o mural? A gente tá perdendo um projeto de 100 mil reais que poderia estar circulando aqui na nossa cidade,

sabe? Então, é uma coisa assim que eu ainda tô tentando entender, assim, como que, não sei se eu, indivíduo, conseguiria fazer alguma coisa, assim, sabe? Mas queria entender, assim, talvez algum tipo de ferramenta pra criar um diálogo melhor, assim, sabe? Porque é uma coisa que afeta financeiramente a cidade, né? Se tem uma coisa que o pessoal entende é de dinheiro, né? E se mesmo assim o dinheiro não tá sendo suficiente, então o que que tá travando, né? Da gente tá ocupando esses espaços com arte, né?

2. Há diferenças entre grafitar no Plano Piloto e grafitar nas Regiões Administrativas? Se sim, quais? (temática, impacto social, controle)
Resposta: Nossa, é muito mais tranquilo pintar na cidade satélite. Eu acho que é muito isso, é um espaço que, muitas das vezes, é um espaço dormitório, as pessoas não tem, não sei, estou tirando, é porque eu vim de Sobradinho, passei mais de 20 anos lá em Sobradinho. E a sensação que eu tinha como moradora é que era realmente uma cidade dormitório. Se eu precisava de qualquer coisa cultural, eu tinha que sair de Sobradinho e vir para o Plano. E eu acho que isso acontece em outras cidades satélites, que as pessoas não encontram atrativos culturais, atividades culturais, de lazer dentro das cidades. Eu acho que são poucas as cidades que proporcionam isso nas cidades satélites, talvez a parte sul, Águas Claras, Ceilândia, acho que tem um cenário um pouco melhor nesse sentido, mas eu acho que a maioria das cidades não tem. E eu acho que a gente é meio carente nisso. E eu acho que a partir da carência existe também essa, poxa, por que eu vou negar? Está vindo gente aqui querendo deixar uma arte, querendo colaborar com a vizinhança de alguma forma. A sensação que eu tenho é que eles abraçam muito melhor, assim, eles recebem muito melhor porque geralmente são cidades e são comunidades que não são vistas, né? E aí você vê alguma coisa ali acontecendo, alguém fazendo algo benéfico pra comunidade, poxa, eles recebem isso muito bem, eles entendem que é uma coisa benéfica, sabe? E eu acho que aqui no, é porque agora eu tô morando no Plano, né? Eu acho que no Plano, talvez o sentido benéfico seja muito amplo. Então, tem pessoas que enxergam de uma forma que é muito mais benéfico deixar a cidade do jeito que está e tem gente que enxerga que a arte é benéfica e permite que a gente esteja ocupando esses espaços. Ou tem gente que não acha, que acha que é

maléfico de verdade.: 'não, não é para estar pintando, não é para estar fazendo nada'. Então, talvez essa facilidade de acesso à questão de estilo de vida, de faixa etária também, eu acho que é uma coisa que conta também. Todas essas diferenças sociais, eu acho que existem do centro, do Plano Piloto para as Regiões Administrativas. Eu acho que, com certeza, tem alguns fatores ali que influenciam, por exemplo, eu estou há 10 anos pintando e foi só em 8 anos que eu tô pintando na rua que eu tive problema com a polícia. Mas é porque eu tava pintando lá na Asa Sul. E foi bem uma épocazinha, assim, política e tudo mais, sabe? Que fortaleceu muito, assim, alguns certos tipos de ideologia, assim. E foi um período pesado porque... foi isso, eu comecei a fazer um mural na rua, denunciaram, e, assim, eu não consegui seguir com o meu trabalho, porque levaram pra um outro lado, assim, não importou o quanto que eu tentei dialogar, assim, né, com o pessoal que me abordou, né, tanto a vizinhança que me abordou, porque eu tava pintando numa superquadra, né, não existiu diálogo de forma alguma, assim, com a vizinhança, eles ficaram na, quem teve a coragem de descer, ficou batendo boca comigo, e quem ficou assistindo de camarote no prédio, ficou gritando, xingando, mandando me prender e etc, assim, né, então, por mais que eu tenha tido esforço de explicar, 'não, isso aqui é um... eu tô começando a pintura, isso aqui não vai ficar assim, né', 'é todo um processo', 'ninguém tá me pagando, eu tô tirando do meu bolso pra estar pintando essa arte aqui, né'... não importa, não importa, né? O que tá na cabeça deles é o que é e não existe esse senso de vamos escutar, né? O que os outros têm pra dizer, assim. E eu acho que é uma, já seria uma situação diferente, assim, em outras cidades, sabe? Eu já pintei em outras cidades. Que, cara, aconteceu isso no Plano também, né? Porque eu tô falando de um caso isolado, assim, né? Mas nunca aconteceu isso comigo quando eu pintei, sei lá, em Ceilândia, por exemplo, sabe? É um pessoal que viu, tipo, poxa, 'que legal que vocês estão participando desse evento', 'a gente sabe que vocês estão praticamente doando aí a arte pra gente' e tudo mais. E agradecem, assim, é muito legal, sabe? Quando rola esse tipo de comentário, assim, que você fica, poxa, que massa, assim, eu acho que é nessas coisinhas que a gente sente, pô, vale a pena continuar, porque a gente sabe que é só tinta na parede, assim, sabe? Então, a gente entende que também não é uma coisa, poxa, não é tão maléfica, assim, igual a galera tem tanto medo, 'nossa, Deus

me livre, pintar uma empena aqui em Brasília?' 'Nossa, é um absurdo, não sei o quê'. É só tinta, né? Mas, ao mesmo tempo, é só tinta também, né? Então, tem pessoas que veem isso e, poxa, 'não, não é só tinta, você está trazendo algo ali que vai beneficiar a gente de alguma forma', assim, sabe? Então, eu estou tentando sempre encontrar esses caminhos, assim, sabe? De deixar a arte onde, parece meio esquisito eu falar isso, mas deixar a arte onde a arte merece estar, sabe? Porque, às vezes a gente se esforça tanto pra fazer um trabalho, um projeto ali, e eu acho que se a gente tem tanto esse esforço, que seja pensando nas pessoas certas, sabe? Que seja pensando na comunidade certa, que vai receber aquilo de uma forma massa, assim, sabe? Mas é isso, assim, acho que as dinâmicas, assim, de Plano e cidades satélites são diferentes nesse sentido, assim, eu acho que eu sinto que o pessoal do entorno abraça melhor, assim, sabe? E entende também que é um processo, sabe? Que eu tô ali, eu tô pintando. Ou às vezes não entende, mas tem a curiosidade de ir lá conversar: 'bom, o que você tá fazendo aí?' 'Não sei o quê, você não tem mais nada a fazer mesmo, sabe?' 'Tudo bem que legal você tá pintando aqui, mas sei lá, vai beber uma cervejinha ali com a gente, não sei o que, né?' Tem essa curiosidade, assim, sabe? E o que eu sinto aqui é que é mais intimidador, assim, sabe? Pintar aqui na região do Plano, assim, sabe? Tanto que depois desse incidente eu só tô pintando com autorização mesmo, assim, com papel ou com assinatura de alguém, assim, porque da última vez eu também estava com autorização, mas era verbal, e não adiantou de nada pra mim, assim, sabe? Eu ainda entrei em contato com uma pessoa que tinha me dado a autorização, mas, assim, recaiu tudo sobre mim, sabe? Então, hoje em dia eu criei essa defesa minha mesmo, sabe? Mas, é, é um caminho que eu particularmente tô seguindo, né, mas existem artistas aí que pintam independente de autorização ou não, sabe, mas eu acho, dentro do meu trabalho, assim, eu pensei muito, assim, sobre várias situações, assim, e eu acho que o meu trabalho, eu tô precisando de mais tempo, sabe, pra tá deixando uma coisa legal, pra tá deixando na cidade algo que faça sentido. Então, assim, é uma escolha minha estar procurando autorização para fazer, assim, sabe? Mas pensando em intervenções urbanas, isso eu acho que é raridade, assim, sabe? Dentro do meio dos artistas urbanos, né? A maioria realmente não procura autorização, né? Eles dão um jeito de intervir ali na

cidade, nas ruas independente de autorização, assim, sabe, mas eu escolhi um outro caminho, assim, e aí, às vezes, eu sofro a consequência disso, né, que é não ter espaço pra estar ocupando, né, porque se eu preciso de autorização, se eu busco autorização, eu preciso que alguém me dê autorização. E aí é nesse procurar alguém que eu dependo do sim. E muitas vezes a gente não tem ele. Então, isso interfere também nas produções. Eu gostaria de estar pintando muito mais na cidade. Nossa, muito, muito mais mesmo. Mas aí se torna um processo um pouco mais burocrático. Mas são escolhas, assim, sabe? E eu acho que é isso, assim, pra eu continuar vivendo de arte, eu prefiro seguir um caminho mais seguro pra mim, assim, sabe? Então, é uma coisa que eu tô disposta a suportar aí.

Brasília tem um formato ideal pra você fazer um festival de arte urbana, né? E aí é meio bizarro, assim, porque, poxa, a gente tem o espaço perfeito. Sabe, a gente teria muitas, muitas, muitas, a gente tem os artistas também maravilhosos aqui, sabe, que são pessoas que já têm um trabalho muito consolidado na cidade, que estão levando seu trabalho para outros lugares, e é engraçado, assim, a gente se encontra às vezes em festival de arte urbana em outros Estados e tudo mais, e os artistas estão num nível, assim, que todos eles têm uma empena na cidade deles, todos eles já fizeram um trabalho grandioso dentro da própria cidade, e é uma coisa que a gente tá travado, assim, sabe? A gente não consegue produzir nesse sentido, assim, porque muitas vezes a cidade não quer isso, né? Então, a gente tem essa, a gente fica meio que pra trás, assim, a sensação que a gente tem é isso, né? Existiram artistas daqui, pensando em amigos meus que são grafiteiros, que estavam numa jornada bem longa, que eles saíram, porque eles estavam sentindo que eles precisavam caminhar com algumas coisas, e estavam sentindo essa barreira, e eles, cara, aqui não vai mudar. Então, eles se mudaram, eles saíram da cidade, e com isso a gente está perdendo soldados artísticos. Eu permaneço porque eu gosto muito de Brasília, assim. Minha vida inteira é aqui, sabe? É muito difícil eu ir pra outra cidade. Até então, não que eu tenha viajado muito, assim, pra, tipo, falar, 'nossa, não encontrei nenhuma cidade que me encante os olhos', assim. Mas, até então, cara, pra mim, minha casa é Brasília, assim, sabe? E eu queria muito fazer as coisas acontecerem aqui de alguma forma, nesse sentido, assim, sabe, de produção, de grandes eventos culturais,

sabe, e eu tenho muito essa vontade, assim, sabe, de, poxa, seria incrível a oportunidade de fazer uma empena, assim, sabe? Pra não dizer que não rolou uma oportunidade, ano passado um pessoal num condomínio na Asa Norte ia reformar a fachada inteira, né, do prédio. E aí eles pediram um orçamento, né? Porque só para passar uma massa, qual que é aquela que dá uma textura, assim? Eu esqueci o nome. Não vou lembrar, mas tem aquela técnica que você passa uma massa que tem umas bolinhas e deixa uma textura, assim. Tinha dado, sei lá, oito mil reais. E aí eles queriam fazer um orçamento de grafite, né? Gente, oito mil reais, acho que nem pago as tintas, mas eu vi uma janela tão grande, de uma oportunidade tão grande:'nossa, eles sacaram que dá para botar um grafite numa parede, numa empena aqui em Brasília'. Eu não quero saber. Eu vou fazer isso aí. Eu tiro esse dinheiro de onde der. Só que eu fiz o mesmo valor desse trabalho manual, desse trabalho que é super comum. Em parede de casa, você tem uma massa pronta que você passa. Não menosprezando o trabalho do mestre de obra que vai fazer e tal, mas não tem esse peso de uma obra única, exclusiva, que é feita por um artista e tudo mais. E eu topei fazer pelo mesmo valor e a galera foi lá e optou pela massa, sabe? Então, assim, você fica, poxa, que droga, sabe? Não consigo pensar num jeito melhor, assim, sabe? Só se eu realmente entrasse com algum patrocinador, alguma coisa assim, falando, olha, eu só quero espaço, de resto eles não vão pagar nada, talvez, quem sabe, teria um diálogo, assim, mas dentre vários prédios aí, foi um que pensou nisso, né, tipo assim, pô, talvez, né, vamos lá, pensar um orçamento, né, e aí não foi.

Eixo 2: A PRESERVAÇÃO DO GRAFITE

3. Pra você, o grafite deve ser preservado?

Resposta: Pra mim, eu sei que isso é uma coisa que muda muito, assim, na concepção da arte urbana, né? Que as pessoas falam, poxa, mas o grafite, ele é a impermanência, né, a rua tá ali, tá acontecendo a todo momento, isso é uma coisa que eu entendo, tipo assim, eu sou uma pessoa que eu faço as artes, eu sei disso, então eu não sou aquela pessoa, tipo: 'nossa, que pena, pintaram de branco o meu trabalho', dá aquela sensação, mas não é uma coisa que me corrói, assim, igual poderia ser, sabe, de um trabalho de uma pessoa que é galerista e vai fazer um trabalho na rua e o trabalho durou uma semana,

a gente que tá na rua, a gente é acostumado, assim, sabe, com essa dinâmica. Porém, eu acho que se houvesse a possibilidade de ter essa preservação, eu acharia incrível, assim, sabe? Eu acharia muito massa. Porque, assim, sinceramente, parede é uma coisa que não falta, sabe? Não falta parede de jeito nenhum. E eu acho que existem... é porque eu não conheço o trabalho de preservação, assim, eu não sei dizer quais são os critérios, assim, mas, por exemplo, existem trabalhos de grafiteiros aqui que foram muito importantes para a cena do grafite, sabe? Que fizeram mudanças significativas e faleceram. E dá uma dorzinha no coração você ver alguns trabalhos deles sumindo. Porque é isso, a cidade vai mudando. É um prédio que é alugado para uma loja, a loja sai, vira outra, e o pessoal vai fazer uma reforma naquela loja, tinha um grafite lá. Então, dá essa dorzinha no coração, porque, diferente das outras artes, a nossa arte está na rua, e a gente entra nesse conflito. É meio triste pensar que tudo que a gente escreveu não vai permanecer. Isso é o ponto da coisa, eu entendo, mas eu acho que se existissem métodos ou, não sei, alguma forma, assim, de não tudo, né, porque eu sei que é uma coisa complicada, assim, mas se existisse esse cuidado, assim, às vezes, esse olhar, assim, eu acho que seria uma coisa muito interessante, sabe? Eu já vi, só que entra na coisa meio, é, mercadológica, assim, da coisa, né? Tipo, uns trabalhos, já ouvi falar, né? Dos Gêmeos, que a galera bota uns vidros, assim, na frente, né? Pra dar uma preservada, bota uns negocinhos assim, tudo mais. Tem gente que não curte, né? Mas eu acho interessante, assim, porque pô, você pensa num artista que tem um bilhão de artes, eu acho que não tem problema, né? Uma delas tá preservada, né? Aquilo ali, às vezes, só uma é o suficiente para estar mostrando quem é o artista, o que ele fazia e tudo mais, sabe? Então eu acho que talvez seria legal ter um equilíbrio entre isso, né? Entender essa efemeridade da pintura na rua, mas também tentar preservar de alguma forma por a gente entender que ela é importante culturalmente para a cidade, assim, sabe? E eu acho que talvez seja pela preservação que a gente tem esse conhecimento também, né? Eu mesma, eu comecei no grafite fotografando, né? Eu comecei no grafite porque eu fotografava e pela fotografia eu via os grafites, né? Porque era uma coisa que estava ali na cidade. E a fotografia, acho que é o único caminho, assim, dentro da arte urbana que a gente encontrou de preservar algo, né? A gente registrar aquele momento ali

pra sempre, aquilo ali. Porque no dia seguinte podem estar apagando, podem estar fazendo algo que vai tirar aquela arte ali, né? E eu acho que às vezes a gente pode pensar em outros meios, assim, porque existem trabalhos que eu vi lá no iniciozinho, quando eu nem pintava, né? Quando eu fotografava, assim. Que hoje eu só tenho foto, assim. Mas eu acho que ia ser muito legal eu ver de novo, sabe? Poxa, nossa, olha que legal aquilo ali. Foi aquele tipo de trabalho que eu vi, aquele trabalho específico que me fez ter vontade de estar ocupando a rua, que me fez, que me introduziu a esse mundo, sabe? E o artista nem sabe. E é muito doido, né? Como isso assim, interfere na vida das pessoas, a gente não tem noção, né, e você pensa na quantidade de possibilidades de vidas mudadas, né, de realidades mudadas, só que às vezes a arte não teve tempo pra isso, né, tipo, ela sumiu, né, e é muito doido você pensar nisso. Muito, muito doido mesmo.

4. No momento de grafitar, você pensa em materiais mais duráveis e escolhe os locais onde há maior possibilidade de permanência de suas obras?
Resposta: Pensando no trabalho urbano, assim, que não é comissionado de nenhuma forma, eu já não faço isso, assim, questão de material, eu já procuro um material que eu tenho, assim, sabe? Geralmente o que eu tenho são alguns que eu tento aproveitar, né, alguns restos que eu tive de algum outro projeto, sempre sobra um pouquinho, então eu vou criando esse catálogo, né, esse armazenamento pra tá conseguindo tá pintando na rua, né, não tirar 100% do meu bolso, assim. E geralmente alguns materiais são mais de qualidade, né, principalmente por serem trabalhos que em algum momento eu fiz comissionado, né, então são materiais que sobram dessas comissões que eu procuro ter esse cuidado, mas na rua eu dificilmente gastaria muito esses materiais, assim, sabe, porque a gente sabe que é algo que não sabe quanto tempo que vai ficar ali, né, então eu, pelo menos, não tenho muito essa preocupação. E a questão do espaço, pensando em durar mais, eu também não tenho muito essa preocupação. Eu penso mais que local que talvez seja fácil para eu estar conseguindo acessar e pintar. E, geralmente, são lugares que precisariam de uma preparação da parede, né? Precisariam de, talvez, estar passando uma massa ali, né? Para estar recebendo essa arte, para estar durando mais. Só que aí também é um outro tipo de custo que teria que, talvez,

pensar numa outra logística, assim, sabe? Então, a minha dinâmica, geralmente, nesses casos, assim, desses trabalhos mais urbanos, realmente é ali durante o momento, né? O que for mais fácil pra eu estar pintando, sabe?

5. Você utiliza algum método de documentação para registro de suas obras?
Resposta: Geralmente fotografia. Tudo, isso foi uma coisa que eu fui aprendendo, assim, porque geralmente eu tirava foto com o celular, né? No máximo, assim. E a gente fez um livro, né? Tivemos um livro sobre o meu trabalho, meu processo criativo, que eu fiz junto com outras, com uma editora e tudo mais, né? E uma coisa que a gente percebeu foi que a gente precisava fazer registros melhores do trabalho, sabe? Então, foi algo que eu aprendi, tipo, de, poxa, tem trabalhos meus que não entraram pro livro porque eu não tinha um registro legal, ou se perdeu porque eu não tinha um registro de jeito nenhum, assim, sabe? Então, é um cuidado que eu tô tomando de, pelo menos, ter um bom registro, assim, das coisas que eu produzo, porque pode ser que lá na frente o mural nem esteja lá, assim, então a fotografia é com certeza algo que me faz ter esse cuidado, assim, sabe?

6. Você considera viável uma intervenção de restauro em suas obras?
Resposta: De restauração? Acho que sim. Acho que tem métodos assim que assim, pelo meu conhecimento, né? Eu acho que teria, sim, alguns métodos que dariam para dar uma restaurada no tipo de trabalho. Nossa, ainda mais parede, é uma coisa complexa, porque dependendo da parede tem tubulação, água e etc. Essa umidade afeta muito a parede, né, não sei a que nível, né, conseguiria salvar uma parede, né, que foi feita numa camada tão fininha ali de arte, mas pensando, por exemplo, em dar um retoque, às vezes é uma arte que desbotou ali por conta do sol mesmo, não teve nada tão estrutural assim, com certeza, eu acho que existem formas de estar renovando, restaurando, né, aquela arte. Mesmo que tenha perdido as cores, a tonalidade, eu acho que tem tintas que daria para a gente estar usando também.

7. Quando você realiza uma obra e ela desaparece no tempo, você considera a possibilidade de reconstrução?

Resposta: Cara, é engraçado isso, porque ao mesmo tempo que eu acho interessante, é porque eu tô pensando uma coisa que eu nunca pensei muito, eu não tenho conhecimento, assim, né? Mas restauração de um artista vivo é muito doido, né? Eu tô muito com essa mentalidade aqui agora, né? Eu, hoje, talvez eu preferiria fazer algo novo, algo mais atual com o meu trabalho autoral do que, de fato, restaurar algo meu muito antigo. Tem artes minhas que não foram apagadas, mas era um trabalho muito antigo meu, que eu estava incomodada com aquilo: 'nossa, gente, eu já estou com outro tipo de trabalho, eu já estou com outra linguagem', e eu peguei o mesmo espaço e eu mesma apaguei, assim, a arte, né? Porque eu acho que eu queria estar deixando algo na rua que conversasse mais atualmente comigo, né? Mas pensando, né? A gente não sabe o dia de amanhã e tudo mais, né? Pensando numa não possibilidade de eu estar renovando as coisas, eu acho que seria muito legal, assim, ter essa preservação, assim, sabe? De uma coisa que a gente sabe que não vai ter o artista ali pra estar renovando, né? Pra estar trazendo coisa nova pra gente, né? Acho que é um jeito da gente não perder o artista de alguma forma, sabe?

8. Se para você não é possível repetir uma mesma temática solicitada por uma comunidade, você consideraria a possibilidade de refazer para atender uma demanda social?

Resposta: Eu pensaria com certeza, mas eu com certeza apresentaria uma proposta nova. Tipo assim, que legal que vocês curtirem e tal, mas hoje em dia eu estou com um trabalho um pouco diferente, eu posso me basear no que eu fiz, mas eu provavelmente faria alguma coisa diferente, sabe?

9. A autenticidade de sua obra encontra-se mais no projeto e na documentação ou na permanência física?

Resposta: Nossa, boa pergunta. Eu acho que pra mim, hoje, talvez é mais pelos registros, assim, sabe? Mas não sei, porque ao mesmo tempo também conta muito os meus trabalhos estarem ali na rua, sabe? Eu acho que se eu deixar de pintar, agora, daqui a um tempo, só a arte que eu fiz, e se eu não

produzo, se eu não continuo produzindo artes novas na cidade, não tá ocupando, a sensação que dá, às vezes, é que é isso, tipo, eu morri como artista, digamos assim, sabe, eu não tô produzindo coisas novas, não tô trazendo nada novo, e, né, a cidade tá ali acontecendo, as coisas vão se perdendo, né, e vai chegar no inevitável que é você artisticamente sumir daquele espaço, né. Então, para mim, não basta só a questão do registro. Eu preciso estar ocupando a cidade de alguma forma. Então, no final das contas, conta sim a coisa de estar ali na cidade, sabe? Sim, é complexo, né?

Eixo 3: POLÍTICAS PÚBLICAS E OS EDITAIS DE FOMENTO

10. O que você pensa sobre as políticas públicas e os editais de fomento para a realização de grafites no plano piloto?

Resposta: Cara, acho que é necessário, assim, porque às vezes já é difícil com ele, você imagina sem, né? Então acho que pelo menos esse respiro, assim, tipo, não, existe um caminho, né, existe uma possibilidade ali de estar fazendo, né, eu acho que talvez é muito complicado, assim, às vezes, para os artistas, porque pensando aqui numa cadeia de produção, a gente estaria para produzir só para estar ali pintando a arte e quando a gente pensa em acessar esses recursos, a gente entra num tipo de papel que muitas vezes a gente não sabe nem o que tem que fazer para conseguir acessar esses recursos. Essa dificuldade de, nossa, eu queria muito fazer, mas como é que eu faço? É muito longe da nossa realidade. Eu acho que existem essas dificuldades de, poxa, são muitas camadas, tem artista mesmo que não consegue viver da própria arte, porque já existem muitas barreiras educativas, sociais, etc. E pensando num acesso a esses recursos de fomento e tudo mais, às vezes, parece uma coisa longe. Eu sinto que às vezes a gente sabe que existe, mas a gente não sabe como que acessa isso, a gente não sabe como que a gente faz para estar ali tendo esse recurso de alguma forma. E quando você vê, a gente tem que estar sobrevivendo no dia a dia. A gente tem que estar ali. A gente precisa do dinheiro para amanhã, para pagar, sei lá, minha comida aqui do mês e não tem como ficar esperando o edital que a gente nem sabe quando é que vai abrir, quando abrir o edital, quando que vai ter esse recurso, quando que a gente vai conseguir botar a mão na massa, etc. Então, essa coisa, essa produção muito longa é uma dependência que a gente não consegue ter. É isso, a gente sabe

que tem aquele recurso, mas muitas vezes os próprios artistas não estão usufruindo, assim, né? Eu acho que existem projetos grandes que conseguem, né? Mas é porque é exatamente isso, né? Um projeto grande que existe, uma equipe que cada um vai ter o seu papel ali, um vai escrever a inscrição do edital, etc. Por exemplo, o livro mesmo, eu estava como diretora artística e como artista do projeto, mas existiu toda uma cadeia de pessoas para me ajudar a estar acessando esse recurso, porque foi um projeto pelo FAC. Então, tiveram pessoas que ficaram só por conta da burocracia do FAC, pessoas só pra parte do financeiro, pessoas só pra parte do *marketing*, sabe, tipo assim, quando a gente pensa num recurso desse, não tem, eu não sei, posso estar falando besteira aqui, mas um artista sozinho fazer as coisas, acho que não tem como, assim, sabe, realmente precisa ter toda essa dinâmica, assim, e aí quando você cria uma dinâmica dessa, é uma coisa assim, que você tem que parar e tentar entender, assim, como é que faz pra funcionar, assim, mas talvez no dia a dia, né, talvez numa ação um pouco mais direta com o artista ali, se perde, porque a gente não consegue ter essa resposta direta a isso. Mas acho que é, não sei, eu não consigo achar uma solução para isso, porque também é a maneira correta, né? Porque é um recurso público, né? Então, existem camadas ali que tem tudo, tudo tem que ser justificado, não é uma coisa assim, solta, né? Então, eu entendo os dois lados assim também, sabe?

11 e 12. Você atua com maior frequência no Plano Piloto ou nas Regiões Administrativas? Você atua com maior frequência por meio de editais ou de maneira espontânea?

Resposta: Atualmente eu estou mais pelo centro mesmo. Eu estou participando até de bastante projetos e eventos em outras cidades, mas acaba que no dia a dia, pensando que eu sobrevivo da arte, é a região que realmente está circulando mais dinheiro, mais oportunidades financeiras. Então, a maioria dos trabalhos de projetos comissionados eu realmente faço mais para a região central, daqui do Plano Piloto. Mas eu acho que a maioria dos murais, agora, esse ano, eu acho que eu pintei muito mais nas regiões administrativas do que no Plano, assim. Ah, teve algum evento de grafite, o evento de grafite foi em Ceilândia, eu fui lá, pintei, né? Teve também a contrapartida do livro, né? Aí a gente tava com parceria com o CAPS lá do Itapuã, aí eu fui lá no Itapuã, pintei.

Então, acho que tá tendo mais murais meus não comissionados pelo entorno, mas os mais comissionados são no centro.

13. Você atua sozinha, trabalha sozinha ou em equipe, normalmente?
Resposta: Normalmente sozinha. Aí estou aprendendo a delegar, assim, algumas funções, assim, mas pensando no trabalho urbano mesmo, é sozinha. Dificilmente eu precisei de equipe, assim, algo assim. Geralmente, equipe é mais quando é projeto comissionado e muito grande, muito extenso, de vários dias, né?

14. Os editais de fomento, normalmente, não apresentam um plano de preservação. O que você pensa sobre isso?
Resposta: Pois é, eu não sei o que eu penso. Mas, eu acho que talvez seria uma coisa interessante de ter, porque eu penso, por exemplo, da Secretaria que teve, o último Encontro de Grafite que teve, se eu não me engano, foi aquele do nossa, gente, qual que é o nome? Ali no Setor Bancário, no Setor Comercial Sul, na galeria. Galeria dos Estados? Galeria dos Estados, né? Foi um evento gigantesco, mais de 100 artistas pintando e tudo mais. E agora que você me deu essa ideia, essa possibilidade, poxa, não existia um plano de recuperação, de restauração em cima desses trabalhos. Às vezes, eu não sei se isso seria talvez uma coisa não passa na cabeça das pessoas, que existe essa possibilidade de, pô, 'não, a gente quer preservar isso de alguma maneira', ou se às vezes já é uma certa dinâmica, sabendo que a rua é efêmera, o contato com o ar livre, o sol, chuva, etc., vai tendo essas interferências em cima da arte e, consequentemente, não tem como evitar, ela vai se deteriorar, ela vai, em algum momento, precisar de algo novo, que algo novo esteja surgindo ali. E, às vezes, também é essa outra possibilidade, não pensamos nisso porque a gente prefere que esse espaço seja possível para a gente depois, lá para frente e tudo mais. Então, eu não sei se talvez fosse até uma maneira deles valorizarem algo ali, né? Porque eles tiveram um recurso financeiro pra estar sendo possível fazer aquele evento e, às vezes, é uma maneira de resguardar, né? E fazer valer esse recurso é fazer com que ele dure mais, né? Então talvez seria interessante ter esse tipo de opção, assim, né, de cuidado, como qualquer outra obra, né, pensando numa obra de

construção de prédio, sei lá, as pessoas não fazem isso para ser descartáveis, né, então eles têm esse pensamento de, não, o que a gente vai fazer para fazer a manutenção, para ter restauração, é uma forma da gente, no final das contas, valorizar o que a gente fez, né, então acho que são vários caminhos, várias possibilidades, né.

15. Você considera que a documentação do projeto, da execução e do resultado final da sua obra é suficiente para sua preservação?
Resposta: Olha, o meu processo, nesse sentido, ele até que é bem detalhado, eu faço um rascunho, eu faço planejamento de cores, né? Mas, talvez existam algumas falhas ali que pensando futuramente para uma preservação, o que eu tenho de registro do processo talvez não seja o suficiente, assim, porque durante o processo de pintura em si, acaba que algumas coisas mudam e mudam muito em cima da hora e que eu não tenho registro disso, sabe? Às vezes, uma tinta acabou ali, aí eu: 'ai, gente, vou dar um jeito aqui'. Aí compro uma outra tinta, mas depois eu nem sei qual que é o nome dela, não sei que marca que foi, não sei nada, assim. Então, pensando nisso, assim, talvez eu tenho caminhos, né? Porque eu não faço de cabeça, assim, os desenhos, né? Eu tenho todo um planejamento, né? Eu, particularmente, eu gosto de fazer um rascunho antes e tudo mais. Mas, por mais que eu tente fazer esse planejamento, ainda não é igual ao que eu deixo na parede, sabe? É como se fosse um croqui mesmo, o resultado final é o que fica ali na parede, né? Eu não consigo antes recriar e ter um modelo antes pra talvez futuramente botar isso na mão de outra pessoa pra ela restaurar, assim, sabe? Talvez por algum tipo de registro fotográfico, ela teria uma noção melhor do que o meu rascunho, sabe?
MARIAH: E esses rascunhos, normalmente, você guarda ou não?
Resposta: A maioria deles são digitais, hoje em dia, mas tem alguns rascunhos meus que antes eram no caderninho, assim mesmo, feito à mão. Muitos se perderam, isso foi até uma questão dentro do livro, né? Porque a gente fez essa linha do tempo dos meus processos, né? E tinha muitos dos murais que eu ainda tinha registro, eu já não tinha mais o rascunho deles, né? Porque isso é uma coisa que a gente queria estar comparando dentro do livro, né? E

tiveram alguns que eu não consegui estar fazendo essa comparação porque eu não tinha mais o registro.

MARIAH: O que você pensa de obras de grafite em museus?

SIREN: Eu acho muito interessante, porque eu acho que existe esse peso, essa validação que muitos artistas esperam de estar ocupando esse espaço fechado, que passa por uma curadoria, que já circularam grandes nomes. Então, é uma validação legal, assim, para você estar dando para a carreira do artista mesmo, né? Uma sensação de valorização, assim. Mas, ao mesmo tempo, é aquela coisa que, às vezes, não é necessário, sabe? Acho que existem muitos artistas muito incríveis que nunca tiveram trabalho exposto num museu, sabe? E, ao mesmo tempo que é uma validação, ao mesmo tempo também não é, né? A gente fica meio assim, acho que é um dos caminhos, mas eu particularmente gosto muito da ideia de ver obras urbanas, grafites, dentro desses espaços, porque talvez seja um ambiente que a gente consegue estar controlando, a gente está conseguindo fazer essa guardar de alguma forma algo que na rua a gente não consegue fazer, né? Então, eu acho que é um meio legal, assim, pra gente estar ocupando também, sabe?

Por concordar, autorizar e estar ciente do teor deste Termo:

gov.br
Documento assinado digitalmente
CAMILLA SANTOS E SILVA
Data: 18/08/2025 10:43:49-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Participante entrevistado (a)

gov.br
Documento assinado digitalmente
MARIAH BOELSUMS
Data: 16/08/2025 12:41:58-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Mariah Boelsums (discente)

gov.br
Documento assinado digitalmente
MAGALI MELLEU SEHN
Data: 29/09/2025 17:31:30-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Magali Melleu Sehn (orientadora)

Brasília, 17 de julho de 2025

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – Res. 466/12 – item II.23, Res. 510/2016 e Res. 441/2011

Título: A CIDADE COMO SUPORTE: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília

Prezado Toys,

Meu nome é Mariah Boelsums, sou aluna de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, linha de pesquisa 'Patrimônio Cultural', sob orientação da professora Dra. Magali Melleu Sehn e, por meio desta, gostaria de convidar formalmente o Sr. Toys artista grafiteiro, para participar **voluntariamente** como entrevistado da pesquisa intitulada "A cidade como suporte: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília".

Nesta pesquisa, pretende-se estudar os desafios trazidos pela preservação da arte pública urbana a partir do recorte da manifestação artística contemporânea denominada 'grafite' em um contexto urbano singular que é o Plano Piloto de Brasília, capital do país, cidade parque, planejada e reconhecida como Patrimônio Cultural em âmbito Distrital, Nacional e Mundial. Desta forma, objetiva-se contribuir para a elaboração de estratégias e de metodologias específicas para a preservação de obras em grafite, partindo das teorias, dos critérios e dos códigos de conduta já instituídos no campo da conservação e restauro.

Como método de pesquisa, utilizaremos a entrevista com 10 (dez) grafiteiros e grafiteiras com atuação no Plano Piloto de Brasília, considerando atuações fomentadas por edital da Secretaria de Cultura do DF e também atuações que ocorrem de maneira espontânea nas ruas da capital.

A entrevista poderá ocorrer presencialmente, em um local de preferência do entrevistado, ou via preenchimento escrito por parte do entrevistado. Caso seja presencial, o áudio será captado e gravado para posterior transcrição e terá duração média de 40 minutos, com o total de 15 (quinze) perguntas no questionário, divididas em 03 (três) eixos temáticos. Imagens dos entrevistados (como fotos e vídeos) podem ser feitas por meio do 'Termo de Uso de Imagens', um documento específico que autoriza o uso da imagem do entrevistado mediante detalhamento dos canais e das finalidades de

divulgação. Destaca-se que esta gravação ficará armazenada com a pesquisadora por 05 (cinco) anos.

Diante destes termos, o(a) Sr.(a) **autoriza a gravação de áudio e a utilização acadêmica dos dados coletados**? Lembrando que a autorização do Uso de Imagens será realizada em outro documento (Termo de Uso de Imagens).

[X] SIM [ ] NÃO

Esclarecemos que se o(a) Sr.(a) se sentir desconfortável durante a entrevista por algum motivo, como por exemplo o teor de determina pergunta, lhe é reservado o direito de pausar, não responder à pergunta ou desistir de sua participação sem qualquer penalidade. Sendo assim, o(a) Sr.(a), como voluntário, pode recusar a participar ou retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa sem incorrer em penalização. Ademais, o(a) Sr.(a) poderá buscar indenização nos termos da Res.466/12 em caso de danos provenientes da pesquisa.

Destacamos que sua participação é fundamental para que alcancemos os objetivos desta pesquisa, colaborando para a análise das camadas e das especificidades que constituem o grafite no Distrito Federal e, especialmente, no Plano Piloto de uma cidade com características formais, estilísticas e sociopolíticas tão únicas, refletindo sobre as relações entre comunidade, artista, políticas públicas e conservadores-restauradores e os impactos para a preservação de obras em grafite.

Além disso, a partir das entrevistas será possível analisar o cenário específico de produção, existência e permanência das obras de grafite no Plano Piloto, refletindo sobre o papel das políticas públicas de fomento e incentivo na produção e na preservação de obras em grafite, especialmente considerando as ações da Secretaria de Cultura do Distrito Federal.

Sua participação ao responder o questionário fundamentará uma maior compreensão sobre o posicionamento dos grafiteiros a respeito da permanência e da preservação de suas obras no Plano Piloto de Brasília e, a partir disso, auxiliará na elaboração de estratégias e de metodologias que possam contribuir para a formação de diretrizes conceituais e técnico-científicas para preservação dessas obras.

Conforme a CNS 510/2016, os participantes da entrevista serão identificados, já que aspectos biográficos da carreira artística dos entrevistados é parte fundamental do estudo. Sendo assim, o(a) Sr.(a) **autoriza que os resultados da pesquisa sejam utilizados em trabalhos científicos publicados ou apresentados oralmente em congressos e palestras revelando sua identidade como participante?**

[X] SIM [ ] NÃO

O(a) Sr.(a) não terá qualquer tipo de despesa para participar da pesquisa e não receberá remuneração por sua participação.

Ciente de todas as informações aqui descritas, assinamos o termo e rubricamos em todas as páginas, sendo que uma via deste termo ficará sob posse do(a) Sr.(a).

Para maiores esclarecimentos sobre dúvidas gerais relativas à pesquisa, estaremos à disposição nos e-mails magmsehn@gmail.com e boelsums.mariah@gmail.com ou nos telefones (31) 98457- 4341 (31)99809 - 0046.

Em relação às possíveis dúvidas relativas exclusivamente aos aspectos éticos da pesquisa, indicamos consulta ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais (CEP/UFMG), site: https://www.ufmg.br/bioetica/cep/; e-mail: coep@prpq.ufmg.br, telefone: (031) 3409-4592, horário de atendimento 09h às 11h / 14h às 16h, segunda à sexta-feira. Endereço: Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, Pampulha - Belo Horizonte - MG - CEP 31270-901, Unidade Administrativa II - 2º Andar - Sala: 2005.

Abaixo segue o questionário ao qual este Termo se refere:

Eixo 1: GRAFITE NO PLANO PILOTO

1. Como você vê o grafite no Plano Piloto de uma cidade tombada e considerada Patrimônio Cultural da Humanidade? (limitações e possibilidades)
Resposta: Faço grafite nas ruas de Brasília, do Brasil e do mundo há 20 anos, quase 21 anos. Comecei bem novinho, desde que eu me entendo por gente eu gosto de desenhar. Mas, respondendo a sua primeira pergunta, pintar no Plano

Piloto é um desafio, porque é uma cidade, entre aspas, bem limpa, tombada, tem toda uma questão de arquitetura. Então, acaba que Brasília é uma cidade muito diferente das outras capitais. Você vai para São Paulo, tem muita parede, muito muro, muito prédio, e Brasília é mais ampla então, acaba que as paredes para serem pintadas ficam mais segmentadas, talvez atrás dos comércios, na parte mais residencial. Então, é legal também que o grafite de Brasília vai ganhando uma característica devido a essa arquitetura de Brasília que proporciona outros locais para se pintar e não só muros e paredes como nas grandes capitais que a gente vê, como São Paulo. Então Brasília tem muitos elementos, tem caixas de energia, tem caixas telefônicas, tem paradas de ônibus, tem atrás dos comércios, portas de lojas, então o grafite acaba que vai entrando mais nesses lugares.

2. Há diferenças entre grafitar no Plano Piloto e grafitar nas Regiões Administrativas? Se sim, quais? (temática, impacto social, controle) Resposta: Com certeza. Existe uma diferença de fazer um grafite no Plano e em uma cidade satélite. A cidade satélite, por sua vez, tem muito mais cara de cidade, de uma cidade de bairro, algo mais do interior. Ela foge um pouco dessa Brasília do Plano Piloto que é totalmente organizada, setorizada e pensada, que teve um projeto. A cidade satélite acaba que vira mais uma cidade comum do Brasil. Querendo ou não, a classe social também é um pouco diferente, e eu acho que existe mais presença nas ruas, tem crianças brincando, é mais caótico no bom sentido, tem mais pessoas na rua, então isso interage mais com o artista urbano, as pessoas talvez sejam de uma classe social diferente, a mensagem social do grafite é muito mais importante nesse lugar, eu acho. Eu gosto muito de pintar na cidade satélite para fazer uma troca com a comunidade, então quando eu vou pintar numa cidade satélite, eu penso muito na mensagem, na proposta, nas cores, o que eu vou usar. Não que eu não faça isso no Plano Piloto, mas a cidade satélite, por sua vez, é um pouquinho mais carente, né? Vamos dizer assim, ela está na margem, na marginal, então acaba que a criança que está na cidade satélite é muito mais difícil ir no museu, as oportunidades chegam muito depois. Então, infelizmente, é uma vida um pouco mais dura. O Plano Piloto tem mais um poder aquisitivo, tem mais oportunidades.

Eixo 2: A PRESERVAÇÃO DO GRAFITE

3. Para você, o grafite deve ser preservado?

Resposta: Olha, para mim o grafite, assim, deve ser preservado? Deve, é legal preservar grafites, mas por outro lado também, quando você pinta na rua, aquele grafite, ele é da cidade, então tem muita coisa ali que vem depois do grafite, o grafiteiro, o muralista, ele tem que ser muito desapegado dessa obra, porque a cidade, ela tem uma resposta em cima, pode ser que apague, pode ser que colem uma propaganda em cima, pode ser que pintem uma propaganda em cima, pode ser que seja rasurado, rabiscado. Então depende de muitas coisas que acontecem na cidade, então acho muito difícil o grafite ser preservado, mas é sempre legal encontrar grafites, tanto meu como de outros artistas mais antigos, preservados. Isso é muito legal, vai contando uma história, uma linha do tempo.

4. No momento de grafitar, você pensa em materiais mais duráveis e escolhe os locais onde há maior possibilidade de permanência de suas obras?

Resposta: Isso depende muito do propósito da arte que eu vou fazer no dia. Tem vezes que eu pinto lixos, que eu sei que não vai durar nada, só vai valer a foto e a ideia, alguma parte ali. Mas, tem vezes que eu quero pintar uma coisa que dure, uma ideia que dure. Então eu procuro um lugar que seja propício a isso, uma parede talvez na sombra, uma parede mais bem cuidada, tento passar um verniz, uso material de mais qualidade. Mas, isso depende muito da proposta, do sentimento, da mensagem que eu queira passar através do meu trabalho, aí eu busco um lugar que vai ser mais duradouro ou um lugar que vai ser mais efêmero.

5. Você utiliza algum método de documentação para registro de suas obras?

Resposta: Ó, ultimamente, pra ser sincero, ultimamente não, de muitos anos pra cá, eu tento fotografar tudo, né? E as próprias câmeras, o celular, elas têm a questão da data, tudo certinho. Eu uso muito o meu Instagram, meu próprio Instagram, pra ir documentando ali, porque ele consegue marcar uma questão de localização, data, hora, então o Instagram me ajuda muito nisso, porque vira um diário pessoal e profissional do meu trabalho. Mas eu também tento

guardar todas essas fotos para em breve ser usado. Então, eu vou documentando através de fotos, registros, até vídeo.

6. Você considera viável uma intervenção de restauro em suas obras?
Resposta: Eu acho super viável restaurar obras, mas sempre que eu restauro, eu até mudo a ideia, né? Eu faço algo novo, talvez baseado com o antigo, mas sempre eu vou refazendo algo novo. Eu já refiz alguns murais, alguns grafites espalhados pela cidade, mas é isso, eu não fico preso a reproduzir a obra antiga, eu sempre tento botar um toque evolutivo, né? Tanto dos meus traços, das minhas ideias e dos meus conceitos, eu gosto muito de evoluir o trabalho.

7. Quando você realiza uma obra e ela desaparece no tempo, você considera a possibilidade de reconstrução?
Resposta: Sim, sim, muitas vezes quando eu pinto na rua, em alguns lugares, eu já sei que essa obra vai sumir com o tempo, isso é normal. O artista de rua, eu acho que ele sabe lidar muito bem com essa questão efêmera que a arte de rua tem.

8. Se para você não é possível repetir uma mesma temática solicitada por uma comunidade, você consideraria a possibilidade de refazer para atender uma demanda social?
Resposta: É super possível atender a demanda da comunidade, o que eles pedem ali. Claro que eu sempre vou dar a minha leitura, a minha interpretação, tanto do estado de espírito que eu estiver, humor. Então, sim, é possível a troca, nunca fica igual um trabalho ao outro, mas é super possível fazer trabalhos baseados em outro, atender a expectativa e a demanda da comunidade sim, que encaixe no meu estilo, no meu traço, no meu propósito artístico.

9. A autenticidade de sua obra encontra-se mais no projeto e na documentação ou na permanência física de suas obras?
Resposta: A autenticidade da minha obra, eu acho que é uma mistura dos dois, até mesmo do traço. Acho que, como eu falo, quando eu pinto na rua, é sempre mais desapegado. Quando eu pinto na rua, não espero que esse

trabalho fique anos e anos. Mas, quando eu pinto um quadro, ali sim eu tenho que pensar que esse quadro vai atravessar gerações. Quando eu pinto quadros, eu tento criar um documento certificado da obra, mas na rua não tem muito, isso fica muito em registros fotográficos, pelo traço e pela minha assinatura.

Eixo 3: POLÍTICAS PÚBLICAS E OS EDITAIS DE FOMENTO

10. O que você pensa sobre as políticas públicas e os editais de fomento para realização de grafites no Plano Piloto?

Resposta: É sempre legal ter políticas públicas voltadas para algum movimento, seja, nesse caso, em particular, o grafite, a arte urbana, isso é muito bom, porque acaba que dá oportunidade para outros artistas que talvez não teriam oportunidade de pintar em certos lugares, ajuda, fomenta a cena. Então, é uma maneira de organizar também, é uma maneira de valorizar os artistas, proporcionar eventos legais, então é sempre legal ter políticas públicas, independente da cultura, né, se é na dança, se é no *skate*, se é no grafite, então isso é muito importante, porque acaba que vai criando uma valorização melhor, um apoio melhor, uma visibilidade melhor, então é sempre legal.

11. Você atua com maior frequência no Plano Piloto ou nas Regiões Administrativas?

Resposta: Hoje em dia eu atuo com mais frequência no Plano, até por proximidade do local que eu moro e eu, assim, desde o início, quando eu comecei a pintar na rua, eu gostava muito do Plano Piloto, mesmo quando eu morava em cidade satélite, porque eu acreditava que o Plano, querendo ou não, é o centro de Brasília, então, uma ora ou outra, as pessoas do entorno da cidade satélite vão ao Plano, então eu pensava que eu iria acessar mais pessoas, ter mais acesso às pessoas pintando no Plano, por ser um local de trabalho, de passagem dessas pessoas. Mas, hoje em dia, atualmente, eu pinto mais no Plano, porém, eu pinto em Cidade Satélite também, vou em vários lugares.

12. Você atua com maior frequência por meio de editais ou de maneira espontânea?
Resposta: Hoje meu trabalho é muito mais de maneira espontânea, eu mesmo que banco esses murais que faço na rua, vou dizer que 80% deles são feitos de forma espontânea, por livre e espontânea vontade, eu custeando tudo. Mas, sempre que aparece uma oportunidade, um trabalho ou um edital, eu também tento participar.

13. Você costuma trabalhar sozinho ou com equipe?
Resposta: Geralmente, quando eu vou pintar na rua, que não é um trabalho comercial, eu gosto de ir sozinho, eu vou mais sozinho. Agora, quando é um trabalho grande, comissionado, que eu vou receber, que vira algo realmente profissional, de ter um cliente, de ter uma verba ali, eu gosto de levar um ou dois ajudantes para poder me ajudar, mas isso não é sempre, às vezes, eu faço esse trabalho sozinho também. Mas pintar na rua é muito mais sozinho.

14. Os editais de fomento, normalmente, não apresentam um plano de preservação, o que você pensa sobre isso?
Resposta: Eu não vou saber te informar isso, mas pelo que eu saiba não tem um plano, até hoje eu não vi, né? Assim, eu não tive nenhuma experiência com preservação de obras de grafite. Como eu falei, quando eu pinto na rua é legal ter os trabalhos, porém com o tempo, eles se desgastam, né? É algo que eu não penso, mas é sempre legal pensar, começar a pensar nisso.

15. Você considera que a documentação do projeto, da execução e do resultado final da obra de grafite é suficiente para sua preservação?
Resposta: Eu acho que é importante sim ter essa documentação comprovando que vai manter essa preservação. E também tem alguns métodos que poderia se atentar, passar verniz em alguns anos, algum tempo né, fazer todo um cuidado né. Murais na sombra vão durar mais do que murais ao sol.

Por concordar, autorizar e estar ciente do teor deste Termo:



Participante entrevistado (a)

Documento assinado digitalmente
gov.br
MARIAH BOELSUMS
Data: 18/08/2025 20:01:38-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Mariah Boelsums (discente)

Documento assinado digitalmente
gov.br
MAGALI MELLEU SEHN
Data: 29/09/2025 17:37:03-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Magali Melleu Sehn (orientadora)

Brasília, 25 de julho de 2025

ANEXO A. Parecer Consubstanciado do Comitê de Ética da UFMG aprovando a realização da pesquisa

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: A CIDADE COMO SUPORTE: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília

Pesquisador: MAGALI MELLEU SEHN

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 87699124.0.0000.5149

Instituição Proponente: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 7.596.224

Apresentação do Projeto:

Projeto de estudo qualitativo para a tese de doutorado em andamento "A CIDADE COMO SUPORTE: os desafios e as possibilidades de preservação do grafite no Plano Piloto de Brasília", da orientanda de doutorado Mariah Boelsums, cujo título deixa claro o tema e o local da pesquisa, que será realizada por meio de entrevistas.

Hipótese:

"Confirmar a importância da participação do artista nas estratégias de preservação de suas obras e compreender o posicionamento dos grafiteiros (as) sobre as políticas públicas de fomento e incentivo do Grafite no Plano de Piloto de Brasília, refletindo se tais políticas são métodos de controle do Estado".

Critério de inclusão e amostragem:

"Utilizar-se-á da entrevista ou do depoimento guiado com 10 (dez) grafiteiros(as) previamente selecionados(as) [...] que atuam no Plano Piloto".

Metodologia:

"A entrevista ocorrerá presencialmente, em um local de preferência do entrevistado. O áudio será captado e gravado para posterior transcrição e terá duração média de 40 minutos, com o total de 15 (quinze) perguntas no questionário. [...] Imagens dos entrevistados como fotos e vídeos podem ser feitos mediante Termo de Uso de Imagens."

Segundo o TCLE, as entrevistas terão "duração média de 40 minutos". "Destaca-se que esta

Endereço: Av. Presidente Antonio Carlos, 6627 2º. Andar Sala 2005 Campus Pampulha
Bairro: Unidade Administrativa II **CEP:** 31.270-901
UF: MG **Município:** BELO HORIZONTE
Telefone: (31)3409-4592 **E-mail:** coep@prpq.ufmg.br

gravação ficará armazenada com a pesquisadora por 05 (cinco) anos". As perguntas estão listadas no TCLE.

Objetivo da Pesquisa:

Segundo a apresentação do projeto

Objetivo primário:

"essa tese apresenta o objetivo geral de estudar os desafios trazidos pela preservação da arte pública urbana a partir do recorte da manifestação artística contemporânea denominada `grafite' em um contexto urbano singular que é o Plano Piloto de Brasília, capital do país, cidade parque, planejada e reconhecida como Patrimônio Cultural em âmbito Distrital, Nacional e Mundial. Desta forma, pretende-se contribuir para a elaboração de estratégias e de metodologias específicas para a preservação de obras em grafite, partindo das teorias, dos critérios e dos códigos de conduta já instituídos no campo da conservação e restauro".

Objetivo secundário:

"Analisar o papel das políticas públicas de fomento e incentivo na produção e na preservação de obras em grafite, especialmente considerando as ações da Secretaria de Cultura do Distrito Federal;Compreender o posicionamento dos grafiteiros sobre a permanência e a preservação de suas obras no Plano Piloto de Brasília e, a partir disso, estabelecer estratégias e metodologias que possam contribuir para a formação de diretrizes conceituais e técnico-científicas para preservação dessas obras". [...] "Relacionar e/ou contrapor os conceitos, critérios, métodos e códigos deontológicos já estabelecidos na conservação e restauro com as necessidades e peculiaridades para a preservação dessas obras".

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

De acordo com o TCLE, "Esclarecemos que se o(a) Sr.(a) se sentir desconfortável durante a entrevista por algum motivo, como por exemplo o teor de determina pergunta, lhe é reservado o direito de pausar, não responder à pergunta ou desistir de sua participação sem qualquer penalidade. Sendo assim, o(a) Sr.(a), como voluntário, pode recusar a participar ou retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa sem incorrer em penalização. Ademais, o(a) Sr.(a) poderá buscar indenização nos termos da Res.466/12 em caso de danos provenientes da pesquisa".

Benefícios:

Ainda de acordo com o TCLE, "Sua participação ao responder o questionário fundamentará uma maior

compreensão sobre o posicionamento dos grafiteiros a respeito da permanência e da preservação de suas obras no Plano Piloto de Brasília e, a partir disso, auxiliará na elaboração de estratégias e de metodologias que possam contribuir para a formação de diretrizes conceituais e técnico-
científicas para preservação dessas obras".

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

O contato público da pesquisa é a orientanda de doutorado Mariah Boelsums, que realizará as entrevistas. O projeto possui financiamento próprio e não terá custos para a instituição. Não há pedido de dispensa do TCLE e este está bem redigido. O desenho da pesquisa é simples e as perguntas da entrevista, que constam no TCLE, são claras. Segundo parecer da Câmara Departamental, elaborado pela professora Márcia Almada,

"O estudo é fundamentado, esclarece os aspectos éticos envolvidos e poderá contribuir com a área de concentração e a linha de pesquisa na qual se insere no PPGArtes da UFMG, além de possuir potencial contribuição e benefício à comunidade".

Trata-se de um projeto de relevância para a linha de pesquisa em "Preservação do Patrimônio Cultural" do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, de acordo com parecer da Chefe do Departamento de Artes Plásticas. O prazo de entrega do Relatório Final ao CEP/UFMG está marcado no projeto para 31/07/2025.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Os Termos de apresentação obrigatória estão todos presentes. O TCLE segue de forma estrita o artigo 9 do Capítulo II da Resolução 510. A assinatura do Termo de uso de imagens é citado no TCLE, como condição para a realização de fotos e vídeos. Não há indicação de publicação no projeto.

Recomendações:

Trocar a palavra `via¿ por `cópia¿ no TCLE por ser um TCLE virtual.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Na condição de se atender as recomendações solicitadas, sou, S.M.J. favorável à aprovação do projeto.

Considerações Finais a critério do CEP:

Tendo em vista a legislação vigente (Resolução CNS 466/12), o CEP-UFMG recomenda aos Pesquisadores: comunicar toda e qualquer alteração do projeto e do termo de consentimento via emenda na Plataforma Brasil, informar imediatamente qualquer evento adverso ocorrido

durante o desenvolvimento da pesquisa (via documental encaminhada em papel), apresentar na forma de notificação relatórios parciais do andamento do mesmo a cada 06 (seis) meses e ao término da pesquisa encaminhar a este Comitê um sumário dos resultados do projeto (relatório final).

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2373681.pdf	09/04/2025 10:46:25		Aceito
Outros	Parecer_consubstanciado_aprovado.pdf	09/04/2025 10:44:35	MARIAH BOELSUMS	Aceito
Cronograma	Cronograma_CEP_UFMG.pdf	02/04/2025 14:50:07	MARIAH BOELSUMS	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_UFMG.pdf	12/03/2025 17:24:17	MARIAH BOELSUMS	Aceito
Outros	carta_de_encaminhamento.pdf	12/03/2025 17:21:17	MARIAH BOELSUMS	Aceito
Outros	JUSTIFICATIVA_PARA_NAO_APRESENTACAO_DO_TERMO_DE_ACEITE_INSTITUCIONAL.pdf	19/02/2025 17:46:55	MARIAH BOELSUMS	Aceito
Outros	INSTRUMENTO_DE__COLETA__DE__DADOS.pdf	19/02/2025 17:38:56	MARIAH BOELSUMS	Aceito
Outros	Carta_de_revisao_etica_assinado_assinado.pdf	19/02/2025 17:38:04	MARIAH BOELSUMS	Aceito
Outros	Curriculo_Lattes_Mariah.pdf	18/02/2025 18:20:58	MARIAH BOELSUMS	Aceito
Outros	Curriculo_Lattes_Magali.pdf	18/02/2025 18:20:15	MARIAH BOELSUMS	Aceito
Folha de Rosto	folha_de_rosto.pdf	12/02/2025 15:27:13	MARIAH BOELSUMS	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_Doutorado.pdf	28/06/2024 17:10:20	MARIAH BOELSUMS	Aceito

Situação do Parecer:
Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:
Não

BELO HORIZONTE, 27 de Maio de 2025

Assinado por:
Corinne Davis Rodrigues
(Coordenador(a))

Endereço: Av. Presidente Antonio Carlos, 6627 2º. Andar Sala 2005 Campus Pampulha
Bairro: Unidade Administrativa II **CEP:** 31.270-901
UF: MG **Município:** BELO HORIZONTE
Telefone: (31)3409-4592 **E-mail:** coep@prpq.ufmg.br