



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA – NÍVEL MESTRADO

JEAN DE PAULA SOUSA

**GEOGRAFIA DOS GRAFISMOS URBANOS: EXPRESSÃO SOCIAL POR
MEIO DA PICHÃO E GRAFITE EM MARINGÁ (PR)**

MARINGÁ,

2022

JEAN DE PAULA SOUSA

**GEOGRAFIA DOS GRAFISMOS URBANOS: EXPRESSÃO SOCIAL POR
MEIO DA PICHÇÃO E GRAFITE EM MARINGÁ (PR)**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do título de mestre em Geografia, do
Programa de Pós-graduação em Geografia, da
Universidade Estadual de Maringá.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Luiz de Paula Santil

MARINGÁ,

2022

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

S725g

Sousa, Jean de Paula

Geografia dos grafismos urbanos expressão social por meio da pichação e grafite em Maringá (PR) / Jean de Paula Sousa. -- Maringá, PR, 2022.
158 f.: il. color., figs., maps.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Luiz de Paula Santil.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Geografia, Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2022.

1. Geografia dos Grafismos Urbanos - Maringá (PR). 2. Arte urbana - Maringá (PR). 3. Expressão social. 4. Pichação. 5. Grafite. I. Santil, Fernando Luiz de Paula, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Geografia. Programa de Pós-Graduação em Geografia. III. Título.

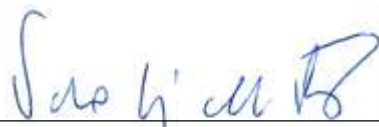
CDD 23.ed. 302.2

**GEOGRAFIA DOS GRAFISMOS URBANOS: EXPRESSÃO SOCIAL POR MEIO DA
PICHÇÃO E GRAFITE EM MARINGÁ (PR)**

Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Geografia, área de concentração: Análise Regional e Ambiental, linha de pesquisa Produção do Espaço e Dinâmicas Territoriais.

Aprovada em **07 de março de 2022.**

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Fernando Luiz de Paula Santil
Orientador - UEM



Prof. Dr. Ricardo Luiz Töws
Membro convidado –IFPR



Prof^a. Dr^a. Angela Maria Endlich
Membro convidado – UEM

*Do lado de uma colina, os meninos gritaram
Avô, avô, que você achou da gente, das suas criaturas?
E Deus respondeu: Mais ou menos!
(Emicida)*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente minha querida mãe, e também ao meu irmão.

É com imenso carinho que agradeço meu orientador Fernando Santil, sempre acolhedor, sábio e paciente em suas palavras.

Agradeço também com grande afeto, professora Ângela Endlich e professor Ricardo Töws, por compartilharem sua sabedoria e contribuírem com a produção deste trabalho.

Aos amigos Rodrigo, Kelly e Laine, que foram meus pilares durante a graduação e também no mestrado, me ajudando superar todos os problemas e conflitos dessa jornada.

Ao Vitor e Matheus, por toda ajuda que me ofereceram durante esse percurso.

À Universidade Estadual de Maringá e ao Programa de Pós-Graduação em Geografia por proporcionarem essa oportunidade, em especial a Miriam.

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa de estudo e financiamento da pesquisa.

RESUMO

Os grafismos urbanos, há décadas se fundem com a paisagem das cidades e compõem um forte elemento da arte urbana. Esta se desenvolve juntamente com a cidade, expressando a voz e vida das pessoas em seus muros. Inseridos nesse contexto, se destacam os grafismos de pichação e grafite, que muitas vezes estão associados a manifestações artísticas de denúncia e protesto, uma vez que, tais manifestações gráficas, são incorporadas como as ferramentas por uma parcela invisibilizada da população, em sua luta pelo direito à cidade e reconhecimento. Grafismos urbanos como a pichação e o grafite, podem ser compreendidos como uma necessidade de expressão, e para além disso, podem ser classificados como promoção existencial dos agentes que a realizam, que de algum modo são vistos e reconhecidos ao se apropriarem do espaço, por meio de sua marca gravada na parede. Pichadores e grafiteiros usam da arte urbana para propagar e evidenciar sua realidade, expondo e denunciando as frustrações que cercam seu cotidiano, utilizando principalmente a pichação e o grafite como forma de manifestação de cunho político, social, cultural e econômico. O presente trabalho busca compreender por meio da Geografia, a dinâmica espacial dos grafismos urbanos na Cidade de Maringá (PR), e como esse fenômeno se molda enquanto uma ferramenta de apropriação simbólica do espaço, por meio de agentes que ao fazê-lo, constroem novas identidades. Busca-se ainda, investigar os signos e mensagens contidas na pichação e grafite, com o propósito de aclarar acerca do papel social dessas manifestações, e como pichadores e grafiteiros concebem um veículo de comunicação por meio dos grafismos urbanos, estabelecendo um diálogo com a sociedade.

Palavras-chave: Geografia dos Grafismos urbanos. Pichação. Grafite. Cidade. Arte Urbana.

ABSTRACT

Urban graphics have merged for decades with the landscape of cities and compose a strong element of urban art. This develops along with the city, expressing the voice and life of people in its walls. Inserted in this context, the graffiti and pichação graphics stand out, which are often associated with artistic manifestations of denunciation and protest, since such graphic manifestations are incorporated as tools by an invisible portion of the population, in their struggle for right to the city and recognition. Urban graphics such as pichação and graffiti can be understood as a need for expression, and in addition, they can be classified as an existential promotion of the agents who carry it out, who are somehow seen and recognized by appropriating the space, for means of your mark engraved on the wall. Pichadores and graffiti artists use urban art to propagate and highlight their reality, exposing and denouncing the frustrations that surround their daily lives, using mainly pichação and graffiti as a form of manifestation of a political, social, cultural and economic nature. The present work seeks to understand, through Geography, the spatial dynamics of urban graphics in the City of Maringá (PR), and how this phenomenon is shaped as a tool of symbolic appropriation of space, through social agents that, in doing so, build new identities. It also seeks to investigate how taggers and graffiti artists conceive a vehicle of communication through urban graphics, establishing a dialogue with society.

Keywords: Geography of Urban graphics. Pichação. Graffiti. City. Urban art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Disposição caótica dos grafismos urbanos	19
Figura 2: Tela inicial do aplicativo Móbile Topographer FREE	20
Figura 3: Tela de captura de pontos do aplicativo Móbile Topographer FREE.....	21
Figura 4: Praça Chão de Giz, em São Paulo	34
Figura 5: Esquema de registros gráficos humanos	54
Figura 6: Graffiti no metrô de Nova York, década de 1970 e 1980 (colorido)	57
Figura 7: Graffiti no metrô de Nova York, década de 1970 e 1980 (preto e branco)	58
Figura 8: Pichação contra a Ditadura Militar brasileira.....	59
Figura 9: Matéria de jornal “Rabiscos que infernizam a vida da cidade”	61
Figura 10: Principais caracteres da fonte Adrenalina de Gustavo Lassala	62
Figura 11: Quadro nº 16 de Jackson Pollock	63
Figura 12: Tag “Giovani Baffo”	65
Figura 13: Pichação irônica: “te amo desgraça!”	67
Figura 14: Grafite irônico: “carapuças todos os tamanhos”	68
Figura 15: Pichação de “protesto” utilizando o humor.....	68
Figura 16: Pichação indicando a parceria entre “3 Z” e “ASM”	69
Figura 17: Grafite indicando a parceria entre “Chucky”, “CRNG” e “Paris”.....	70
Figura 18: Pichação em parede.....	71
Figura 20: Pichação no muro do Colégio Estadual Silvio Magalhães Barros	72
Figura 21: Grafite com crítica social produzido por CRNG	74
Figura 22: Letreiro indicando o nome da rua e número da residência.....	75
Figura 23: Grapixo na Rua Guatemala	76
Figura 24: Bombs pintados no muro da Rua Guatemala	77
Figura 25: “As paredes são a imprensa do povo”	78
Figura 26: Pichação política: “Fora Bolsonaro genocida!”	78
Figura 27: Pichação: “meu graffiti não é diamante... É dinamite”	82
Figura 28: Pichação: “Nossa cultura não cabe em seus museus”.....	83
Figura 29: Pichação: “O grafite na parede representa algum direito, daquele jeito”	83
Figura 30: Grafismo da modalidade chão.....	90
Figura 31: Grupo Catados de São Paulo realizando um pé de três	93
Figura 32: Grafismos da modalidade janela	94
Figura 33: Mapa de localização de Maringá (PR)	96
Figura 34: Plano urbanístico de Maringá	99

Figura 35: Painel II Encontro de Graffiti Maringá	102
Figura 36: Painel II Encontro de Graffiti Maringá	102
Figura 37: Pichação em ponto de ônibus em Maringá (PR).....	104
Figura 38: Grafite censurado no II Encontro de Graffiti de Maringá	105
Figura 39: Pichação em prédio de Maringá (PR)	111
Figura 40: Grafismo urbano localizado na Rua São João	113
Figura 41: Grafismo urbano localizado na Rua Evaristo Veiga	113
Figura 42: Grafismo realizado na Rua Henrique Dias (modalidade pé nas costas).....	114
Figura 43: Grafismo da modalidade janela.....	114
Figura 44: Pichação no Mural Artístico Colégio Santa Cruz	116
Figura 45: Pichações no Hotel Bandeirantes em Maringá (PR)	116
Figura 46: Pichação no antigo prédio da CMNP	117
Figura 47: Efemeridade dos grafismos urbanos (dezembro de 2020)	118
Figura 48: Efemeridade dos grafismos urbanos (outubro de 2021)	118
Figura 49: Incidência de grafismos urbanos em Maringá (PR)	119
Figura 50: Mapa dos valores de renda de Maringá (PR)	120
Figura 51: Mapa de grafismos urbanos por zona em Maringá (PR).....	122
Figura 52: Mapas dos grafismos urbanos tratados isoladamente (PR)	123
Figura 53: Grafite de diálogo com o público	124
Figura 54: Mapa de reprodução de grafismos urbanos (DRS, ORC e INF)	126
Figura 55: Tag DRS	127
Figura 56: Tag ORC.....	128
Figura 57: Grafismo INF	128

Sumário

1. INTRODUÇÃO	12
2. OBJETIVOS	16
3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	16
3.1. GRAFISMOS URBANOS COMO FERRAMENTA DE GRUPOS SOCIAIS NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO	16
3.2. INTERPRETAÇÃO DA DISTRIBUIÇÃO ESPACIAL DOS GRAFISMOS URBANOS NA CIDADE DE MARINGÁ (PR).....	18
4. CAPÍTULO I — A CIDADE, MANIFESTAÇÃO DE CONCRETO NO ESPAÇO	25
4.1. CIDADE PARA QUEM?.....	35
4.2. NOTANDO OS INVISÍVEIS	44
5. CAPÍTULO II — OS GRAFISMOS URBANOS.....	53
5.1. PICHANÇA PARA RUA, GRAFITE PARA GALERIA	55
5.2. EXPRESSÕES GRÁFICAS URBANAS	70
5.3. A PICHANÇA POLÍTICA	77
5.4. PICHANÇA É ARTE?.....	80
5.5. PICHANÇA É CRIME!	83
5.6. AS MODALIDADES DA PICHANÇA	87
5.6.1. Chão	88
5.6.2. Prédio	90
5.6.3. Pé nas costas.....	92
5.6.4. Janela.....	93
6. CAPÍTULO III — UM OLHAR SOBRE MARINGÁ (PR)	96
6.1. O QUE DIZEM OS MUROS DE MARINGÁ (PR).....	101
7. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	108
7.1. PRODUTOS CARTOGRÁFICOS	119
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	132
ANEXOS.....	143

1. INTRODUÇÃO

Ainda que a definição de cidade esteja clara dentro do imaginário das pessoas e aparente ter um significado um tanto quanto óbvio, sendo, muitas vezes, compreendida por suas instituições, prédios, ruas e tráfego intenso dos carros, determinar o que é a cidade não é uma tarefa simples. O debate em torno da cidade tem se propagado por anos e foi realizado por diversos autores.

Em uma discussão a respeito de uma definição objetiva, é provável que surjam tópicos que se aproximem da proposta de Wirth (1967), que concebe a cidade a partir de dimensão, densidade e heterogeneidade. Esses elementos, normalmente, remetem às grandes cidades, fixadas nesse imaginário de muitas pessoas, como São Paulo, Rio de Janeiro e, até mesmo, as grandes cidades orientais, norte-americanas e europeias, cidades que são conhecidas por seus enormes edifícios, ruas abarrotadas de pessoas, avenidas sem fim, incontáveis *outdoors*, propagandas, pichações e grafites que disputam o espaço entre si e a atenção dos transeuntes.

Ao estabelecer dimensão e densidade como parâmetros principais, porém, restringe-se o significado contido na cidade, limitando outros elementos que a compõem. Para uma maior clareza, busca-se a compreensão de uma cidade inserida em seus múltiplos contextos, explorando os diversos significados que ela possui, tentando analisar de modo amplo a sua essência. O presente trabalho investiga a cidade como um dos produtos da intervenção humana através da apropriação do espaço e como palco de manifestações gráficas visuais que colaboram para sua edificação.

A geógrafa Jacqueline Beaujeu-Garnier (1983) considera que a cidade é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, no sentido de que ela se consolida materialmente, atraindo as pessoas, fornecendo a elas o que precisam para sua sobrevivência, colocando-se como objeto, e, simultaneamente, transforma essas pessoas, atuando como sujeito que modela e é modelado por aqueles que nela habitam. Desse modo, as pessoas produzem e moldam o espaço e se deixam moldar por ele, como descrito por Lefebvre (2011) ao apontar que o espaço é um produto social, resultante da ação da sociedade.

Consoante à ideia de espaço como produto social, Corrêa (2004) discorre, em sua obra, a respeito do espaço urbano, caracterizado, sobretudo, pela assimilação que as pessoas fazem dos diferentes usos da terra. Esses usos apontam as áreas da cidade de acordo com suas funções: o centro da cidade, a área concentração de atividades comerciais, serviço e gestão, áreas industriais, residenciais, de lazer e, entre outras, aquelas de reserva para futura expansão. Segundo o autor, tal conjunto de usos da terra pode ser traduzido como a organização espacial

da cidade, ou o espaço urbano, que se revela como um espaço fragmentado. Todavia, o espaço urbano é fragmentado e articulado, tendo em vista que, mesmo inserido em um contexto de fragmentação, existe uma relação entre suas partes.

O autor ainda aborda o espaço urbano como “resultado de ações acumuladas através do tempo, engendradas por agentes que produzem e consomem o espaço”. Produto da ação de múltiplos agentes sociais com interesses distintos e transformado pela ação do trabalho humano, o espaço urbano é moldado e reflete os desejos e necessidades das pessoas, é um “reflexo e condicionante social, conjunto de símbolos e campos de lutas” (CORRÊA, 2004, p. 9).

Ao contemplarmos o espaço urbano, é notória a presença de intervenções visuais que dialogam com paisagem, bem como as próprias pessoas da cidade, manifestações sociais no concreto que reivindicam direitos e a própria existência de cidadãos, que revelam o campo de lutas descrito por Corrêa (2004). Por meio de expressões gráficas urbanas, agentes sociais alteram o espaço e ressignificam a paisagem das cidades, causando reações diretas e indiretas na população, e a obra de arte passa a fazer parte da composição urbana, estabelecendo diversos tipos de relações (BARJA, 2008).

Rolnik (1988) aponta que construir cidades é também uma forma de escrita, uma vez que ambas surgem quase simultaneamente, impulsionadas pela necessidade de memorização e gestão do trabalho coletivo. A autora aponta que as edificações, as casas, as praças e os templos carregam em si as experiências de quem os realizaram, e isso pode ser visto em movimentos da arte urbana, como a pichação e o grafite, que imprimem no concreto da cidade as vivências de uma população marginalizada e aponta para o transeunte a direção de seu mundo.

Dentre as intervenções que ocorrem no meio urbano, destacam-se o grafite e a pichação, elementos artísticos que carregam em si abundantes significados: desde dar ao artista a satisfação de ver seu trabalho sendo admirado, como exibir o grafite em galerias e murais de exposição, satisfação essa que também pode ser contemplada por pichadores ao deixarem sua marca em um topo de prédio, até dar luz a uma pessoa invisível a nível social, como, por vezes, ocorre na pichação.

A presente pesquisa tem como foco de investigação a cidade de Maringá (PR), que, por vezes, é frequentemente associada à sua notável qualidade de vida, destacando-se entre os cem maiores municípios brasileiros para se viver¹, avaliados por variáveis de educação, saúde, segurança, saneamento básico e sustentabilidade. Entretanto, apresenta em seu núcleo, elementos de uma cidade historicamente alicerçada na exclusão social, que afasta grupos sociais

¹ A colocação foi revelada pelo Ranking Macroplan 2021, que apresenta os Desafios da Gestão Municipal, publicados pela Revista Exame. Disponível em: <http://www2.maringa.pr.gov.br>

menos privilegiados de exercer seu pleno direito à cidade. Muitas vezes, tais elementos são ofuscados por agentes hegemônicos que buscam manter uma hierarquia social, assegurando o *status quo* da cidade.

Agentes sociais condizentes com a luta social manifestam-se contra agentes hegemônicos em busca de visibilidade e uma cidade de equidade. Para isso, imprimem suas demandas, insatisfações e sua própria identidade no espaço urbano. Dentre essas ações, evidenciam-se os grafismos urbanos de pichação e grafite como um meio de apropriação simbólica do espaço urbano, por meio de mensagens que dialogam com a cidade e seus cidadãos, e, para além disso, utilizando da arte urbana a serviço da libertação dos cidadãos, pessoas que convertem seus esforços em prol da libertação, arte do povo para o povo (KROPOTKIN, 2005).

Consolidado nos guetos dos Estados Unidos da América das décadas de 1970 e 1980, os grafismos urbanos têm suas raízes atreladas a movimentos sociais da década de 1960, como os eventos em maio de 1968 na França e a reação a Ditadura Militar em 1964 no Brasil. Utilizados como uma ferramenta transgressora, as pichações e os grafites se propagaram como um grito de insatisfação e revolta contra um sistema dominante repressor. Rapidamente, o movimento ganha força e marca presença nos espaços urbanos do mundo todo, e, com o seu crescimento, aumenta também o empenho para combatê-lo, principalmente, dos que se encontram em posições confortáveis de poder.

Larruscahim e Schweizer (2015) apontam que as expressões gráficas urbanas podem ser analisadas como algo que representa o seu contrário, ou seja, como um fenômeno que só existe porque outros problemas maiores e estruturais permeiam a realidade das cidades e criam a necessidade de expressão de uma população segregada. A partir dessa concepção, justificam-se as ações impactantes, tomadas por esses grupos sociais menos favorecidos, como a pichação, compreendida como crime ambiental perante a Constituição brasileira, conforme o artigo 65 da Lei 9.605/98 (Lei dos Crimes Ambientais).

A partir disso, o presente trabalho busca compreender, através da ótica da Geografia, como os grafismos urbanos e os agentes que os confeccionam estabelecem um vínculo com a cidade e como esse processo dá a ela novos significados por meio da apropriação do espaço e da construção de novas identidades. Ademais, analisou-se a dinâmica espacial dos grafismos urbanos, evidenciando que tais manifestações gráficas são amplamente difundidas por todo o espaço urbano de Maringá (PR), com uma maior concentração na área central.

A pesquisa se desenvolveu a partir da revisão bibliográfica a respeito da dinâmica dos grafismos urbanos, tanto em seu surgimento quanto na propagação pelo território brasileiro, e

se estendeu para a exploração de materiais em mídias sociais, documentários, reportagens e *podcasts*, além de entrevistas com pichadores e grafiteiros, os quais não foram identificados no trabalho.

O Capítulo I busca, primeiramente, explorar a estrutura que precede os grafismos urbanos e que, posteriormente, dão suportes a estes, a cidade. Por meio do prisma geográfico, buscou-se investigar o conceito de cidade edificado dentro da lógica capitalista, que se constitui um espaço de luta de classes e conflito de interesses, em que grupos excluídos buscam recuperar os espaços da cidade a eles negados, exercendo, assim, seu direito à cidade (LEFEBVRE, 1968), enquanto grupos hegemônicos produzem o espaço urbano em prol da reprodução do próprio capital e manutenção do *status quo*.

Desse modo, examinou-se a formação do espaço urbano a partir das ações e interações sociais entre esses grupos e como os grupos sociais excluídos agem contra a segregação imposta por grupos hegemônicos. Além disso, buscou-se explorar a cidade como um espaço vivo e dinâmico, construído por pessoas que dão e recebem estímulos a ela/dela. Para isso, foi tomada a cidade de Maringá (PR) como objeto de investigação.

No Capítulo II, são apresentados alguns desses estímulos encontrados na cidade, os grafismos urbanos, rabiscos com tinta nos muros e paredes, utilizados, em sua maioria, por grupos segregados como ferramentas na luta pelo espaço urbano. Investigando sua gênese e trajetória, nota-se como a presença da pichação, do grafite e de demais grafismos urbanos se consolida como um movimento contra-hegemônico na disputa entre classes sociais. Consolidado nos guetos estadunidenses como um mecanismo de autopromoção de pessoas invisibilizadas socialmente, os grafismos urbanos se propagaram como uma ferramenta de denúncia contra a segregação e demais lutas no espaço urbano. São apresentados, nesse capítulo, os tipos, as modalidades de grafismos urbanos e as suas nuances que circulam entre os campos da arte, da política e do vandalismo.

O Capítulo III aborda a formação da cidade de Maringá (PR) e como os grafismos urbanos estão inseridos no espaço urbano maringaense. Através de mapeamento, foi possível reconhecer quais áreas possuem uma maior e menor concentração de grafismos, identificando sua quantidade, seu tipo e sua modalidade. Por meio dos produtos cartográficos, foi possível analisar a relação que os grafismos urbanos e seus praticantes estabelecem com o espaço urbano.

2. OBJETIVOS

Esta pesquisa tem como objetivo estudar os grafismos urbanos por meio da pichação e do grafite na cidade de Maringá (PR) para compreender seus signos, suas mensagens, seus instrumentos, seus agentes, seus propósitos e suas manifestações sociais (socioespaciais). Para atingir tal propósito, buscou-se compreender a espacialização da pichação e grafite no perímetro urbano da cidade de Maringá (PR), podendo assim, identificar as áreas com maior concentração de grafismos. A partir disso, realizou-se uma investigação a respeito das mensagens contidas nos grafismos urbanos encontrados na cidade, bem como uma análise das intervenções encontradas, que visa compreender as motivações desses fenômenos urbanos, bem como o significado dessas expressividades artísticas para os agentes que a promovem. Por fim, buscou-se explorar como os agentes sociais se mobilizam diante da segregação socioespacial, se opondo a agentes hegemônicos, intervindo na produção do espaço urbano através do grafite e da pichação.

3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este trabalho tem como alicerce a análise de dados quantitativos e qualitativos dos grafismos urbanos enquanto signos políticos e artísticos na cidade de Maringá (PR). De modo geral, o processo de construção do trabalho se dividiu em quatro pontos principais: revisão bibliográfica, entrevistas, coleta de pontos dos grafismos urbanos e mapeamento.

Essas etapas consistem em um debate em torno da análise da mobilização de grupos sociais diante da segregação espacial e de como a intervenção desses grupos por meio dos grafismos urbanos influencia na produção do espaço urbano. Por meio dessas análises, busca-se compreender as motivações por trás dessas manifestações visuais urbanas, bem como o significado dessa ação para os agentes que a promovem. Em uma última etapa, procura-se interpretar a distribuição espacial dos grafismos urbanos, associados à sua localização no espaço urbano.

3.1. GRAFISMOS URBANOS COMO FERRAMENTA DE GRUPOS SOCIAIS NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO

Esta etapa se caracteriza pela análise do porquê de grupos sociais intervirem na produção do espaço através da utilização dos grafismos urbanos. A análise consiste em estudo

teórico, avaliação de matérias de jornais, bem como documentários e filmes a respeito da importância histórica das intervenções visuais urbanas na luta contra agentes hegemônicos, buscando referências que discutissem a pichação e o grafite no âmbito da luta social de classes.

A respeito dessa discussão, buscou-se, principalmente, a interpretação do material das entrevistas realizadas com pichadores e grafiteiros, tratando de consultar uma fonte inerente ao movimento que possa dar suporte à compreensão tanto da utilização dos grafismos como ferramenta política quanto da mensagem propagada por tais intervenções visuais.

O plano inicial para a realização das entrevistas consistiu em, primeiramente, elaborar um roteiro de entrevistas que fosse colaborar para a construção do trabalho, com base em uma leitura prévia da literatura. Inicialmente, elaboraram-se vinte e seis questões abertas, as quais, após uma entrevista e conversa teste com um dos entrevistados, foram reduzidas a vinte e uma questões. Todas as perguntas tiveram sua construção com aporte teórico e auxílio do primeiro entrevistado (F. P.). O roteiro de entrevistas visa captar a experiência de pichadores e grafiteiros a respeito da dinâmica de suas obras em relação à construção do espaço urbano. As perguntas tentam captar as motivações, o contexto, os propósitos/objetivos, os materiais utilizados e as dinâmicas espaciais dos grafismos urbanos na cidade de Maringá (PR), bem como entender o sujeito pichador/grafiteiro.

Em um segundo momento, traçou-se um plano que visa buscar locais em que grupos de jovens se reúnem — como pistas de skate e praças — e, através de uma identificação prévia como pesquisador, tentar uma abordagem para identificar pichadores e grafiteiros, apresentando a eles o projeto e seus objetivos. Entretanto, com a pandemia de Covid-19, as relações de proximidade foram cessadas, impossibilitando a realização de entrevistas presencialmente. Contudo, as redes sociais suprimiram parcialmente essa necessidade, parcialmente porque, mesmo possibilitando um contato com possíveis entrevistados, pichadores não se apresentam como pichadores em suas redes sociais e, quando o fazem, muitas vezes, evitam o diálogo, seja por não confiarem nas informações apresentadas a respeito do trabalho e no próprio entrevistador ou por simplesmente não concordarem com o ato de dar a entrevista em si.

Assim, as entrevistas se apresentaram como um impasse no primeiro momento. Com a dificuldade de entrevistar pichadores, a rede social Instagram foi utilizada para identificar e abordar grafiteiros que costumam se apresentar como tal, tendo em vista a legalidade da prática e, também, com o intuito de visibilidade. Foram abordados dezenove pichadores e grafiteiros para uma possível entrevista, com sucesso em cinco delas, em que dois dos indivíduos optaram por não responder às questões, mas, sim, falar abertamente.

Como citado no tópico 4.2, “Notando os invisíveis”, o perfil dos entrevistados vai na contramão da pobre concepção adotada pela sociedade a respeito de pichadores e grafiteiros. Os entrevistados relatam possuir graduação em áreas distintas, trabalho e família. É importante destacar que quatro dos entrevistados são grafiteiros e um é pichador, entretanto um dos grafiteiros atuou durante muitos anos como pichador, o que auxiliou na compreensão dinâmica da pichação.

Faz-se importante ressaltar que tanto as entrevistas quanto o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) foram avaliados e validados pelo Comitê Permanente de Ética em Pesquisa com Seres Humanos (COPEP) da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e que todos os entrevistados participaram voluntariamente. O TCLE consiste em um documento no qual o participante da pesquisa é instruído sobre como suas respostas serão utilizadas e para quais fins, bem como as obrigações do pesquisador com o entrevistado.

No documento, consta que as respostas do entrevistado serão utilizadas em sigilo, preservando a identidade da pessoa em questão, e, também, informa-se ao entrevistado que poderão ocorrer questionamentos que ultrapassem os limites de sua privacidade e que ele tem o total direito de evitar qualquer uma das perguntas. No documento, constam os contatos tanto do pesquisador quanto do orientador, caso o entrevistado queira discutir eventuais dúvidas ou conflitos. A assinatura do documento se apresenta como uma exigência do COPEP, entretanto, com as entrevistas realizadas remotamente devido à pandemia, essa parte não se fez possível.

3.2. INTERPRETAÇÃO DA DISTRIBUIÇÃO ESPACIAL DOS GRAFISMOS URBANOS NA CIDADE DE MARINGÁ (PR)

Incontáveis são as manifestações urbanas. Essas projeções visuais encontradas em muros e fachadas subvertem a arquitetura urbana, ao passo que ajudam a compor a essência da cidade contemporânea. São inúmeras manifestações visuais espalhadas por todos os cantos da cidade, facilmente captadas por qualquer transeunte (LASSALA, 2017). Apesar das manifestações invadirem espaços internos, como banheiros públicos, prédios privados, pátios de escola, entre outros, foram considerados, neste trabalho, somente espaços externos de suporte, como muros, placas, fachadas, postes e demais locais em que se possa observar os grafismos, sem que exista a necessidade de adentrar nos ambientes.

Uma das grandes dificuldades de se entender os fenômenos gráficos urbanos advém do fato de que eles não são apresentados separadamente, como foi feito na teoria. Nas ruas, as

“intervenções são aleatórias, formando um mosaico de informações que pode ser imprevisível e efêmero” (LASSALA, 2017, p. 70). A gramática apresentada posteriormente serve como base para preparar o leitor para a miscelânea de imagens à qual estará submetido ao observar o espaço urbano. A Figura 1, registrada na Rua Uruguai, próximo à esquina da Rua Goiás, apresenta como os grafismos podem se apresentar de modo caótico.

Figura 1 - Disposição caótica dos grafismos urbanos



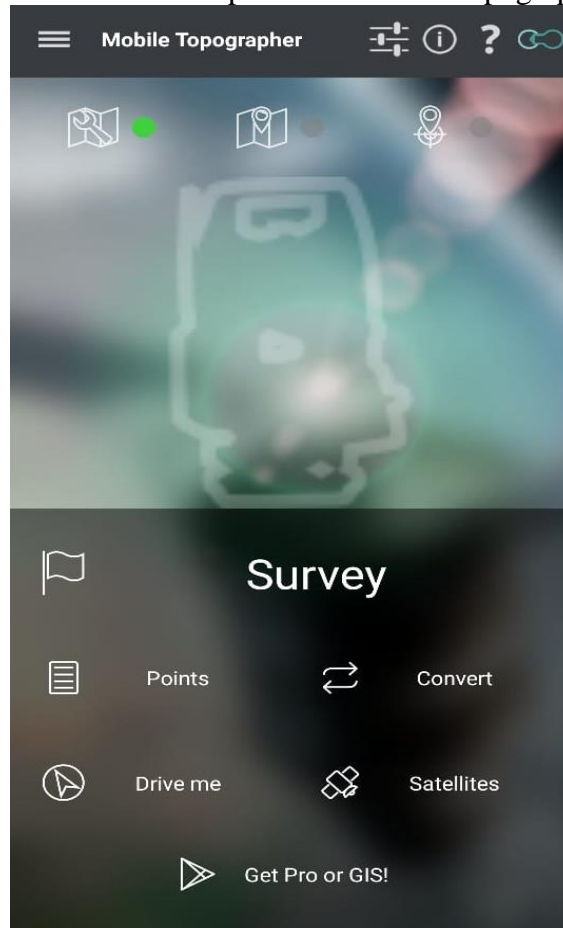
Fonte: o autor (2021).

Para tal diagnóstico, foram realizados trabalhos de campo prévios em setembro de 2020. Esses campos iniciais foram realizados, primeiramente, no Jardim dos Pássaros, no Jardim Olímpico e por todo o percurso da Avenida Colombo, com o intuito de realizar um reconhecimento de quais são os grafismos urbanos mais recorrentes na cidade de Maringá. Inicialmente, foram levantados 1042 pontos, identificando os seguintes grafismos urbanos: pichação (918 pontos); grafite (96 pontos); *bomb* (11 pontos); letreiro (10 pontos); grapixo (sete pontos).

O levantamento inicial dos pontos se dividiu em duas partes. Primeiramente, através do aplicativo para Android *Móvil Topographer FREE*, apuraram-se os dados dos Jardins dos Pássaros e Olímpico. O aplicativo pode ser utilizado sem conexão com a internet e conta com armazenamento de pontos coletados das constelações GPS e GLONASS, além da ferramenta de exportação de dados em vários formatos e envio de arquivos por e-mail ou nuvem

(APPLICABILITY, 2020). Em sua tela inicial (Figura 2), estão disponíveis as funções: *Survey*; *Points*; *Convert*; *Drive me*; e *Satellites*.

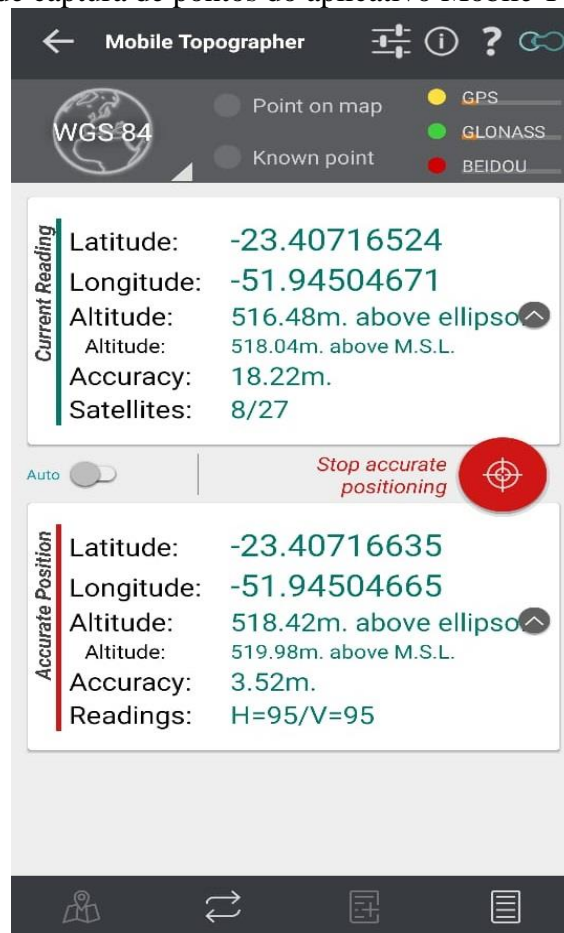
Figura 2: Tela inicial do aplicativo *MóBILE Topographer FREE*



Fonte: *MóBILE Topographer FREE* (2021).

Para realizar a captura de pontos, é necessário acessar a função *Survey* do aplicativo, o que direcionará o usuário a uma segunda tela (Figura 3), em que é possível identificar na parte superior: Latitude; Longitude; Altitude; *Accuracy* (Precisão); e *Satellites* (Satélites), referente ao número de satélites disponíveis durante o momento da coleta do ponto. A parte inferior dispõe das mesmas informações, com acréscimo da informação *Readings* (Leituras), em que o aplicativo realiza constantes leituras para coleta do ponto. Para esse estudo, cerca de 100 leituras eram realizadas a cada ponto, o que leva, aproximadamente, um minuto por ponto.

Figura 3: Tela de captura de pontos do aplicativo *MóBILE Topographer FREE*



Fonte: *MóBILE Topographer FREE* (2021).

Para iniciar o processo de coleta dos pontos, basta pressionar a função *Start accurate positioning* e aguardar que sejam aferidas as informações — parte inferior —; para finalizar, é necessário pressionar a função *Stop accurate positioning*. A precisão costuma variar de acordo com a quantidade de satélites disponíveis. Neste estudo, a precisão se manteve entre três metros e 4,5 metros, uma margem que não interfere para a interpretação da distribuição espacial dos grafismos urbanos.

Em um segundo momento, levantaram-se os pontos em todo o percurso da Avenida Colombo através do *Google Earth Pro*. Os dados foram levantados através da identificação de grafismos urbanos utilizando a ferramenta Street View, com imagens de satélite de outubro de 2019 a fevereiro de 2020; em seguida, os pontos eram fixados e identificados conforme suas características em uma tabela do software Excel, dividida em cinco colunas com os respectivos grafismos: letreiro, grafite, pichação, grapixo e *bomb*. Após o levantamento dos pontos, eles foram extraídos no formato KML e KMZ para confecção dos mapas.

Após a estruturação do método para coleta de pontos, realizou-se outro trabalho de campo, durante o mês de outubro de 2020, com a intenção de delimitar a área de estudo. Para

isso, realizaram-se visitas à parte central da cidade e aos bairros periféricos e se estabeleceu como área de estudo todo o perímetro urbano entre o Contorno Norte e a Avenida Prefeito Sincler Sambatti, o anel viário de Maringá. Esse recorte se deu devido ao fato de que, durante as visitas de campo, identificou-se, empiricamente, que as áreas da cidade que fogem do anel viário apresentam quantidades inexpressivas de grafismos e difícil acesso. Tal recorte permite a análise da porção central da cidade e, também, abarca zonas periféricas da cidade, não comprometendo a análise da dinâmica espacial dos grafismos.

Após a identificação inicial dos grafismos urbanos presentes na cidade de Maringá (PR) e a delimitação da área de estudo, foi possível identificar as variáveis a serem levantadas. Nesse momento, os pontos foram coletados, inicialmente, por meio do Google Earth Pro, nas ruas que apresentavam imagens de satélites recentes — outubro de 2019 a fevereiro de 2020. Para as áreas com imagens anteriores a esse período, foram realizados trabalhos de campo e coleta por meio do aplicativo Móbile Topographer FREE. Para melhor compreensão, elaborou-se um fluxograma (Fluxograma 1) detalhando a coleta inicial de dados e demais etapas.

Fluxograma 1: Coleta de dados, elaboração de mapas e realização de entrevistas



Fonte: o autor (2021).

Os mapas foram confeccionados no software QGIS 3.14, utilizando o algoritmo densidade de Kernel — ferramenta “Mapa de Calor”. Para o mapa geral de grafismos urbanos, os parâmetros utilizados no processamento foram os padronizados e recomendados pelo software para a computação dos dados. Os mapas destinados a cada tipo de grafismo de maneira

separada utilizaram variações na opção “raio”, com o intuito de apresentar os dados da maneira mais visual possível, tendo em vista a diferença quantitativa nos pontos coletados.

Devido à grande quantidade de pontos coletados, o método escolhido para a classificação dos produtos *raster* resultantes do processamento foi o método Quantil, o qual divide as classes de maneira que todas elas tenham a mesma quantidade de unidades geográficas (FERREIRA, 2013).

Resultantes do processamento realizado, os produtos cartográficos apresentaram diferentes valores em suas classes de acordo com cada tipo de grafismo apresentado. Grafismos do tipo letreiro e grapixo apresentaram os menores valores no mapa de calor, variando de 0 a 11,54 e de 0 a 22,04, respectivamente. O grafite e o *bomb* apresentaram valores mais altos, sendo de 0 a 136,37 e de 0 a 92,48, respectivamente. Por fim, a pichação apresentou os valores mais elevados, variando de 0 a 1.410,75, resultando nos maiores agrupamentos de pontos.

Nesse sentido, optou-se por apresentar a legenda com elementos de baixa, média e alta intensidade, tendo em vista que o objetivo proposto para os mapas era identificar os principais *hotspots* individuais de cada grafismo e onde estão menos presentes na área de estudo.

Utilizando a ferramenta *Join*, foi possível associar os dados da tabela de atributos disponibilizados das Zonas do Município de Maringá com os pontos coletados. Dessa maneira, foi possível quantificar o número de grafismos presentes em cada Zona da cidade.

Para confecção do mapa de renda, utilizou-se a base de dados disponibilizada pelo IBGE junto ao Censo Demográfico 2010. O código da variável escolhida foi V005 do arquivo básico, o qual é definido pelo IBGE (2011) como o valor do rendimento nominal médio mensal das pessoas responsáveis por domicílios particulares permanentes — com e sem rendimento. Para a confecção deste mapa, a mesma ferramenta *Join* foi utilizada para a junção da tabela de atributos dos bairros de Maringá com seus devidos valores apresentados pela tabela disponibilizada pelo IBGE.

No que diz respeito à finalização dos layouts dos mapas, todos foram finalizados em um software técnico de design técnico com o objetivo de apresentar uma imagem com melhor qualidade e melhor aparência da estrutura do mapa.

Os mapas de calor gerados através do algoritmo de Kernel auxiliam na compreensão e análise da distribuição dos grafismos urbanos, evidenciando onde existe uma maior incidência de grafismos.

4. CAPÍTULO I — A CIDADE, MANIFESTAÇÃO DE CONCRETO NO ESPAÇO

Como palco dos grafismos urbanos, temos a cidade, entretanto existe uma categoria dentro do prisma da Geografia que a precede, o espaço. Trazer à luz o entendimento do espaço é, também, elucidar acerca dos grafismos urbanos, haja vista que ele não está isento dos valores e das concepções sociais, pelo contrário, o espaço é formado justamente através da ação das pessoas. Quanto aos grafismos urbanos, estes moldam o espaço de acordo com a observação dos transeuntes. A cada pessoa que o observa, o espaço ganha um novo sentido, variando de acordo com a interpretação do observador, as marcações no concreto dão ao espaço um novo sentido, ao passo que as pessoas que se deparam com um grafismo urbano percebem o espaço de um modo diferente em relação ao que era antes de ser pichado ou grafitado.

O debate realizado em torno do conceito de espaço se estende a diversas áreas do pensamento. Cada uma delas pode lhe atribuir uma concepção diferente, transitando entre visões concretas e abstratas do conceito, fazendo com que ele obtenha múltiplos significados, de certo modo, algo indefinido (LEFEBVRE, 2000). Visto essa multiplicidade de significados, Lefebvre (2008, p. 37) aponta que “nessa perspectiva, o espaço aparentemente insignificante, ou seja, neutro, não significaria de início sua insignificância, seu caráter vazio, e em seguida, através dessa neutralidade, desse vazio aparente, alguma coisa no nível da sociedade inteira, isto é, da sociedade capitalista?”. O autor indica que o caráter vazio gerado por variadas perspectivas do conceito lhe atribui caráter abstrato, que também representa sua extensão a toda sociedade.

Em suas obras *Por uma Geografia Nova* (1978) e *A Natureza do Espaço* (2006), o geógrafo Milton Santos argumenta a respeito de conceitos fundamentais da Geografia e busca estruturar uma análise dos elementos desses conceitos. O autor elucida a técnica, um componente fundamental das ações e objetos, que age como um elemento na criação do espaço pelo ser humano. A técnica é abordada como parte constituinte e agregadora da história e possui a memória de tempos passados e suas informações. De acordo com Santos (1996, p. 33), a técnica é “a principal forma de relação entre o homem e a natureza” e é compreendida como “um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço”.

Segundo Milton Santos, o espaço é compreendido como um fato e fator social e não se qualifica como apenas um reflexo perante a ação da sociedade, mas um condicionado e condicionador. Desse modo, a partir da abordagem de Santos, o espaço:

Deve ser considerado como um conjunto de relações realizadas através de funções e de formas que se apresentam como testemunho de uma história escrita por processos do passado e do presente. Isto é, o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que estão acontecendo diante dos nossos olhos e que se manifestam através de processos e funções (SANTOS, 1978, p. 122).

Ana Fani Carlos (2007, p. 28) realça a relação entre o ser humano e a produção do espaço ao afirmar “o fato de que ao produzir sua existência os homens produzem não só sua história, conhecimento, processo de humanização mas também o espaço”. A autora ainda apresenta a interdependência entre a produção do espaço e a realidade humana, ao passo que, ao produzir o espaço, a sociedade produz sua própria existência. Segundo Ana Fani, os dois elementos não podem ser desvinculados, pois cada estágio do desenvolvimento da sociedade, corresponderá, também, a um estágio de desenvolvimento na produção espacial: “o espaço geográfico não é estático, mas uma produção humana contínua, um fazer incessante. É um produto histórico que se originou historicamente” (CARLOS, 2007, p. 31).

Carlos (2007) aponta que o espaço geográfico se configura como um produto em determinado momento e estado da sociedade, um produto histórico resultante de gerações passadas e de seu trabalho acumulado, que age sobre o espaço, modificando-o, transformando, humanizando e tornando-o um produto cada vez mais distante do meio natural. Mais do que isso, a produção do espaço ocorre por meio de uma disputa dialética entre agentes sociais movidos pela luta de classes, como apontado por Henri Lefebvre (1968, p. 52), ao afirmar que “a luta de classes, hoje, mais do que nunca, se lê no espaço”.

Roberto Lobato Corrêa (2012, p. 43) descreve o espaço como “consequência da ação de agentes sociais concretos, históricos, dotados de interesses, estratégias e práticas espaciais próprias, portadores de contradições e geradores de conflitos entre eles mesmos e com outros segmentos da sociedade”. A partir das concepções expostas por Lefebvre, Corrêa (2009, p. 25) aponta que o espaço é compreendido como espaço social: “o espaço é o lócus da reprodução das relações sociais da produção”. Apresentando, assim, uma atribuição fundamental para o entendimento da dinâmica urbana.

Partindo da ótica capitalista, a apropriação do espaço se desenvolve em função dos interesses dos agentes produtores do espaço. Corrêa (2012) apresenta alguns dos agentes que, a partir de ações estratégicas, produzem o espaço urbano. Segundo o autor, são eles: os proprietários dos meios de produção; os proprietários fundiários; os promotores imobiliários; o Estado; e os grupos sociais excluídos. Carlos (2007, p. 26) aponta que “no espaço urbano,

fundem-se os interesses do capital, a ação do Estado e a luta dos moradores como forma de resistência contra a segregação no espaço residencial e pelo direito a cidade”. Sendo o espaço um produto da ação social, ele dispõe de grandes desigualdades e retrata uma estrutura social dividida em classes. A partir disso, atribui-se ao espaço urbano a característica de condicionante social, executando uma função elementar tanto na reprodução do capital como na reprodução da sociedade.

Lefebvre (2000) aponta que o Estado detém uma centralização do poder e que a produção do espaço ocorre conforme a lógica dominante, sobretudo, a do capital. O autor traz à luz que o Estado busca redefinir os objetivos da sociedade, manipulando-os conforme os interesses do agente dominante por meio da intervenção do intelecto e do saber como elementos de reprodução dessa lógica dominante, transformando os cidadãos em fragmentos subordinados a um único poder, o do próprio Estado. A partir da modificação dos objetivos em nível social, a influência do Estado se expande e se consolida com maior eficiência, admitindo um maior controle dele sobre sua população, tendo em vista que os objetivos da sociedade se alinham com o do agente detentor do poder. É necessário que, para isso, consiga-se estabelecer uma racionalidade que seja comum a todos cidadãos, que possa ser implantada com potência suficiente para redefinir seus objetivos, implicando diretamente na reprodução do espaço, como aponta Lefebvre:

O Estado se consolida a escala mundial. Ele pesa sobre a sociedade (as sociedades) com todo o seu peso; ele planifica, organiza “racionalmente” a sociedade com a contribuição de conhecimentos e técnicas, impondo medidas análogas, senão homólogas, quaisquer que sejam as ideologias políticas, o passado histórico, a origem social das pessoas no poder. O Estado esmaga o tempo reduzindo as diferenças [...] se põe e se impõe como centro estável, definitivamente, de sociedades e espaços (nacionais) (LEFEBVRE, 2000, p. 45).

A partir dessa análise, é possível identificar o papel do Estado como agente homogeneizador do espaço, ao passo que impõe a perspectiva capitalista de reprodução e comprime as diferenças sociais de seu povo, fazendo com que os interesses deles sejam descartados. A estratégia de produção do espaço com base em interesses próprios se estende a outros agentes de produção espacial, também inseridos na dinâmica capitalista, podendo relacionar seus objetivos de produção e reprodução do espaço com a mesma dinâmica, como aponta Corrêa (2004, p. 43) ao afirmar que “os agentes sociais de produção do espaço estão inseridos na temporalidade e espacialidade de cada formação socioespacial capitalista”.

Ao tentar decifrar a multiplicidade de significados do espaço, Lefebvre (2000) afirma que revelamos as práticas sociais dos diferentes grupos que nele produzem, circulam, consomem, lutam, sonham, enfim, vivem e fazem a vida caminhar.

Como objeto concreto dessa manifestação social, ao se produzir o espaço, pode-se citar a cidade. Tomando como elemento visível e, também, representativo das relações sociais reais que a sociedade é capaz de criar. Carlos (2007) aponta que:

A cidade representa o trabalho materializado; ao mesmo tempo que representa uma determinada forma do processo de produção e reprodução de um sistema específico, a cidade é também uma forma de apropriação do espaço urbano produzido. Enquanto materialização do trabalho social, é instrumento e criação de mais-valia. Nessa condição apresenta um modo determinado de apropriação que se expressa através do uso do solo (CARLOS, 2007, p. 27).

A cidade moderna é, sobretudo, um advento capitalista regulado por agentes produtores do espaço urbano. Carlos (2014) aponta um país com cidades fragmentadas, divididas em zonas sociais em que se contrastam interesses sociais e econômicos. Esse contraste se traduz no cotidiano das pessoas da cidade, onde ocorre diariamente um choque entre seus interesses e os dos agentes produtores do espaço. A partir disso, é possível conceber a cidade como um produto das lutas sociais, atreladas, principalmente, ao direito à cidade proposto por Lefebvre:

[...] direito à vida urbana, à centralidade renovada, aos locais de encontro e de trocas, aos ritmos da vida e empregos de tempo que permitam o uso pleno e inteiro desses momentos e locais, etc. [...] pode construir o caminho que conduz ao direito à cidade aponta para a proclamação e a realização da vida urbana como reino do uso (LEFEBVRE, 1968, p. 139).

Nota-se que a cidade é moldada enquanto espaço de reprodução do capital. Nessa lógica, Carlos (2007) apresenta que a cidade é uma condição geral da produção, e isso é refletido na configuração urbana, mostrando-se como um fenômeno concentrado que tem sua base em uma complexa divisão espacial do trabalho, gerando uma aglomeração que visa ao processo de acumulação. A autora aponta que esse aglomerado busca encurtar a distância entre o processo de produção de mercadoria e seu consumo. Nessa concepção, a cidade é compreendida como local de concentração dos meios de produção e de pessoas atreladas à divisão técnica e social

do trabalho, ligadas ao processo produtivo. “Assim, a cidade é analisada enquanto concentração de instrumentos de produção, serviços, mercadorias, infraestrutura, trabalhadores e reserva de mão de obra” (CARLOS, 2007, p. 73).

A cidade se apresenta como uma justaposição de unidades produtivas por meio do vínculo entre capital individual e circulação geral, unindo diversos processos produtivos. Carlos (2007) descreve que esse processo acarreta uma configuração espacial própria, dedicada à reprodução do capital, garantindo a fluidez do ciclo de reprodução e permitindo o encadeamento de processos de produção, distribuição, troca, consumo e gestão.

Em meio a esse espaço regido pelo capitalismo, o Estado busca impor um modo de vida normalizador de se viver na cidade, subjugando seus cidadãos às necessidades de reprodução do capital e os capturando pela necessidade de consumo (CARLOS, 2007). A cidade é articulada e fragmentada, constituída por memórias, cacos de tempos passados e presentes remodelados em um mosaico urbano. A cidade carrega em si discursos e conflitos de múltiplas temporalidades que podem ser vistos dentro desse campo de lutas em busca do direito à cidade. Entretanto, Uriarte (2016) aponta que esse direito não se manifesta somente na esfera do concreto e material, mas em algo mais profundo e abstrato, uma cidade feita de satisfação e prazer, de encontros, ludicidade e imprevisibilidade; o direito a habitá-la, a praticá-la, a moldá-la em função dos valores de uso, o direito à obra.

Em uma percepção mais subjetiva, pode-se compreender que, nesse entrelaçar de espaço e tempo, a cidade é comparável ao labirinto de Abraham Moles (1986), retratado como modelo da produção de um espaço restrito, composto por paredes, caminhos sem saída, obstáculos, mas também por corredores nos quais é possível estabelecer uma passagem. Dessa forma, Moles (1986) apresenta a cidade como um labirinto vivo e continuamente renovável, marcado e transformado por ações sociais, havendo indivíduos que ali habitam, não somente seres perdidos. São pessoas expostas às memórias, aos sentimentos, às experiências que absorvem os estímulos da cidade que anuncia caminhos que se abrem e se fecham.

Partindo da perspectiva de Carlos (2007), a poesia concreta que surge na vida da própria cidade, enquanto forma de interiorização do cotidiano urbano, pode ser utilizada para compreender a dinâmica do modo de vida na urbe. A poesia como manifestação artística surge na cidade e aborda concepções importantes para se pensar a cidade. A autora afirma que a poesia concreta enquanto forma de linguagem é assimétrica e objetiva, remetendo às dificuldades da vida na cidade, à percepção e à sensibilidade que a experiência e o dia a dia nos centros urbanos provocam.

Em uma concepção similar à de Carlos, busca-se, também, estabelecer uma visão da cidade por meio do prisma da arte, utilizando não a poesia concreta, com elementos assimétricos e objetivos, mas a obra de Carlos Drummond de Andrade (2012). O poema “Paredão”, no qual o autor representa a cidade de modo subjetivo como um espaço que furta do sujeito a liberdade, estabelece uma ponte com Harvey (2009) ao afirmar que “a liberdade para nos fazermos e nos refazermos, assim como nossas cidades, é um dos mais preciosos, ainda que dos mais negligenciados, dos nossos direitos humanos”.

Paredão

Uma cidade toda paredão
 Paredão em volta das casas.
 Em volta, paredão, das almas.
 O paredão dos precipícios.
 O paredão familiar.

Ruas feitas de paredão.
 O paredão é a própria rua,
 onde passar ou não passar
 é a mesma forma de prisão.

Paredão de umidade e sombra,
 sem uma fresta para a vida.
 A canivete perfurá-lo,
 a unha, a dente, a bofetão?
 Se do outro lado existe apenas
 outro, mais outro, paredão?
 (ANDRADE, 2012, p. 35)

No poema de Drummond, o sujeito poético retrata a cidade como uma prisão sem grades, um ambiente que sufoca não somente as estruturas das cidades, mas também o próprio cidadão e a sua alma. O autor apresenta, metaforicamente, as estruturas sociais da cidade que estão comprometidas a impor, por meio da ausência de liberdade, uma “conduta adequada” para seus habitantes.

Os paredões podem ser comparados aos agentes hegemônicos produtores do espaço urbano (CORRÊA, 2012), o próprio Estado, que domina o espaço e reprime contundentemente, mediante as alegações ideológicas de ordem, qualquer ação que se distancie dos seus planos de controle, ao podar a liberdade dos cidadãos em prol de interesses próprios de acumulação, por

meio de normas, códigos e leis, “refletindo na cidade o interesse dominante de um dos agentes, e constituindo-se, em muitos casos, em uma teórica ambígua, que permite que haja transgressões de acordo com os interesses do agente dominante” (CORRÊA, 2004, p. 12). Os agentes determinam as regras sociais, o “certo” e o “errado”. O paredão se apresenta como uma barreira que não dá abertura para a liberdade, é constituído por uma herança conservadora e modelos que compõem a vida em sociedade.

Pode-se, ainda, fazer uma alusão à cidade contemporânea, composta por paredes, ambientes fechados e agentes que controlam os espaços, a Sociedade Disciplinar de Michel Foucault, em sua obra *Vigiar e Punir* (2002). A respeito das sociedades disciplinares, Deleuze (1992, p. 219) elucida que, de acordo com Foucault, “o indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola, depois a caserna, depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência”.

Foucault (2002) descreve que as instituições sociais, como a família, a escola, a fábrica, o asilo e o hospital, são instituições de controle, que visam domesticar os corpos com o objetivo de transformar os indivíduos em sujeitos dóceis, aptos a serem economicamente governados. Na instituição da família, aprende-se o que é “certo” e o que é “errado”. Na escola, aprende-se a escrever, o que escrever, onde se sentar, como se sentar, além de quando se sentar e quando escrever. Por conseguinte, a fábrica, às vezes, o hospital e, eventualmente, a prisão. O governo se consolida em espaços fechados, transitando sempre de um lugar para outro (FOUCAULT, 2002). Desse modo, faz-se possível enquadrar cada indivíduo em um determinado espaço, visando ao gerenciamento da população e aos ordenando através da manutenção da relação entre pessoa e território. Explorando o pensamento de Foucault, Mittmann (2012) aponta que cada sujeito se orienta pela instituição à qual pertence pelos seus enunciados, pela sua organização física e, como consequência, tem a sua identidade configurada-orientada. O poder se dá pelo espaço fechado, existe uma tendência a excluir o outro, o que demonstra uma patologia do espaço público (BAUMAN, 2001).

Ao entrar em sintonia com Angel Rama (2015, p. 47) e se permitir uma compreensão subjetiva, pode-se perceber a cidade em duas dimensões, uma física, na qual “o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação”, e uma dimensão simbólica, mais complexa e menos evidente ao olhar, que ordena a cidade e só se apresenta “àqueles espíritos afins”, os quais são capazes de realizar uma leitura da cidade mais sensível. Essa produção simbólica espacial se traduz de modo que as necessidades que estimulam o ser humano a produzir o espaço submetem-se a outros interesses de ordem imaterial (RAFFESTIN, 1993). A

partir dessa percepção mais sensível da cidade, é possível ouvir o que a cidade tem a dizer de si mesma. A rua tem vida, os muros gritam, os prédios, as casas, os carros e as igrejas se insinuam aos transeuntes. “O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar” (CANEVACCI, 2004, p. 130).

Desse modo, uma das múltiplas maneiras de se compreender a cidade é através dessa ótica sensível que parte diretamente de ações sociais e pode ser inserida na esfera da arte, como proposto por Giulio Carlo Argan (1998), indicando uma visão artística da cidade, de modo que ela é tida como um produto artístico que resulta de um processo complexo e constante de criação e recriação, similar à produção do espaço proposta por Carlos (2007). “Portanto, ela não é apenas um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto ela mesma” (ARGAN, 1998, p. 73). Segundo o autor, a arquitetura urbana é tida como uma expressão de todo o sistema no qual está inserida.

Nesse ponto, torna-se evidente a importância das relações sociais na edificação da cidade, e sua concepção vai além de aspectos físico-morfológicos. Sua construção está diretamente relacionada às ações do ser humano sobre o espaço, levando em consideração seus usos sociais (LEPETIT; SALGUEIRO, 2001; RONCAYOLO, 1986). No centro dessas relações, podemos apontar o ser humano, que se manifesta como influenciado e influenciador. Partindo da visão que Park (1979) oferece da cidade, ela é vista como uma construção a partir da mescla de indivíduos e grupos com interesses diferentes. Segundo o autor:

A cidade é algo mais do que um amontoado de homens individuais e de conveniências sociais, ruas, edifícios, luz elétrica, linhas de bonde, telefones etc.; algo mais também do que uma mera constelação de instituições e dispositivos administrativos – tribunais, hospitais, escolas, polícia e funcionários civis de vários tipos. Antes, 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, e particularmente da natureza humana (PARK, 1979, p. 26).

Dessa forma, é possível atribuir à cidade um significado que parte de seus principais produtores: as pessoas que nela habitam.

Como mencionado anteriormente, a cidade se consolida como um espaço de lutas, isso evidencia ainda mais a importância da participação de um coletivo que busca unificar o ideal de uma cidade para todos, exercendo, desse modo, seu direito à cidade. Segundo Carlos (2007), esse espaço de lutas é produzido através das necessidades de uma sociedade de classes, e isso faz dele um campo de lutas onde os interesses e as batalhas se resolvem pelo jogo político das

forças sociais, consoante ao pensamento de Corrêa (2004), que apresenta o espaço urbano como campo de lutas, que se dá, principalmente, entre grupos hegemônicos que se expropriam do espaço urbano e grupos sociais excluídos que tentam reaver o espaço a eles também pertencente.

Essa luta se expressa de diversas maneiras. Entre as práticas que empoderam os cidadãos, tem-se a arte como um respiro dentro da vida urbana. A arte traz à tona experiências diversas dos habitantes urbanos, provocando-os a se inscreverem nesse espaço e transformá-lo de acordo com seus interesses. Conforme Diógenes, Eckert e Campos (2016), o espaço da cidade deve ser edificado não a partir de ideologias autoritárias que buscam incessantemente a reprodução de capital, mas como uma junção de percepções e significações daqueles que o habitam sensivelmente.

Ao se manifestarem através de grafismos urbanos, pichadores e grafiteiros agem “sobre as estruturas arquitetônicas aparentemente imóveis, animando-as e mudando-lhes os signos e o valor no tempo e no espaço” (CANEVACCI, 2004, p. 22). Nesse sentido, ao executar o ato de rabiscar ou pintar uma parede, o sujeito em questão estabelece um vínculo dialógico com a cidade, transformando uma parte dela no próprio autor e, também, absorvendo uma parcela dela para si:

O espaço visual da cidade se altera, ganha uma outra dimensão pela ação de grupos ou indivíduos [pichadores e grafiteiros] que por ali passam e imprimem sua marca. O muro vira mural, e o túnel deixa de ser um simples corredor de acesso a outros núcleos da cidade para ser um veículo da comunicação de massas, suporte para manifestações de todo e qualquer cidadão (RAMOS, 2008, p. 43).

Por fim, tomando como exemplo concreto de produção do espaço urbano e colocando em destaque seus principais produtores, pode-se citar o caso de Alexandre Pinto Martinez, cidadão em situação de rua e dependente químico. Alexandre deu início a um processo de revitalização em uma praça da região central de São Paulo, a praça Chão de Giz (Figura 4). Começou a fazê-lo quando ficava exausto do uso do crack, o que acabou virando sua “terapia” para diminuir o consumo, e o lugar tornou-se sua morada até os últimos dias.

Figura 4: Praça Chão de Giz, em São Paulo



Fonte: Folha de S. Paulo (2020).

A praça não existe no mapa da cidade, é somente um uma área verde localizada entre a esquina das avenidas São João e Duque de Caxias (FOLHA DE S. PAULO, 2020). Contudo, para os moradores do entorno, é um local de encontro e conforto. Alexandre criou um pequeno parquinho para crianças, com amarelinha e balanço, uma horta, um jardim, além de realizar a limpeza e manutenções na praça, tudo com doações e garimpos que fazia pelas ruas da cidade. Longe da romantização criada em torno de um cidadão singular, submetido a uma situação extrema e agindo na contramão do planejamento público, buscando recuperar a si e a uma área da cidade, Alexandre expressa por meio de ações simples e concretas como a sociedade pode produzir o espaço urbano, vivendo, experimentando e construindo este espaço de modo a resistir ao controle hegemônico:

São as apropriações, escapes e improvisações dos espaços que legitimam ou não aquilo que foi projetado, ou seja, são as experiências corporais que reinventam esses espaços urbanos no cotidiano, continuamente. São sobretudo os usos, as táticas e as ações que importam neste processo de reinvenção, as apropriações feitas a posteriori, com seus desvios, atalhos e astúcias. Os praticantes ordinários das cidades experimentam os espaços quando os praticam e, assim, lhe dão outro “corpo” pela simples ação de praticá-los (JACQUES, 2010).

4.1. CIDADE PARA QUEM?

Como exposto anteriormente, a cidade pode ser notada através de seus “paredões”, como na obra de Drummond, que fazem alusão aos muros da cidade contemporânea e à sua estrutura repressiva. Outra percepção que se tem a respeito do ambiente urbano é do aumento incessante da criminalidade e desigualdade, e, com isso, o sentimento de insegurança que paira sobre a cidade. Esse modelo de cidade no qual se convive com a sombra do medo sempre à espreita faz com que estratégias de proteção sejam tomadas, direcionando as pessoas que possuem condições para isso a locais fortificados. A edificação de muros concretos e, também, simbólicos divide a sociedade ao lhes oferecer “segurança”. Essas medidas tendem ao isolamento, estabelecendo, cada vez mais, uma cidade que aprofunda a desigualdade e alavanca, de modo exponencial, a segregação urbana.

Caldeira (2000) apresenta duas faces da segregação: uma delas diz respeito à privatização da segurança e à oportunidade de alguns grupos sociais de se manterem em enclaves fortificados, como espaços fechados, vigiados, com sistemas de vigilância em áreas comerciais, de trabalho e lazer. Essas ações de gradualmente atribuir maiores recursos, como a segurança, a um determinado espaço da cidade agrava a crise do espaço urbano, limitando a interação entre as classes sociais e criando ambientes exclusivos e segregados. Esse espaço urbano, capitalista é produzido através de agentes sociais, que, segundo Ramires (1998, p. 32), “são os responsáveis por uma organização extremamente diferenciada do espaço, criando, dessa forma, possibilidades desiguais de consumo de parcelas desse espaço.”

Corrêa (2004, p. 11) enfatiza que o espaço urbano capitalista é “fragmentado, articulado, reflexo, condicionante social, cheio de símbolos e campo de lutas — é um produto social, resultado de ações acumuladas através dos tempos, e engendradas por agentes que produzem e consomem o espaço”. A fragmentação exposta por Corrêa (2004) remete às diferentes formas de uso do solo, compostas por múltiplas áreas de funcionamento, porém revela, ainda, a essência da sociedade de classes, de modo que determinados grupos hegemônicos, como os proprietários dos meios de produção, sobretudo grandes industriais, promotores imobiliários e proprietários fundiários, são o conjunto que mais se beneficia com investimentos e serviços, além de obter maior lucro em seus investimentos, enquanto grupos sociais excluídos são impedidos de desfrutar dos mesmos espaços.

Essa dinâmica de produção do espaço que cede a uns o excesso e nega a outros o mínimo traduz uma parcela dos conflitos e como o espaço urbano se manifesta como um campo de lutas:

[...] os grupos sociais excluídos tornam-se, efetivamente, agentes modeladores, produzindo seu próprio espaço, na maioria dos casos independentes e a despeito dos outros agentes. A produção deste espaço é, antes de mais nada, uma forma de resistência e, ao mesmo tempo, uma estratégia de sobrevivência. Resistência e sobrevivência às adversidades impostas aos grupos sociais recém-expulsos do campo ou provenientes de áreas urbanas submetidas às operações de renovação, que lutam pelo direito a cidade (CORRÊA, 2004, p. 30).

É necessário, ainda, compreender quais as ações são executadas pelos agentes produtores do espaço e as suas consequências. Como apontado previamente, Corrêa (2012) apresenta os agentes produtores do espaço: os proprietários dos meios de produção; os proprietários fundiários; os promotores imobiliários; o Estado; e os grupos sociais excluídos. Eles estão inseridos dentro de uma temporalidade e se apropriam de técnicas contemporâneas para imprimir no espaço interesses de determinado grupo.

Perante isso, nota-se que os planos e as ações de determinados agentes implicam uma ampla alteração do espaço urbano, movida por interesses de grupos hegemônicos. Essas mudanças, regidas à luz do capitalismo e orquestradas por agentes dominantes, podem ser notadas através da construção do espaço urbano voltado a uma urbanização empresarial, associada a estratégias de controle social que impulsionam a ampliação de desigualdade.

Cabe ressaltar que, por muitas vezes, o Estado, suposto agente mediador de conflitos e interesses, adota uma postura tendenciosa, atendendo às demandas de grupos hegemônicos, realizando e reproduzindo a lógica da sociedade capitalista. O Estado oferta e produz infraestrutura e serviços visando atender grupos já beneficiados, reproduzindo e aumentando a segregação. Conforme Harvey (2005), o novo empreendedorismo urbano se apoia na parceria público-privada, enfocando o investimento e o desenvolvimento econômico por meio da construção especulativa do lugar em vez da melhoria das condições num território específico. Tido como o agente de maior destaque no tocante às tomadas de decisões, o Estado é o responsável pelo marco jurídico que legitima a ação dos demais agentes, e algumas considerações devem ser abordadas:

[...] em primeiro lugar, a ação destes agentes se faz dentro de um marco jurídico que regula a atuação deles. Este marco não é neutro, refletindo o interesse dominante de um dos agentes.

[...] a ação desses agentes serve ao propósito dominante da sociedade capitalista, que é o da reprodução das relações de produção, implicando a continuidade do processo de acumulação e a tentativa de minimizar os conflitos sociais.

[...] no estágio atual do capitalismo, os grandes capitais industriais, financeiro e imobiliário podem estar integrados indireta e diretamente, neste caso em grandes corporações que, além de outras atividades, compram, especulam, financiam, administram e produzem espaço urbano.

[...] é importante notar que as estratégias que estes agentes adotam variam no tempo e no espaço, e esta variabilidade decorre tanto de causas externas aos agentes, como de causas internas, vinculadas as contradições inerentes ao tipo de capital de cada agente face ao movimento geral de acumulação capitalista e dos conflitos de classe. (CORRÊA, 2004, p. 12–13).

De modo concreto, pode-se perceber essas alterações estratégicas no ato de se produzir e ocupar o espaço urbano ao se analisar a ocupação do solo urbano. Essa ocupação do solo ocorre de maneiras diferentes e se manifesta através da divisão técnica e social do trabalho num determinado momento histórico (CARLOS, 2007). O uso do solo urbano será disputado de maneiras diferentes por vários seguimentos da sociedade, causando conflitos entre indivíduos e usos. Segundo Carlos (2007, p. 47), esses conflitos “serão orientados pelo mercado, mediador fundamental das relações que se estabelecem na sociedade capitalista, produzindo um conjunto limitado de escolhas e condições de vida”.

Essa disputa ocorre de modo desigual, ao passo que classes de maior renda se estabelecem em uma posição privilegiada ao acesso à infraestrutura urbana — água, luz, asfalto, esgoto, transporte, telefone —, a lugares privilegiados — shoppings, escolas, centros de saúde, lazer, áreas verdes —, à privacidade e a fatores vinculados ao relevo que refletem nos custos da construção (CARLOS, 2007).

Ao se colocar à frente nessa disputa, classes abastadas, com maior poder aquisitivo, acabam por ocupar as melhores áreas da cidade, as áreas centrais, evidenciando os elementos de segregação que acompanham a cidade desde a sua gênese, perpetuando-se até os dias atuais. Ou, como nas grandes cidades, as áreas centrais costumam concentrar aspectos negativos, acarretando um deslocamento de classes mais abastadas em direção a zonas mais distantes do centro.

Desse modo, Carlos (2007) relata que resta às parcelas da população com menor poder aquisitivo uma porção deteriorada da cidade para se ocupar, seja o centro abandonado pelos mais ricos, e, com eles, ausentam-se os investimentos para manutenção e incremento urbano, ou, ainda, a periferia, desprovida de infraestrutura básica.

Balbo (2003) discorre a respeito da condição das cidades e apresenta a desigualdade enraizada no solo urbano. O autor aborda as condições privilegiadas de grupos sociais com

maior poder aquisitivo e como eles desfrutam de uma melhor condição urbana, enquanto populações sem o mesmo privilégio lutam em um ambiente precário pela sobrevivência diária. Segundo o autor,

Bairros abastados com todos os tipos de serviços, como escolas exclusivas, campos de golfe, quadras de tênis e polícia particular patrulhando a área 24 horas se entrelaçam com assentamentos ilegais onde a água está disponível apenas em fontes públicas, não existe sistema de saneamento, a eletricidade é pirateada por alguns privilegiados, as estradas tornam-se rios de lama sempre que chove, e onde a partilha de casas é a norma. Cada fragmento parece viver e funcionar de forma autônoma, aderindo firmemente ao que conseguiu agarrar na luta diária pela sobrevivência. (BALBO, 2003, p. 379, tradução nossa)².

Essa repulsão de pessoas com menor poder aquisitivo a áreas da cidade com condições deterioradas é vista por meio do processo de especulação imobiliária. Segundo Campos Filho (1992, p. 48), é uma tradição brasileira, executada por classes média e alta, visando à reprodução de renda “através de investimentos públicos na infraestrutura e serviços urbanos”, apropriando-se de lotes urbanos em locais bem localizados como um investimento.

Essa lógica de investimentos em determinadas localidades da cidade é constante. Conforme Rolnik (1988), a edificação de aparatos de infraestrutura, como escolas, praças, hospitais, estimulada pelo Estado, acarreta uma valorização de parcelas específicas do espaço urbano. Dessa forma, terrenos vazios que não cumprem sua função social são mantidos por seus donos, que aguardam uma valorização de sua terra, muitas vezes, gerada por investimentos do próprio Estado por meio da ampliação de infraestruturas e implantação de equipamentos públicos.

A especulação imobiliária adotou um método próprio para parcelar a própria cidade. Tal método consistia no seguinte: o novo loteamento nunca era feito em continuidade imediata com o anterior, já provido de serviços públicos. Ao contrário, entre o novo loteamento e o último já equipado, deixava-se uma área de terra vazia, sem lotear. Completando o novo loteamento, a linha de ônibus que o serviria seria, necessariamente, um prolongamento a partir do último centro equipado, quando estendida, a linha de ônibus passava pela área não loteada, trazendo-lhe imediata valorização. O mesmo ocorria com os demais serviços públicos: para servir o ponto extremo loteado, passariam por áreas vazias, beneficiárias imediatas do melhoramento

² Wealthy neighbourhoods provided with all kinds of services, such as exclusive schools, golf courses, tennis courts and private police patrolling the area around the clock intertwine with illegal settlements where water is available only at public fountains, no sanitation system exists, electricity is pirated by a privileged few, the roads become mud streams whenever it rains, and where house-sharing is the norm. Each fragment appears to live and function autonomously, sticking firmly to what it has been able to grab in the daily fight for survival. BALBO, 2003, p. 379)

público. Desta forma, transferia-se para o valor da terra, de modo direto o geralmente antecipado, a benfeitoria pública (CEBRAP, 1976, p. 29).

Desse modo, o modelo capitalista de produção do espaço urbano reduz o solo a mercadoria, atribuindo-lhe valor de uso e valor de troca (HARVEY, 1980), fazendo com que a apropriação privada da terra possua lugar de destaque no processo de especulação imobiliária, resultando em uma valorização desigual do solo urbano, conseqüentemente, gerando espaços de desigualdade e segregação. A especulação imobiliária pode ser compreendida como a divisão dos custos de melhoramentos da estrutura urbana, simultânea à apropriação dessas estruturas por parte de grupos hegemônicos. De acordo com Campos Filho (2001),

Como se sabe, a especulação imobiliária urbana, de um modo geral, é, no quadro do capitalismo, uma forma pela qual os proprietários da terra recebem uma renda transferida dos outros setores produtivos da economia, especialmente através de investimentos públicos na infraestrutura e serviços urbanos, que são os meios coletivos de produção e consumo ao nível do espaço urbano (CAMPOS FILHO, 2001 p. 48).

Villaça (1998, p. 143) enuncia que esse padrão se apresenta como segregação centro x periferia. De acordo com o autor, “o primeiro dotado da maioria dos serviços urbanos, públicos e privados, é ocupado pelas classes de mais alta renda. [...] O espaço atua como um mecanismo de exclusão”. Desse modo, as tensões das populações segregadas entram em contraste com uma cidade repleta de vazios urbanos e se reproduzem na periferia. David Harvey (2016, p. 139) destaca que “as contradições entre capital e trabalho, propriedade privada e Estado, centralização e descentralização, fixidez e movimento, dinamismo e inércia, pobreza e riqueza, ganham amplitude e forma material na paisagem geográfica”. O espaço se torna produto de um desenvolvimento geográfico desigual e excludente.

Em resumo, o processo de reprodução do capital estabelecerá o modo de ocupação do espaço urbano pela sociedade com base nos mecanismos de apropriação privada. “O acesso à cidade é mediado por mecanismos de mercado assentados na propriedade privada” (CARLOS, 2007, p. 50).

A discussão a respeito do acesso ao uso do solo remete à obra de Lefebvre (1968) ao abordar o “direito à cidade”, em que o autor elucida o papel da cidade como instrumento da emancipação humana. Lefebvre caracteriza a cidade como um local de reprodução das relações

sociais de classe e, também, como um direito coletivo, moldado para as reais necessidades da sociedade. De acordo com o autor, o direito à cidade se traduz no direito “à vida urbana, à centralidade renovada, aos locais de encontro e de trocas, aos ritmos de vida e empregos do tempo que permitem o uso pleno e inteiro desses momentos e locais etc.” (LEFEBVRE, 2008, p. 138).

Em sua obra *Cidades Rebeldes*, David Harvey (2014) discute a respeito do direito à cidade consolidado por Lefebvre, “uma idealização de um tipo totalmente novo de cidade a partir do repulsivo caos de um desenfreado capital globalizante e urbanizador” (HARVEY, 2014, p. 20). O autor aponta que a discussão em torno do direito à cidade atual possui um sentido vago, no sentido de que dependerá de quem lhe atribui um significado, uma vez que tanto empreiteiros e financistas quanto desempregados e sem-teto podem reivindicá-lo. Harvey (2014) aponta que o maior obstáculo se encontra na promoção dessa idealização, tendo em vista que ela é calçada em um cenário individualista, alicerçado em posse de propriedades, unido à lógica de mercado hegemônica. Os direitos à propriedade privada e ao lucro prevalecem sobre os outros direitos.

Nesse sentido, o direito à cidade deve ser compreendido não como algo já estabelecido, mas como um direito de produzir e reproduzir a cidade com uma imagem completamente diferente “que erradique a pobreza e a desigualdade social e cure as feridas da desastrosa degradação ambiental. Para que isso aconteça, a produção das formas destrutivas de urbanização que facilitam a eterna acumulação de capital deve ser interrompida” (HARVEY, 2014, p. 247).

Como uma medida a ser tomada, Lefebvre (1999) sugere uma revolução urbana através de uma mudança do Estado na gestão urbana, priorizando uma lógica democrática em vez de tecnocrática. O autor traça um modelo de autogestão no qual a sociedade expressa suas demandas de modo coletivo, elencando demandas para a edificação de uma cidade que inclua todos.

Dentro desse contexto, o Estado se divide para atender às necessidades da sociedade coletiva e às exigências de classes hegemônicas. Harvey (2014) aponta que, cada vez mais, o poder público se direciona a uma gestão voltada aos negócios e ao empreendimento, realçando a relação de dependência do desenvolvimento do capitalismo e a urbanização da cidade. O autor ressalta, ainda, que o Estado regularmente busca uma nova organização das infraestruturas da cidade e da vida urbana, com o objetivo de manter sob controle a parcela da sociedade insatisfeita. Rolnik (1988) aponta que a influência do capital na construção das cidades está ligada a um estreitamento nas relações entre as classes privilegiadas e o Estado. Segundo a

autora, a constituição da cidade e o Estado estão marcados por uma intensa ligação, sendo incomum enxergá-los separadamente ao se pensar o urbano.

Nessa direção, Vainer (2000, p. 98) aponta que “o planejamento estratégico urbano e seu patriotismo de cidade desembocam claramente num projeto de eliminação da esfera política local, transformada em espaço do exercício de um projeto empresarial”. A cidade deixa de ser um espaço de encontro para ser tornar um espaço comercial de negócios. Nesse sentido, populações que não possuem os recursos para exercer seu direito à cidade são reduzidas à condição de invisíveis, segregados dentro do próprio espaço que auxiliam a construir. Jacques (2009) aponta que, “na atual sociedade do espetáculo, não há, de fato, lugar para qualquer tipo de espaço dissensual ou contra-hegemônico, o que resulta no empobrecimento da própria experiência urbana, em particular da experiência sensível e corporal das cidades” (JACQUES, 2009).

Desse modo, a segregação espacial, vinculada a uma cidade como mercadoria, torna-se comum na sociedade brasileira (ROLNIK, 1988). A autora ainda traz que as “muralhas” que dividem essa sociedade, muitas vezes constituídas por barreiras simbólicas, deixam nítida a diferença entre as parcelas desse espaço e, por consequência, a diferença entre sua população. Outro ponto a se destacar é o fato de que o cenário do desenvolvimento público se constrói de modo a se adaptar a população residente em cada parte da cidade, ou seja, o atendimento a demandas de infraestrutura está atrelado, de modo simbólico, à posição espacial a depender do que cada localidade representa para o poder público. Diante disso, Rolnik expõe que

Não se vê vitrinas de mármore, aço escovado e neon na periferia, nem lama ou falta d'água no Leblon (Rio), Savassi (Belo Horizonte) ou Boa Viagem (Recife). É como se a cidade fosse demarcada por cercas, fronteiras imaginárias, que definem o lugar de cada coisa e de cada um dos moradores (ROLNIK, 1988, p. 41).

Desse modo, na contramão de uma produção democrática do espaço urbano, as políticas adotadas pelo poder público geram e dão força às desigualdades. Vistas como uma ampla falha democrática, de modo que se estabelece uma distribuição desigual de bens e serviços, favorecendo grupos hegemônicos, e repele populações menos abastadas da tomada de decisões a respeito do desenvolvimento da cidade e do direito de reivindicar seu espaço.

Nesse ponto, a cidade apresentada anteriormente, vista através de uma ótica sensível, criada a partir de ações sociais, podendo, até mesmo, ser inserida no espectro artístico, funde-se à cidade de espaços de exclusão, submetida à ideologia capitalista que promove concentrações e desigualdade. É também nesse ponto que se retomam os ideais propostos pela

pichação e pelo grafite, que, como elucidada Zorzo (2012), servem justamente ao propósito de problematizar a visão da sociedade sobre o ambiente urbano. Consoante a esse pensamento, Harvey (2014) aclara que, assim como os grafismos urbanos, os movimentos de lutas sociais urbanos são frequentemente vistos como algo subordinado às lutas de classe. Por várias vezes, esses movimentos são originados a partir de “sombrio desespero da marginalização, da repressão policial e da juventude ociosa perdida no puro tédio do aumento do desemprego e do desleixo nos subúrbios sem alma que terminam por se transformar em redutos de ruidosa rebeldia” (HARVEY, 2014, p. 12).

Os grafismos urbanos são produzidos na cidade como uma evidência, uma denúncia das ações de segregação tomadas por grupos hegemônicos. Dessa forma, a pichação e o grafite agem como uma assinatura simbólica das dinâmicas de exclusão socioespacial e passam a ser vistos como um modo de retratar a realidade, ao mesmo tempo em que a expressam através do distanciamento do ordinário, do regular, do padrão impostos por agentes dominantes, trazendo uma nova realidade ao dar novos significados ao espaço.

Ferreira e Kopanakis (2015, p. 82) apontam que a pichação e o grafite,

[...] em sua comunicabilidade e na sua renovação do saber e da sensibilidade, consistem, pois, no surgimento de outro tipo de vínculo da cultura com o território, resignificando o espaço e o lugar, bem como outros códigos de identificação das experiências, de decifração de seus significados e modos de compartilhá-los.

Desse modo, compreende-se a pichação e o grafite como uma expressão da sociedade que busca construir a cidade para além do desejo de grupos hegemônicos, buscando a contramão da ordem capitalista e questionando o *status quo*, definido por Chauí (1984) como uma ideologia de culturas dominantes consideradas, também, um fato social na medida em que são produzidas nas relações sócio estabelecidas.

Ao deixar sua marca no espaço urbano, a pichação e o grafite desafiam e afrontam o bem máximo da sociedade capitalista, a propriedade privada. Essa afronta pode ser notada ao passo que os grafismos urbanos entram em choque com a especulação imobiliária, fator de grande relevância para agentes hegemônicos no tocante à produção do espaço urbano capitalista. “A quem pertence a paisagem? O picho questiona os limites da propriedade privada, o capitalismo, o modo como vivemos, o que estamos fazendo de nós mesmos e do planeta” (PICHACÃO É ARTE? 2016). Como apontado previamente, a pichação é um ato criminoso perante a legislação brasileira, nesse sentido, a sua presença no espaço urbano pode demonstrar

insegurança e, até mesmo, um desleixo do poder público e policiamento local (MITTMANN, 2012).

Vemos essa ação transgressora proposta pela pichação na fala dos pichadores Pato Roco e Anjos Nicolas em um vídeo de protesto (PIXADORES — Na revolta de Paraisópolis) contra a morte de pichadores em São Paulo, no baile da Dz7:

Nossa forma de mostrar na parede, de riscar, rabiscar um prédio que não tem morador, e que está abandonado. Prédio que podia ser mais bem utilizado, que tem dez ou onze andares e tem seis ou sete andares vagos. Para ver se aquele prédio incomoda visualmente, vê se tem alguma forma de incomodar esse bando de político safado (PATO ROCO, 2020 *apud* PIXADORES..., 2020).

Estamos aí na luta contra o sistema, em busca de reivindicar algo aí para a favela. O intuito do cara é chegar no prédio e acabar com tudo, mano. Fazer aquele choque visual, para quem passar ali no entorno, não ser só um risco na parede, chamar atenção. Transmitir alguma mensagem que possa transparecer na mente de alguém (ANJOS, 2020 *apud* PIXADORES..., 2020).

Mittmann (2012) aponta que uma região da cidade, mesmo áreas centrais com maior valorização do solo urbano, quando tomada pela pichação, tende a perder valor imobiliário. O contrário também se faz verdadeiro: áreas com maior valor atribuído ao metro quadrado tendem a ser as regiões com menor número de grafismos (FRUGOLI JR, 2006). De modo que a pichação segue uma lógica de ampla reprodução, buscando uma autopromoção do indivíduo, busca-se encontrar espaços de maior visibilidade, desse modo, o centro se torna um atrativo aos pichadores. Apresenta-se, assim, um conflito impulsionado por uma dinâmica ímpar: as centralidades que, em dado momento, seguem a valorização imobiliária e comercial, e momentos de desvalorização devido à presença de pichações, compreendida como insegurança e sujeira, representando, assim, o abandono da ordem e a ineficiência do poder público (A LETRA E O MURO, 2002).

Desse modo, entende-se que os grafismos urbanos podem ser ferramentas na luta para contestação da propriedade privada e do próprio modelo de organização da sociedade capitalista, vistos como uma ação transformadora, que dialeticamente se comunica com a sociedade, com o Estado e com demais agentes produtores do espaço urbano e os pressiona rumo ao questionamento das estruturas em que está edificada a cidade. No documentário PixoAção II (2014), é possível identificar uma das faces da essência que os grafismos urbanos

oferecem através da ação de pichadores na luta pelo espaço urbano e a busca pelo direito à cidade:

A pichação, de maneira subliminar, tende a ser o ruído que relewa, tintas que rasgam as amarras visuais urbanas, numa apropriação do espaço. Partem do indivíduo por trás das letras, formas e frases conectam o coletivo, assim, se fosse possível concentrar em uma única ideia, este mundo plural do picho, esta seria: este muro, este prédio, esta propriedade não é sua! Não reconhecemos esta cerca, a cidade não tem dono e tal tinta depositada nas ruas, traduzem versão da alma urbana através do ícone meu, no espaço nosso (PIXOÇÃO II, 2014).

Tiburi (2013, p. 49) enfatiza que a pichação é a estética contra o “todo”, e ela se comunica com quem não há diálogo algum. Segundo a autora, “por incrível que possa parecer, a pichação dialoga com a cidade, é um desejo de conversa que a anima. A pichação acorda a cidade de seu silêncio visual. Abre os olhos contra a cegueira nossa de cada dia.”

4.2. NOTANDO OS INVISÍVEIS

É a arte que carrega toda a energia da metrópole, tem o egoísmo, tem a perversidade, o objetivo de querer atingir o inatingível, de ser o melhor.

Que sociedade é essa que forma uma geração de jovens que precisa se expressar por meio da destruição? (PIXO, 2010)

Neste ponto do trabalho, busca-se compreender quem são os produtores dos grafismos urbanos, os cidadãos que, muitas vezes, são confundidos com o concreto da cidade, tornando-se invisíveis aos olhos da sociedade. Procura-se, ainda, o entendimento a respeito da produção dos grafismos e de seus objetivos.

Os grafismos urbanos podem ser compreendidos como uma necessidade de expressão, podendo ser classificados como uma promoção existencial do pichador, o qual é visto e, de alguma forma, reconhecido por isso, seja individualmente ou por seus pares. Essa necessidade de autopromoção, de ser notado parte, em grande parte, da estrutura social na qual os pichadores

estão inseridos, muitas vezes, alicerçada na desigualdade social, em que pessoas são invisíveis aos olhos das demais. A pichação coloca esse agente em evidência, o faz ser notado, seja por admiração de quem reconhece seu trabalho ou pela aversão causada por sua obra.

Os grafismos urbanos escancarados nos muros e nas paredes da cidade buscam trazer à luz os invisibilizados, rompendo com a cegueira social que os torna invisíveis. “Por que foi que cegamos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 1995, p. 310).

O ato de converter algo à instância do visível elucidada a respeito não somente do “objeto”, mas também do “sujeito”. Desse modo, apresenta-se um processo de comunicação em duas dimensões. O objeto é notado em suas qualidades semióticas, enquanto o sujeito em seus propósitos. O contrário também se faz verdadeiro no processo de invisibilização. Ao tornar algo invisível, nega-se a sua possibilidade de existência social, colocando-o no domínio do que é esquecido, desconhecido (CAMPOS, 2016). Nota-se essa ação através de estratégias guiadas por agentes hegemônicos que manipulam a visibilidade de certos objetos ou, até mesmo, sujeitos. As ações tomadas por meio dessas estratégias demonstram que, ao “controlar a mistura de corpos no espaço da cidade, no intuito de demarcá-lo”, agentes dominantes impõem aos cidadãos ocuparem “cotidianamente seu devido lugar” (FOUCAULT, 2002, p. 122–123).

A expressão do poder de grupos dominantes busca conduzir a conduta social urbana mediante suas regras. Esse poder administra os processos de visibilidade, estabelecendo o que pode e o que não pode ser visto (FOUCAULT, 1975; ROBINS, 1996). O poder é instituído não unicamente pela capacidade de impor suas normas e condutas sobre algo ou alguém, “mas também pelo domínio de um aparato técnico-simbólico que serve à manutenção de um regime de visibilidade assimétrico (sendo o panóptico o caso mais paradigmático desta situação)” (CAMPOS, 2016, p 56).

O poder está diretamente atrelado à sua visibilidade. Para que de fato se imponha, torne-se concreto, é necessário que se destaque, manifeste-se de modo inquestionável. Campos (2016, p 56) afirma que “também é uma prática comum o poder tornar invisível tudo aquilo que possa afrontar sua posição e o *status quo*”. O autor ainda aponta que essa condição de exercer o poder, de se afirmar perante a esfera pública é uma condição restrita, acessível somente a uma parcela de indivíduos e grupos sociais.

O embate entre agentes que detêm o poder, como o Estado, e grupos socialmente excluídos fomenta amplamente uma discussão de ordem política. Esses grupos frequentemente se sentem diminuídos e estigmatizados pelo olhar do Estado — através de forças policiais. De

encontro a essas práticas de opressão, esses grupos, que têm sua força política negada, manifestam uma contestação ao poder hegemônico através da criação de espaços de resistência que se apresentam em diversas manifestações culturais, como a pichação e o grafite (CAMPOS, 2016).

Como abordado previamente, diferentemente da prática do grafite, a pichação é criminalizada e ilegal. Entretanto, nesse aspecto, as duas linhas de criação se cruzam em determinado ponto, o da repressão e do desprezo social, muito mais evidente na pichação, mas ainda presente no grafite. Desse modo, a pichação deve ser realizada de modo furtivo, no anonimato, a fim de não levantarem suspeitas de moradores, seguranças e policiais. A respeito disso, um pichador não identificado no documentário *PixoAção II* (2014) diz que “o grande barato da pichação é o fato dela ser ilegal, então não é qualquer um que sai para rua e se arrisca de madrugada para deixar seu nome na cidade”.

Devido a esses riscos, os pichadores buscam a noite para realizar a pichação, com o intuito de imprimir sua marca em lugares de destaque e o máximo de vezes possível. Buscam alcançar reconhecimento e admiração dentro de seu grupo, o almejado IBOPE³. O paradoxo entre anonimato e visibilidade está atrelado à essência da própria pichação. A escrita estilizada, com uma estética única de cada pichador, faz com que a grafia da pichação seja praticamente incompreensível aos transeuntes. Como descrito anteriormente, a forma de escrita empregada pela pichação não é compreensível a todos, estabelecendo uma comunicação entre pichadores e pessoas mais atentas.

Se, à noite, os pichadores se esgueiram pelas sombras da cidade, o que fazem eles durante o dia? Obviamente, agem como qualquer outro cidadão de sua respectiva idade. Adolescentes e jovens estudam, namoram, praticam esportes, interagem em redes sociais. Adultos trabalham e têm família. Conforme apontado por Costa (2009, p. 54), “entre eles, há empresários, autônomos, bombeiros, policiais federais, advogados, universitários, médicos”. É possível validar essa afirmação a partir das entrevistas realizadas durante a execução do trabalho, tendo em vista que, dentre os entrevistados, temos um professor que também atua no grafite; um ilustrador e artista urbano, com formação em Letras pela Universidade Estadual de Maringá; e, também, outro entrevistado é formado em Sistemas de Telecomunicações.

³ IBOPE representa a busca dos pichadores por fama. Entre eles, o IBOPE é o índice de popularidade obtido pelos grafismos de uns em relação aos de outros. Eles conseguem fama aparecendo de alguma forma na mídia ou pichando nos lugares mais movimentados, monumentos históricos, residências de pessoas envolvidas por escândalos enfaticamente cobertos pela mídia, em avenidas e ruas de grande circulação, como as do centro da cidade, topo de prédios ou em lugares de difícil acesso (LASSALA, 2017, p. 122).

Grafitheiros e pichadores, em sua maioria, os pichadores, vivem uma dualidade existencial: durante o dia, trabalho e estudos. À noite, tinta e adrenalina. A casa e a rua, ambas “esferas de significação social que fazem mais do que separar contextos e configurar atitudes” (DAMATTA, 1997, p. 44). No ambiente familiar, no trabalho, em sua casa, essas pessoas exibem comportamentos diferentes do que exibiriam na rua. Na rua, encontram-se os “malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral — ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes e até mesmo bons pais de família” (DAMATTA, 1997, p. 39). O peso dessa dualidade opositiva é carregado por pichadores diariamente, migrando do trabalhador, estudante, chefe de família para o “marginal”.

Esse conflito interno, junto a outros sentimentos, muitas vezes, é transbordado, invadindo a rua, as paredes, os muros da cidade. “Tem muita coisa escrita por aí que todo mundo queria dizer e não tem coragem ou voz, aquela pichação diz por muitos. Dores e tristezas, questionamentos ou protestos em comum com muitos” (D. O., 2021). É na rua que os grafistas urbanos se encontram, expressam-se, mesmo tendo a ciência de que a rua pode ser um “espaço de violência que atinge os adolescentes e os jovens na interação com o mundo da delinquência, do consumo de drogas, do crime, das agressões policiais ou de exterminadores” (SPOSITO, 1993, p. 166).

A rua pode ser entendida como uma passagem entre os mundos nos quais estão inseridos os pichadores. “É porque vivemos de fato entre e na passagem de um grupo social para outro que podemos sentir o tempo como algo concreto e a transformação do espaço como elemento socialmente importante” (DAMATTA, 1997, p. 28).

Em meio a isso, as instituições familiares e escolares se distanciam dos objetivos, perdem força. Segundo DaMatta (1997), a escola, que é a instituição encarregada de transmitir os valores sociais mais amplos e de preparar para a divisão social do trabalho, tende a ocupar um espaço menor no âmbito da socialização dos jovens. Nessa lacuna aberta entre o espaço familiar e escolar, a rua oferece oportunidades mais sedutoras para a construção de uma identidade. Em um trecho da música *Tô Ouvindo Alguém me Chamar* do grupo Racionais MCs, em seu disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997), Mano Brown, vocalista e líder do grupo, narra como a rua pode se apresentar como uma oferta mais interessante do que as demais instituições:

Os maluco lá do bairro/ Já falava de revolver, droga, carro/ Pela janela da classe eu olhava lá fora/ A rua me atraía mais do que a escola/ Fiz 17, tinha que sobreviver/ Agora eu era um homem, tinha que correr/ No mundão você vale o que tem/ Eu não podia contar com ninguém/ Cuzão/ Fica você com seu sonho de doutor!/ Quando acordar cê me avisa, morô? (RACIONAIS MCS, 1997).

A busca pela construção dessa identidade, atrelada à flutuação entre identidades — casa/rua —, pode se apresentar como um processo delicado. “Estar totalmente ou parcialmente “deslocado” em toda parte, não estar totalmente em lugar algum, pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora” (BAUMAN, 2005, p. 19). Esse desconforto e essa perturbação se acentuam quando ocorre uma imposição na edificação dessas identidades em vez de uma construção harmônica e autônoma. As identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras são infladas e lançadas pelas pessoas à nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente (BAUMAN, 2005).

Em relação à identidade e à criação do próprio sujeito pichador ou grafiteiro, está a criação do nome. O nome pode transmitir uma ideia de como o artista urbano se enxerga ou como ele gostaria de ser visto. Para isso, a confecção dos nomes tende a seguir uma certa dinâmica. Como pesquisador dos grafismos urbanos, Anderson Oliveira aponta:

O critério de escolha dos nomes segue certas etapas: geralmente são nomes pequenos, de três a quatro letras, pela própria velocidade que lhe é exigida na prática da pichação (mas existem alguns exemplos de pessoas com vulgos com mais de três ou quatro letras); as palavras usadas têm que ser únicas (porém existe a possibilidade de ter pessoas com o mesmo nome); por último, a escolha do nome tem a ver com a facilidade de estilização de alguma letra e reproduzi-la adequando-a à estética da pichação (OLIVEIRA, 2012, p. 60–61).

A respeito das escolhas tomadas para a construção de identidade, percebe-se que o caráter transgressor da cultura gráfica urbana pesa sobre as decisões de seus praticantes. O entrevistado R.12 relata como essas escolhas em relação à sua aproximação do grafite e de seus ideais contra um padrão de homogeneidade social moldam sua identidade e objetivos:

“O grafite, ele é mais aquele negócio contra o sistema, de sair da forma, de todo mundo tem que ter faculdade, tem que fazer tudo certinho, tem que andar na linha. O grafite é legal por causa disso, por não estar nessa forma. Lembro que, um dia, um professor de Filosofia que me disse que a sociedade anda muito numa forma, colocam tudo dentro dessa forma e sai tudo um monte de bolinho tudo igual, que vai para a faculdade e, depois, fica trabalhando atrás de uma mesa, fazendo a mesma coisa pelo resto da vida. Eu entro mais no negócio de sair da forma,

esse é mais o meu negócio, porque vejo isso como algo diferente, poucas pessoas fazem, e é mais complicado de fazer”.

Desse modo, pichadores e grafiteiros renegam essa imposição social opressora na construção de sua identidade e optam por uma composição singular do seu próprio eu, manifestando suas próprias prioridades, haja vista que “uma identidade coesa, firmemente fixada e solidamente construída seria um fardo, uma repressão, uma limitação da liberdade de escolha” (BAUMAN, 2005, p. 60). Essa busca por uma criação de identidades homogêneas e fixas realizada por agentes dominantes visando à manutenção do *status quo* é criada paralelamente às áreas de exclusão, invisibilidade social, confina o cidadão a valores que disciplinam seus corpos e aprisionam suas próprias identidades.

A identificação de um indivíduo como pichador está relacionada com sua autopromoção, com a busca pelo IBOPE. Ter sua marca difundida o maior número de vezes no espaço urbano leva ele ao reconhecimento e, conseqüentemente, fomenta o sentimento de pertencimento, seja a um grupo ou ao próprio mundo dos grafismos urbanos.

Essa busca pelo pertencimento a um grupo é muito comum na prática da pichação e do grafite. É importante ressaltar que esses grupos não se organizam unicamente com base na idade dos membros, outras variáveis se manifestam na composição do grupo, como ocupação, classe social, gostos musicais, caráter político, entre outros. Essa múltipla composição contribui amplamente para a mobilização dos vários membros do grupo, unindo-os através de um conjunto determinado de valores contraculturais (FEIXA; PORZIO, 2004). A respeito da atividade em grupos, D. O. e F. P. relatam que:

“Para pintar por lazer em trabalhos autorais, com certeza, em grupo. Para os pichadores, nunca se vai sozinho, sempre tem que ter alguém para observar o movimento.”

“Em grupo, geralmente, é mais tranquilo, além de toda troca de ideias e experiências, sempre tem alguém de olho nos materiais. Afinal, quando estamos sozinhos, de cara para muro, concentrados, ficamos bem vulneráveis.”

Outro ponto intrínseco à formação da identidade dos pichadores é a localização espacial em que residem. O bairro, ou seja, a *quebrada*⁴ do pichador, apresenta-se como um importante construtor de sua identidade, tendo em vista que o pertencimento a uma *quebrada* o faz diferente dos demais cidadãos da cidade. Além disso, muitas vezes, ser de *quebrada* se torna

⁴ A *quebrada* constitui-se como uma espécie de sinônimo para bairros de periferia, entendendo que aí exista uma fragilidade do poder público, uma ineficiência dos equipamentos urbanos, além de grandes índices de violência, desemprego e uma disfunção social (MITTMANN, 2012, p. 98).

quase uma condição para ser reconhecido e pertencer ao campo da pichação (MITTMANN, 2012).

Como já apontado, a relação de grafistas urbanos com a cidade ocorre dentro de um contexto ambíguo. Segundo Mittmann (2012), primeiramente, pertencer a uma determinada formação social de bairro, a uma quebrada, a uma zona de periferia é importante; em um segundo momento, a locomoção errante pelos espaços da cidade também se torna relevante para alcançar o sucesso em sua prática de imprimir sua marca por todos os cantos da cidade. O autor ainda aponta que o sujeito pichador pertence à quebrada, entretanto não é enraizado a ela. Para ele, é necessário o deslocamento pela cidade. Não basta deslocar-se a esmo pelo espaço urbano, é necessário gravar seu nome. Somente assim alcançará o prestígio do IBOPE.

Mittmann (2012) aponta que, ao realizar tal ato, o pichador ou grafiteiro decalca não somente sua própria identidade para a cidade, mas também sua própria quebrada. Uma prática muito comum é a inscrição da região da cidade à qual o pichador pertence, como uma referência à zona ou ao bairro, tal qual ZN (Zona Norte) e ZS (Zona Sul) ao lado de sua assinatura.

Eles, ao realizar essa abordagem, além de colocar em evidência a ideia de quebrada associada aos bairros periféricos, também demonstravam que dentro desse circuito da pichação, ou entre os adeptos dessa prática, ser da periferia configurava um valor positivado (PEREIRA, 2010, p. 54).

Nesse contexto, retomamos à ideia de invisibilidade, o ato de se fazer notado — no caso dos grafistas urbanos, através de sua marca pela cidade — se apresenta como uma ação categórica das relações cotidianas modernas. Segundo Claudine Haroche (2013), a visibilidade é de suma importância para a configuração de uma identidade do indivíduo. O ato de ser notado expressa sua própria existência:

O indivíduo deve se mostrar, quando não se exhibir, para poder existir o máximo possível, tem o dever de, no limite, existir de forma contínua, aos olhos da maioria. Ele tende, com isso, a se tornar – ao pé da letra – uma imagem, repetida sem dúvida, mas, todavia, efêmera, uma aparência fugaz. Para a sociedade em seu conjunto, para as instituições, profissionais em particular, a aparência, a imagem dada de si tende, mais do que as dimensões invisíveis da pessoa, a testemunhar a identidade: ela garante e assegura assim sua qualidade e sua legitimidade, isto é, a importância e a notoriedade de seu estatuto (HAROCHE, 2013, p. 93–94).

Pereira (2016) aponta que a invisibilidade, então, é compreendida como um “fracasso ou uma não existência”, justificando a ampla produção e reprodução de imagens de si ou sobre si no espaço urbano referentes à prática de pichação e grafite, em que existe a necessidade “constante de ser visto, notado e lembrado”. Segundo Nicole Aubert e Claudine Haroche, “o indivíduo passa, assim, a ser considerado, apreciado, julgado pela quantidade de signos, de textos e de imagens que ele produz, incitado a exibi-los incessantemente” (AUBERT; HAROCHE, 2013, p. 14).

Como abordado previamente, o deslocamento pela cidade é uma peça fundamental na prática dos grafismos urbanos e na própria construção de uma identidade, pois é nessa movimentação pelo espaço urbano que pichadores e grafiteiros deixam suas marcas em busca de visibilidade. Essas marcas grafadas na cidade registram, ao mesmo tempo, uma imagem do próprio indivíduo e, também, a memória desse deslocamento urbano junto a seu grupo (PEREIRA, 2016). Segundo Aubert e Haroche (2013, p. 120), essa prática registra uma busca por visibilidade consoante a uma intensa relação com o espaço, pois “é preciso ser visto conhecido, lido, reconhecido, no maior número de lugares possível, pelo máximo de gente possível”.

No contexto das grandes cidades, o grande número de estímulos visuais levaria o indivíduo a uma conduta de indiferença como um modo de proteção (SIMMEL, 2005). A respeito desses estímulos, Spinelli (2007) aponta que pichação e publicidade representam uma certa legenda do espaço urbano: “o grafiteiro e o pichador fazem apenas reproduzir os mesmos modelos de comunicação nos quais foram educados” (SPINELLI, 2007, p. 117). Desse modo, a poluição visual causada por pichadores e grafiteiros não seria o objetivo final de sua prática, mas sim um efeito desse modo característico de comunicação e apropriação do espaço. Em relação à publicidade, o artista urbano Banksy (2012) afirma que:

Quem realmente desfigura nossos bairros são as empresas que rabiscam slogans gigantes em prédios e ônibus tentando fazer com que nos sintamos inadequados se não comprarmos seus produtos. Elas acreditam ter o direito de gritar sua mensagem na cara de todo mundo em qualquer superfície disponível, sem que ninguém tenha o direito de resposta. Bem, elas começaram a briga e a parede é a arma escolhida para revidar (BANKSY, 2012, p. 8).

Desse modo, a cidade, tomada por incontáveis propagandas, causa ao transeunte uma insensibilidade a esses estímulos visuais, permitindo-lhes ver tudo sem que de fato percebam ou diferenciem os eventos que estão presenciando, tendo sua percepção anestesiada pelo ritmo metropolitano (PEREIRA, 2016). Essa disputa contra a ampla publicidade urbana causa o

sentimento aos que desejam se destacar em meio aos outros de que ser visto não é o bastante, “é preciso ser notado, reconhecido em meio a outros, à massa dos outros” (BARUS-MICHEL, 2013, p. 39). Assim, a pichação se configura como uma maneira não somente de ser visto, mas acima de tudo ser notado e lembrado (PEREIRA, 2016).

Por fim, para compreender quem são os artistas de rua perante os olhos da sociedade e, também, dos próprios pichadores e grafiteiros, pode-se utilizar a analogia de Banksy (2012). O artista utiliza a figura de ratos para expressar quem são os indivíduos que se deslocam pela noite nas cidades, deixando sua marca impressa sobre o concreto. A imagem de ratos adotada pelo artista expressa seu impacto massivo na sociedade, embora percebido de forma negativa pela população. Assim como os pichadores e grafiteiro, os ratos “existem sem permissão. São odiados, caçados e perseguidos. Vivem no lixo em um desespero silencioso. E, mesmo assim, são capazes de fazer com que civilizações inteiras caiam de joelhos” (BANKSY, 2012, p. 95).

5. CAPÍTULO II — OS GRAFISMOS URBANOS

O ambiente urbano é constituído pelas ações promovidas pelos seres humanos. Ao realizar um estudo das formas urbanas, logo se percebe que a constituição e caracterização desse ambiente não se faz tão somente por meio de edificações materiais, resumido a mero concreto e metal, mas também se concebe por meio de outros elementos caracterizadores e formadores do arranjo espacial urbano.

São esses elementos que trazem a especificidade e singularidade ao ambiente urbano. Devido a esses componentes é que os espaços urbanos são diferentes uns dos outros, apresentando características dispare, ainda que todas sejam o resultado da acentuada intervenção humana na natureza para satisfação de suas necessidades de manutenção da vida em sociedade. Dentre esses elementos delineadores da conjuntura espacial urbana, estão as chamadas intervenções visuais urbanas, que “têm feito parte do cotidiano das cidades e impactado, de diversas formas, os espaços de convivência” (HAMANN; PIZZINATO; TEDESCO, 2017).

Inseridos no contexto das intervenções visuais urbanas, estão os chamados grafismos urbanos. Segundo Andreoli (2004, p. 33), estes se referem a um movimento corporal, associado, frequentemente, aos movimentos das mãos em posse de algum instrumento que possibilite a produção de marcas, como tinta, giz, cera, grafite etc. O autor ainda defende que os grafismos fazem referência à atividade motora que se diferencia de todas as outras devido à sua intenção de registro.

Constitui-se por um elemento gráfico com traços semelhantes ao da escrita, produzido de modo artesanal e espontâneo, apresentando-se contrariamente às composições gráficas realizadas por máquinas ou inclinadas a uma estética mecânica. Lévy (1998, p. 18) aponta que os grafismos são “antes de mais nada brotação de signos, suporte e prolongamento de um imaginário do qual a língua não é a única forma de expressão. O grafismo, escrita no sentido amplo, não tem por primeira vocação duplicar a oralidade ou a cena vista: é uma linguagem autônoma”.

A Figura 5 apresenta um esquema dos registros gráficos humanos, especificamente, do modo de conviver urbano, onde os grafismos urbanos são um subgrupo das intervenções urbanas que abarcam outros tipos de intervenções, gráficas e não gráficas. Portanto, os

grafismos urbanos se apresentam como intervenções gráficas artesanais realizadas na cidade (ANDREOLI, 2004).

Figura 5: Esquema de registros gráficos humanos



Fonte: Andreoli (2004, p. 36).

A princípio, compreende-se que tais grafismos são formas de manifestação cultural, social e política que, inseridas na paisagem urbana, delineiam não só uma incorporação estética do ambiente urbano, mas um verdadeiro movimento de exteriorização de valores, crenças, ideais e tradições de uma sociedade ou de um grupo de cidadãos.

Nesse sentido, compreende-se que o processo de ocupação do mundo passa por formações e transformações dos espaços habitados pelo ser humano, que tem o poder de torná-los os reflexos dos seres, ou seja, territorialidades que expressam a ligação entre o substrato material da vida e a atividade humana de produção dos meios de existência que, juntos, constituem a forma-conteúdo reveladora de modos de vida que é a cidade (CUNHA, 2003).

A vasta presença dos grafismos urbanos é algo incontestavelmente observável no cotidiano urbano. Basta se deslocar pelas ruas da cidade para observar, nos muros, nas pontes, nos prédios, nas placas, em *outdoors* e nos mais distintos espaços, a presença de desenhos, frases e símbolos que podem ser dos mais variados tipos, visíveis para todos e, muitas vezes, compreensíveis para poucos.

As paisagens urbanas estão impregnadas de manifestações artísticas e culturais que fazem parte do cotidiano das pessoas que moram em cidades. Quanto maior e mais

populosa for a cidade mais presentes e perceptíveis tendem a ser as expressões artísticas no espaço público. A cidade é por excelência um local de encontro e de comunicação, pessoas das mais diversas origens, formações e classes sociais encontram nas cidades as maiores possibilidades de criação, produção e experimentação artística (CAETANO, 2017, p. 78).

Esse tipo de manifestação cultural evoluiu ao longo das gerações e, com o passar de tempo, inspirou artistas nas práticas de pinturas e gravuras. Teve seu ressurgimento no século XX como uma forma de se expressar de maneira rápida, graças à criação da tinta em *spray*, e a sua utilização é uma forma de marcação de território (LOPES, 2011).

Adiante, faz-se uma breve observação a respeito dos dois principais grafismos urbanos, buscando as semelhanças e diferenças entre eles, que, a partir de distintas conceituações, ocupam diferentes espaços na concepção da arte urbana.

5.1. PICHANÇA PARA RUA, GRAFITE PARA GALERIA

Os grafismos urbanos são representados neste texto, principalmente, pelas práticas do grafite e da pichação. Esses grafismos são intervenções humanas nas paisagens urbanas que possuem um significado que sobrepassa a manifestação estética e transpassa as linhas do desenho. Não são apenas uma representação visual, mas uma interação da arte com o concreto, com as pessoas, com as comunicações e com os ideais da sociedade.

É certo que, na atualidade, em especial, a partir dos anos 2000, os grafismos urbanos têm se propagado por todos os extremos, nas mais diferentes localidades, adentrando o universo das mais diversificadas culturas espalhadas pelo globo. A arte da grafia urbana tem seu berço e seu palco nos grandes centros urbanos e se tornou presente em todos os cantos, desde as grandes metrópoles e capitais até as pequenas cidades, embora menos frequentes devido ao aspecto conservador.

Fruto da era contemporânea, suas origens remetem à pré-história, dada a necessidade inata do ser humano de se expressar, comunicar-se, o que se iniciou com as inscrições ou desenhos em rochas, muros e paredes, cheios de significados e objetivos (CUNHA, 2003). Ainda nesse sentido, Lassala (2017, p. 84) aponta que uma característica comum na pichação é a de deixar o nome escrito nas paredes; tal fato também pode ser observado nos vestígios deixados na cidade de Pompeia, na Itália, há mais de 1.500 anos.

Como se explica a popularidade dessa prática que, por muito tempo, foi e ainda é julgada por muitos como vandalismo⁵, sendo criminalizada pela legislação e discriminada pela população que a julga com o peso da imoralidade? Para entender a trajetória do simbolismo hoje alcançado pelos grafismos urbanos, é necessário que se faça um resgate cronológico para esmiuçar a história dessas manifestações urbanas e compreender sua evolução ao longo das décadas, sendo possível balizar, por meio de uma investigação histórica, como esses movimentos se transformaram no que são hoje e a importância de sua representatividade na atualidade.

Como já citado, os grafismos urbanos derivam da necessidade intrínseca do ser humano de se comunicar, expressar-se, de se autopromover, o que se manifesta desde os tempos remotos, em que os homens das cavernas rabiscavam símbolos em paredes de cavernas. Todavia, a grande erupção dos grafismos urbanos só veio a ocorrer séculos mais tarde, ao final da década de 1970, início da década de 1980, quando o “movimento das ruas” se tornou popular nos grandes centros urbanos norte-americanos, inicialmente, difundido pela música e pela dança, popularizado por meio do *street dance* e pelo *hip hop* (ARAÚJO; MARTINS FILHO; MARINHO, 2015).

Próximo ao fim da década de 1970, surge o *graffiti* de Nova York. Parte essencial da cultura *hip hop*, juntamente com o *breakdance* — dança de rua praticada por *b-boys* e *b-girls* — e o *RAP* (*Rithm and Poetry*/Ritmo e Poesia). Mais especificamente, sua consolidação ocorre em *South Bronx*, onde se tornou uma expressão dos jovens negros e imigrantes que residiam em bairro periféricos, com espaços de lazer quase inexistentes e abandonados pelo poder público. Tais grupos eram vistos pelos meios de comunicação e pelo governo como um “problema social”. O principal objetivo era o protesto voltado para temas microsociais e, também, a demarcação territorial dos grupos de jovens (ARAÚJO; MARTINS FILHO; MARINHO, 2015).

Frequentemente, o conteúdo era codificado e incompreensível para a maioria, com o intuito de mostrar suas identidades e representar um novo estilo visual. As marcas padronizadas (*tags*) por esses grupos eram utilizadas como um meio de preservação de sua identidade, tanto

⁵ O sentido de depredação e destruição da palavra vandalismo surgiu no século 18. Em 1794, o deputado do Terceiro Estado, o bispo francês Henri Grégórie, foi encarregado de escrever relatórios para enviar à assembleia. “Nesses relatórios, ele lista as depredações ocorridas pelos levantes populares, mas também causado pelo calor do exército republicano. E ele classifica esse fato como atos de vandalismo, ações de vandalismo. Esse termo associado à depredação surge pela primeira vez de forma escrita a partir daí”. Entretanto, no mundo romano, a palavra já era usada para se referir a uma das 30 tribos dos bárbaros que viviam na Germânia, atual Alemanha. Para os romanos, o que estava fora dos seus limites naturais, formado pelos rios Reno, Danúbio e Vístula, não era civilizado, era selvagem (AFFONSO, 2013).

individual quanto coletiva, haja vista que tais grupos foram segregados abruptamente para conjuntos habitacionais em partes isoladas e precárias da cidade, sendo forçados a conviver com outras comunidades, acarretando conflitos éticos e raciais. Desse modo, a *tag* de um determinado indivíduo ou conjunto de indivíduos era reproduzida como um meio de autoafirmação existencial, provando-se para os demais (GÜNES; YILMAZ, 2006).

As ruas eram o palco de apresentações dança e festas, e o grafite ocupava não só os muros, mas também o sistema de transporte urbano de trens e metrô (Figura 6 e Figura 7), tanto internamente quanto externamente, difundindo amplamente as marcas gravadas por jovens periféricos em busca de reconhecimento e status.

Uma escolha perspicaz, tendo em vista que, além de possuir uma enorme circulação de pessoas nos interiores do vagão, uma grande parte do sistema de metrô da cidade corre pela superfície, expondo os grafismos para toda cidade. Os desenhos nos vagões do metrô percorriam toda a cidade, mostravam a face da periferia (ARAÚJO; MARTINS FILHO; MARINHO, 2015).

Figura 6: *Graffiti* no metrô de Nova York, década de 1970 e 1980 (colorido)



Fonte: Cooper, 2017

Figura 7: *Graffiti no metrô de Nova York, década de 1970 e 1980 (preto e branco)*



Fonte: Sandler, 2014.

No decorrer do tempo, essas expressões periféricas alcançaram uma visibilidade além das regiões suburbanas, invadindo os centros das cidades, bem como os bairros nobres. Com mensagens detentoras de uma carga política e social latente, a pichação e o grafite se tornaram manifestações explícitas da insatisfação das minorias com os dramas sociais vividos diariamente.

O senso comum, de forma equivocada, muitas vezes, confere à pichação e ao grafite um único significado, compreendendo-os como sinônimos. Contudo, pichação e grafite, apesar de semelhantes, não são iguais e possuem algumas distinções que conferem a cada um significado único.

Muitas são as discussões que giram em torno das fronteiras que as delimitam, buscando diferenciá-las estilística, estética, técnica e ideologicamente. São expressões que têm por principais aspectos a espontaneidade e a efemeridade. Apesar de, num primeiro momento, aparentarem pertencer a um mesmo movimento, estão cada vez mais distantes entre si, a depender do envolvimento que têm com o contexto social. A pichação está em contestante negação da sua assimilação pela sociedade em geral. O graffiti, por sua vez, estabelece relações de aproximação com outras esferas (VIEIRA, 2015, p. 3).

Partindo de uma distinção etimológica, no Brasil, faz-se uma distinção entre grafite e pichação ou pixação⁶, ao passo que, em outros países, as escritas não convencionais são nomeadas simplesmente como *graffiti*, incluindo-se neste conceito inscrições que podem ser realizadas com letras comuns compondo frases de protesto, nomes, apelidos e desenhos em composições multicores ou mensagens de cunho pornográfico, escritas com tintas ou ranhuras nas portas ou paredes dos banheiros públicos (PIRES, 2017).

Inicialmente, as escritas de pseudônimos e nomes que apareceram nos muros do Rio de Janeiro, na década de 1970, foram chamadas de pichação; tal nomenclatura também foi empregada para se referir a outras formas de escritas clandestinas, tais como as inscrições contra a Ditadura Militar no Brasil (Figura 8), “como uma forma de expressar opinião e anseio em favor da democracia” (LASSALA, 2017, p. 86).

Figura 8: Pichação contra a Ditadura Militar brasileira



Fonte: Resistência em Arquivo (2014).

⁶ Ao grafar o termo com “x”, subentende-se que nos referimos notadamente à típica intervenção gráfica urbana realizada pelos paulistanos — conhecida como Tag Reto —, diferente do termo “pichação”, utilizado para se referir a quaisquer escritos, de forma indiscriminada, que conspurcam a paisagem urbana (LASSALA, 2017, p. 30).

A década de 1970 marca, definitivamente, a inserção dos grafismos urbanos no Brasil, e, em São Paulo, surge um dos precursores do movimento no país. Lassala (2017, p. 88) aponta que, nesse período, surge repetidamente, por toda cidade, a inscrição “cão fila Km 26”, a inscrição faz referência a um canil da raça de cães Fila brasileiro. A estratégia gráfica foi utilizada como uma propaganda irregular, indicando indiretamente a localização do canil. Ainda nessa época, eram comuns pichações de poemas, palavras e frases bem-humoradas e enigmáticas que dialogavam com a cidade.

Essas manifestações se diferenciam do que viria a seguir. Segundo Lassala (2017), o fenômeno posterior, durante a década de 1980, eclode amplamente em São Paulo. Difundido por meio da inscrição de codinomes nos muros, despertou grande repulsa da população, tornando a atividade marginalizada. Na Figura 9, pode-se acompanhar uma matéria do jornal *O Estado de S. Paulo (Estadão)*, de 24 de novembro de 1989. “Rabiscos que infernizam a vida da cidade” é o nome da matéria, que descreve ações de pichadores pela cidade de São Paulo.

Figura 9: Matéria de jornal "Rabiscos que infernizam a vida da cidade"

SEXTA-FEIRA

ESTADO DE S. PAULO

24 DE NOVEMBRO DE 1980

Rabiscos que infernizam a vida da cidade

CECÍLIA VALLERIO E BEATRIZ MARQUES DIAS
Especial para o Estado

Eles esperam o último ônibus que sai para a cidade. Armados com latas de spray e com o mapa das paredes que serão atacadas, uma legião de garotos, a maioria entre os 14 e 18 anos, parte para mais uma madrugada de riscos e rabiscos. Nesta maldita e arriscada aventura, o céu é o limite. Sobem em locais

Grupos demarcam os espaços em branco

Chove e faz frio na madrugada de São Paulo. Na Avenida Dr. Arnaldo, na Zona Oeste, um grupo de oito garotos atravessa correndo o asfalto para alcançar o muro incruvavelmente branco do Cemitério do Arapá. Abrem os casacos, tiram algemas latas de tinta em spray da cintura e, com um olho no que fazem e outro na polícia, começam a babilar estranhas e selvagens palavras no muro cuidadosamente pintado. Nesse mesmo instante, em centenas de prédios públicos e residências, a cena se repete pela cidade.

Eles são os pichadores, a mais insistente incontrolável e irrevocável "tribo" que inferniza a vida das administrações municipais e dos cidadãos que têm a infelicidade de morar por trás de fachadas brancas. Não se trata de uma ação desorganizada de indivíduos isolados. Os pichadores agem de uma maneira quase profissional.

Formados por garotos entre 14 e 18 anos, quase todos trabalhando como office-boys, os grupos de pichadores têm nomes, gastam até a metade do salário em latas de spray, passam toda a semana discutindo onde, como e com que cor pichar e como escapar da polícia e do castigo que ela reserva aos que têm o costume de pintar muros alvos estrar e conteúdo das latas de tinta nas roupas e tênis dos contraventores.

Mas, fora o asar, pouco freqüente, de ser apedrejado por algum gambá — confirma o vocabulário dos pichadores — no dia desses garotos não têm o que temer em suas incursões noturnas. E está fora de cogitação trocar o dislatível prazer de pintar propriedades particulares pelas áreas liberadas pela Prefeitura. "Não teria mais graça pichar onde ninguém se incomoda. A verdadeira aventura é a coisa ser proibida", diz um dos oito garotos que participavam da pichação do Cemitério do Arapá.

Assinando seus pichos com o codinome The End, esse integrante do Grupo ZN (Grupo da Zona Norte) tem orgulho do estreito espaço que reserva em sua consciência para o arrependimento de sular a cidade. "Se tiver espaço em branco, picho mesmo", resume. Mas há algo parecido com um toso código de ética entre os pichadores. Naturalmente, nada a favor da cidade.

Os grupos tentam demarcar algumas fronteiras entre si e só pintam os muros da reserva vizinha se convidados. Encontrar pichações alheias é, também, uma falta grave à qual se respeitar o direito autoral: ninguém assinava pichações com o nome de outrem.

Prefeitura reprime, mas prejuízo é grande

Os pichadores Junessa e Bilião, depois de pintar compulsivamente as paredes, muros e fachadas da cidade, se tornaram famosos no ano passado. Mereceram até um mandato de prisão por parte do ex-prefeito João Quadros, publicado no Diário Oficial de 5 de outubro de 1980.

Menos agressiva com relação aos pichadores, a administração petista continua enfrentando sérios problemas causados por essa legião de porcos-índios. Neste ano, as avenidas 23 de Maio e Rubem Berta foram os alvos preferidos dos pichadores. Não pouparam pichos nem mesmo em relação aos monumentos da Baudelaire, o popular "empurro-empurra", o Pedro Álvares Cabral, localizados no Itaquera, e também o Monumento à Imigração Japonesa, assinado pela artista plástica

inacessíveis, penduram-se em prédios, arriscam-se, e às vezes perdem a vida pelo estranho prazer de deixar suas iniciais, seu apelido, ou qualquer bobagem escrita em um lugar que não se imagina como conseguem alcançar. Volta e meia são obrigados a largar tudo e correr. É a polícia que, por enquanto, está perdendo a guerra para manter a cidade limpa.

Mas o que fascina essas centenas de jovens que se arriscam pendurados em locais inimagináveis como a fachada do Map ou nas defensas da passagem subterrânea da Avenida Paulista sob a Consolação? "Quando mais alto, mais difícil é mais arriscado o lugar da pichação, mais valor mais eles têm", explica Ceinga, um dos mais usados integrantes do ZN. O Dope — ou seja, a notoriedade — tudo que eles querem.

O Map, para desespero de seu diretor Pietro Maria Baroli, dá um lbope de cinco estrelas para os pichadores que conseguem alcançar suas paredes. A Ponte do Socorro, na Marginal do Pinheiros, também é cotada, e, diz a lenda, já causou a morte de um pichador mais fofo. Mas o melhor ponto, Himalaia da escala de valores desses garotada, ainda permanece inexplorado. "A glória para o pichador é o Memorial da América Latina", suspira o amabilíssimo Tovan.

Junto com seus companheiros, Tovan chegou a passar todo um dia no Memorial, na Barra Funda, estudando um plano para deixar a marca do ZN em suas altíssimas paredes. "Observamos o esquema de segurança, se os guardas usavam revólveres, se havia cães e chegamos a anotar a escala de tropa dos vigilantes, mas o esquema é maior que nós", admite.

Se por enquanto o Memorial está a salvo da escala dos pichadores, não se pode dizer o mesmo dos ônibus e trem de metrô que circulam pela Capital. Enquanto meditam sobre novas quadras, os integrantes do Grupo ZN costumam pichar, distraídos, os assentos de colétiivos e de trem da Fepasa com os "canetões", um tipo de pincel atômico. "Ontem dei e gritei picha, menos no metrô, que é muito perigoso", conta The End. As caminhadas dos pichadores, que costumam se estender até as primeiras luzes da manhã, começam a rarear quando eles se aproximam dos 18 anos. "Se a polícia pega algum menor depois das 21h30 — hora em que fecha a Fepem — ele é liberado, mas se o maior passa a noite na delegacia e fica com a ficha suja", preocupa-se Peste Final, que já é maior de idade.

Ena inquietação chega, também, às casas dos pichadores. "Nunca digo que saio para pichar, minha mãe não iria dormir a noite inteira", diz Ceinga. "A minha mãe pede para eu não sair, mas vou assim mesmo", garante Peste Final. "Ela tem medo que eu leve um tiro", explica. "Mas não tem importância, se eu morrer não quero fiore, só quero que meus amigos pichem meu caixaão."

ca Tomie Ohtake, da Avenida 23 de Maio. Este último, apesar de repintado duas vezes aguarda uma nova mão de tinta. Em junho passado, a Secretaria das Administrações Regionais da Guarda Civil Metropolitana promoveram uma blitz, que numa só madrugada prendeu 20 pichadores. A limpeza e conservação de vias públicas fica por conta das Administrações Regionais. Com isso, as regionais que têm mais serviço proveniente das pichações são Sé e Vila Mariana, que deslocam equipes quase diariamente para vencer esta árdua tarefa. E o volume de gastos não é baixo. Um litro de tinta custa de seis a sete reais e pintam cerca de 10 metros quadrados. Em São Paulo, são necessários cerca de 10 milhões de litros de tinta por ano para pintar as fachadas das edificações da cidade.



Imagens retrorididas, frases desconexas e garatufas nas paredes brancas: gosto pelo proibido

O vocabulário especial usado pelos grupos

Como toda "tribo" urbana, os grafiteiros têm um vocabulário próprio, que só os iniciados compreendem. Aqui estão algumas das expressões mais usadas:

- Atropelar:** pichar sobre pichações alheias, deixando-as incompreensíveis.
- Casaco:** perigoso, arriscado. Um lugar casaco é um local onde a polícia pichar principalmente por causa da polícia.
- Detonar:** pichar, fazer pichações. Detonar um muro é o mesmo que pichar um muro.
- Gambá:** policial civil ou militar.
- lbope:** Chamar a atenção. O Map, por exemplo, é um local que dá lbope a qualquer pichação, pois, além de estar bastante visível, o local tem grande movimento.
- Mas:** surgir algum perigo ou imprevisto. Ao grito de "mili", os pichadores sabem que devem correr, pois a polícia ou algo pior está por perto.
- Maquiar:** esconder algo, principalmente as latas de tinta.
- Picho:** o mesmo que pichação ou grafite.
- Pec:** local muito alto, onde é difícil pichar.
- ZN, ZS, ZL, ZO:** respectivamente as zonas Norte, Sul, Leste e Oeste da Capital.
- Zanão:** velho, desgastado. Os pichadores preferem roupas suadas para pichar.



'Picho' em 'rico' da Paulista

Dentista cansou de repintar sua parede



Sandra Regina: conformada com a ação dos pichadores

A dentista Sandra Regina Thomaszinho da Cunha, de 33 anos, nem mesmo tinha começado a atender em seu consultório, conseguido, segundo ela, com muito esforço quatro anos depois de sua formatura, quando ele foi pichado pela primeira vez. Ela lembra que a casa, situada no Alto da Lapa, na Zona Oeste, sem grades e apenas com uma pequena mureta de proteção, tinha acabado de ser pintada e o seu nome e o de seu sócio ainda não tinham sido colocados. Na fachada, porém, podia-se ler a palavra "grotala", grafada no melhor estilo dos pichadores, que aproveitam as madrugadas para agir. "Quem passava pela rua, achava que ali era a casa do Grotala", brinca o dentista.

O consultório já foi pichado cinco vezes desde o mês de junho e em uma delas Sandra mandou repintá-lo, mas depois desistiu. "Não adianta", confirma-se. "Se até os arcos do Alamo, que têm grades altas e até guardas, são pichados, imagine o meu consultório", conta. Para a psicóloga infantil Salette Natalina Trigo, não são os principais motivos que criaram a ação dos pichadores. "Existem dois apostos, o narcisismo e a agressividade", explica. Na adolescência, segundo ela, em geral a fase vivida pelos pichadores, os jovens têm grande necessidade de se auto-afirmar e de se exibir. "Ela ansia por ser notado, se possível como o melhor", conclui.

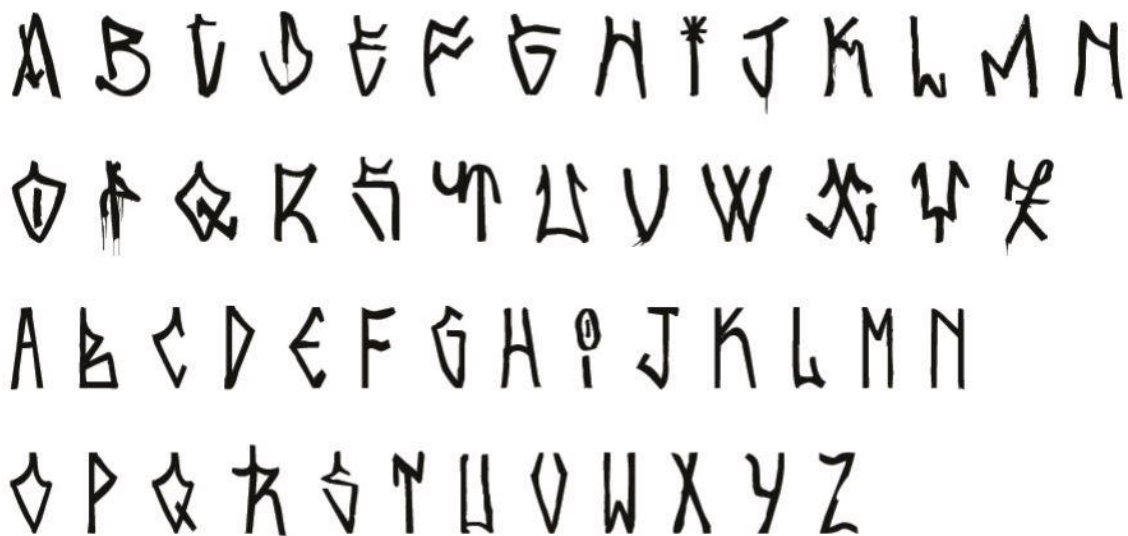


Adolescentes da periferia em ação durante a madrugada: "Necessidade de auto-afirmação"

Lassala (2017, p. 100) revela que as inscrições características desse período e local, geralmente, eram feitas com “tinta *spray* ou rolo de espuma usado com tinta látex e letras grandes, angulares e bem características que, acreditam-se, inspiradas nos logo tipos de banda de *punk* e *heavy metal* como Ratos de Porão, *Kiss*, *Iron Maiden* etc.”

Outra característica singular à pichação é o modo que suas letras são confeccionadas. Pode-se observar algumas particularidades desse alfabeto peculiar no *tag* reto, um tipo de pichação inerente a São Paulo, difundida extensamente pelo país, com variações a depender da região em que está inserido. A Figura 10 exhibe o alfabeto com a fonte Adrenalina, criada por Gustavo Lassala e distribuída pelo site *myfonts.com*, expondo os elementos clássicos da pichação de São Paulo, com seu traço reto, alongado e pontiagudo, acompanhando a verticalização da própria cidade.

Figura 10: Principais caracteres da fonte Adrenalina de Gustavo Lassala



Fonte: Lassala (2007).

A forma das letras tem estreita ligação com o movimento dos corpos dos pichadores. Segundo Lassala (2017), o fator humano e a condição em que a pichação é executada influenciam diretamente seu resultado final, acarretando uma produção orgânica, como uma extensão do corpo do pichador.

Nesse sentido, o autor sustenta que a produção das letras da pichação se aproxima do que, na esfera da arte, é definido como “*action painting*”, movimento do Expressionismo Abstrato, que teve como principal artista representante Jackson Pollock. As semelhanças entre a obra de Pollock (Figura 11) e a pichação partem do fato de se tratar a pintura como ação,

integrando-a à vida. Em ambos os trabalhos, é possível notar o movimento rítmico do corpo de quem executa a obra: “movimento rápidos, a preocupação em ocupar o espaço em sua totalidade ou na maior parte possível, além da busca por liberdade”. (LASSALA, 2007, p. 39)

Figura 11: Quadro nº 16 de Jackson Pollock



Fonte: Bortoloti (2018).

A ação quase performática se mantém independentemente do tamanho da escrita ou do suporte em que é realizada, e, assim como em uma pintura, os detalhes favorecem a obra. O spray possui um fluxo contínuo de tinta, exigindo um controle através da pressão no bico da lata para que não escorra tinta pela superfície. O suporte a ser escolhido também exige uma certa análise, superfícies porosas demandam mais tinta, devido a uma absorção mais elevada, já uma superfície lisa requer um traço mais rápido, evitando que a tinta escorra.

Com o tempo, as pichações deixam de ser restritas a determinadas partes da cidade e passam a predominar no espaço urbano brasileiro, utilizadas como meio de identificação e de diferenciação entre grupos e pichadores. A respeito do movimento de pichação no país, Lassala (2017, p. 90) aponta que “ao contrário dos movimentos anteriores, esse ganhou força e se fortaleceu definitivamente na década de 1990, permanentemente até os dias atuais”.

Como apontado, a pichação pode ser caracterizada como letras ou assinaturas de caráter monocromático, feitas com spray ou rolo de pintura. Popularizou um estilo próprio, difundido,

sobretudo, pela cidade de São Paulo, de onde se estendeu por todo o país. A letra da pichação é composta por traços retos que formam diversas arestas em uma forma homogeneizadora (SPINELLI, 2007).

Apesar de ser uma forma de expressão marginalizada e mal vista pela sociedade, entende-se que a pichação possui uma estética artística própria, e que sua importância vai muito além da técnica exigida, representando uma linguagem contemporânea propriamente urbana, que incorpora elementos de dimensões coletivas (como o diálogo entre os pichadores e a existências das crews – grupos de pichadores), e também dimensões individuais (como a assinatura, o estilo de cada pichador e a apropriação territorial), e que pode promover o diálogo, mesmo que por vezes restrito aos artistas (OLIVEIRA, 2017, p. 30).

Sistematicamente, é possível dizer que a pichação

[...] constitui uma forma de expressão urbana, indômita, rebelde, marginal, ilegal, subversiva e contestadora, cujas referências estéticas limitam-se ao alfabeto ou desenho das letras e símbolos, formas de aplicação (tinta spray, rolinho ou outra técnica) e suporte (muros, fachadas ou equipamentos públicos) (DINIZ; FERREIRA; LACERDA, 2017, p. 594).

Difundida ampla e constantemente, a pichação passa a se caracterizar como os logotipos de marcas de produtos famosos. Através de uma forma padronizada de escrita de um nome, repetido várias vezes pelo espaço urbano e acompanhando, muitas vezes, nome do pichador, datas, grafias particulares ao momento da pichação e, junto ao nome do grupo, indicação pessoal. De acordo com Lassala (2017, p. 100), essas inscrições indicam a procedência, os feitos, as pessoas que realizaram a pichação e, acima de tudo, “servem como registro permanente, garantindo a autenticidade do ato”. De acordo com o autor, essa autenticidade parte também do estilo das letras singulares, da organização dos grupos de pichadores, das grifes, dos nomes, do *point*, do Ibope, da *tag* e da principal norma de conduta, o atropelo, pontos esses que serão esclarecidos a seguir.

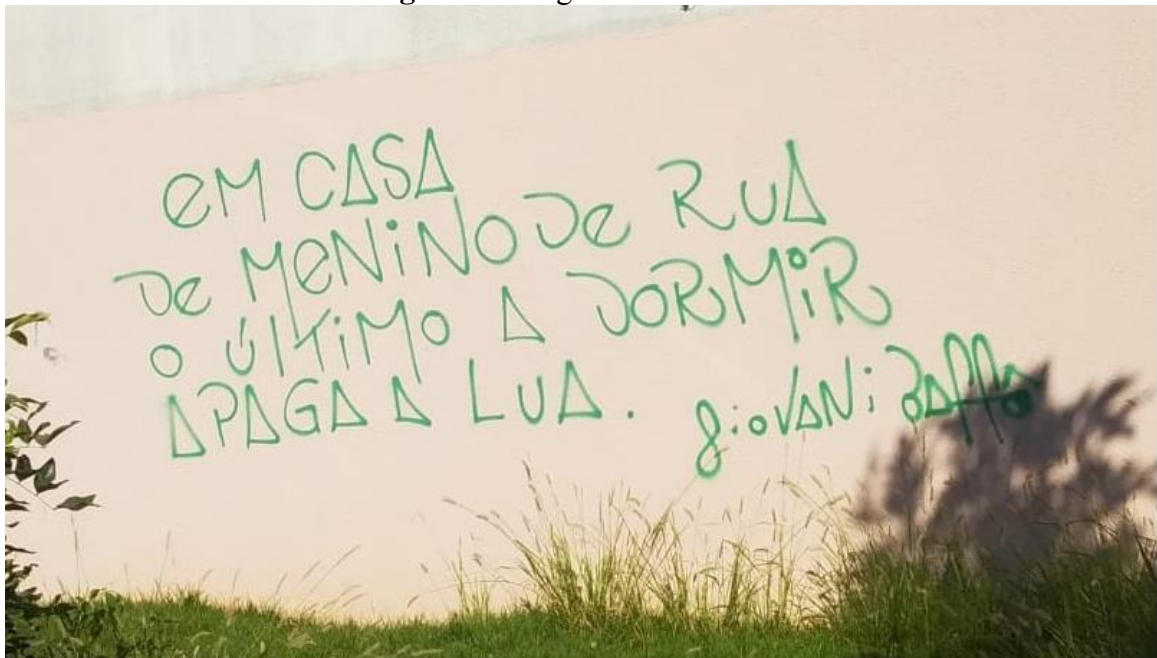
A grife é composta por um grupo de pichadores formado por vários outros grupos, possui, normalmente, um nome e um símbolo a ser reproduzido por seus integrantes de modo a identificá-la. Além disso, as pichações da grife costumam contar com alguma dedicatória, homenagem ou grafismo complementar, como aspas, setas, asteriscos, entre outros (LASSALA, 2017).

Os nomes tendem a ter semelhanças com empresas divulgando sua marca pela cidade. Podem aparecer como abreviações, codinomes — fazendo com que somente quem conheça o pichador reconheça a grafia, favorecendo seu reconhecimento na esfera da pichação — e, até mesmo, nomes pessoais. Lassala (2017) aponta um fato curioso em relação a isso, comparando

a pichação com o próprio período contemporâneo, em que a velocidade de informações parece ser transportada para os suportes urbanos, e pichadores deixam suas mensagens, disputando com outros grafistas e com empresas os espaços publicitários na cidade.

Uma estratégia comum para identificar quem produziu a pichação é a *tag*, adotada pelos pichadores, tem origem norte-americana e significa assinatura. Comumente, apresenta um estilo embolado e uma estética similar à assinatura de um cheque realizada por um cidadão comum. Nas palavras de D. O., antigo pichador e atual grafiteiro entrevistado para essa pesquisa, a “*tag* é tipo uma assinatura pequena, isso acredito que seja mundial”. A Figura 12 apresenta a *tag* do pichador Giovani Baffo à direita, embaixo de sua pichação.

Figura 12: Tag “Giovani Baffo”



Fonte: o autor (2021).

Um dos principais fatores que culminou na ampla propagação dos grafismos urbanos no Brasil foi a popularização dos *points*, locais de encontro de pichadores. Nesses locais, grupos de pichadores se reúnem para debater ideias, estratégia, ideais, distribuem convites de festas, fotos de suas pichações, marcam os deslocamentos pela cidade — os rolês — e assinam as folhinhas — forma de “autógrafo” entre os pichadores, o que demonstra reconhecimento —, guardando-as em pastas e sendo utilizadas como forma de guardar a história da própria pichação, tendo em vista que, nessas folhinhas, constam as assinaturas de ex-pichadores, atuais e pichadores já falecidos. Conforme Lassala (2017, p. 120), “a memória da pichação é, portanto,

armazenada pelos próprios pichadores, por meio dos documentos que eles mesmos elaboram e guardam como peças de colecionador”.

O Ibope é tratado pelos pichadores como se pode acompanhar na televisão. Aqui, o Ibope é o índice de popularidade alcançado pelos grafismos e por seus criadores em relação a outros. Eles buscam essa fama ao serem evidenciados na mídia ou pichando um local com maior movimento, monumentos históricos, locais mais altos e de difícil acesso da cidade — pico de prédios —, residências de pessoas envolvidas em escândalos acobertados pela mídia, entre outros.

Uma característica comum na pichação é a disputa pelo espaço; essa disputa pode gerar conflitos, uma vez que um pichador pode “atropelar” o outro. O atropelo ocorre quando um pichador realiza uma pichação em cima da grafia de outro pichador ou, até mesmo, um grafite (LASSALA, 2017). No caso do grafite, ocorre com uma maior frequência, tendo em vista que, normalmente, as pichações são apagadas e são feitos grafites por cima como forma de “higienização” do local pelo poder público. Entretanto, o atropelo tende a acontecer também na pichação, tomada como uma grande ofensa entre os pichadores. Segundo o pesquisador, muitos não se contentam em devolver na mesma moeda e atropelar o picho do outro, chegando a buscar explicações pessoalmente com aqueles que picharam sobre sua marca. D. O. relata que:

Uma gíria bem comum é o atropelo, o pior vacilo da pichação e do graffiti. Quando tem uma pichação ou um graffiti e chega outro cara e faz por cima, não na parte de cima, mas por cima mesmo. Sangue no olho. Rola até treta, treta mesmo, treta e toma sacode sem dó (D. O., 2021).

Já o grafite, diferentemente da pichação, recebe olhares de admiração, isso porque, ao longo das décadas, evoluiu para uma prática em que se aplicam técnicas de desenho e pinturas, bem como conceitos de arte e estética. Nessa conjuntura, o grafite passou a ocupar um lugar único dentro das tipificações de artes visuais existentes, o que se ratificou com a sua descriminalização e regulamentação legal.

O grafite representa uma forma de arte e expressão urbana, com fortes preocupações estéticas, que utiliza como suporte muros, paredes, fachadas, viadutos, vagões de trens ou metrô, ônibus, ou outros elementos da paisagem. Apesar de grafite e pichação compartilharem uma origem comum, o grafite tem conquistado crescente simpatia e aceitação por parte da sociedade, sendo empregado em revitalizações de espaços urbanos considerados hostis e degradados, além de ter chegado às galerias de arte e sido absorvido pela indústria da publicidade, inspirando a criação de revistas especializadas (DINIZ; FERREIRA; LACERDA, 2017, p. 594).

Esses contornos foram capazes de conferir ao grafite o status de arte urbana, e ele é reconhecido como manifestação visual que agrega ao cenário urbanístico. Pelo desenho, pelas cores, pelas formas e pelos traços tecnicamente desenvolvidos, sem, contudo, encaixar-se em um padrão estético usual, as grafitagens compõem, atualmente, a conjuntura espacial urbana e trazem ao material significados imateriais, com uma carga humanística retratada visualmente.

Uma das características inerentes tanto à pichação quanto ao grafite é a ironia, observados na pichação da Figura 13, localizada na Rua Hermínio Girardi, e no grafite da Figura 14, localizado no bloco I12 da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Utilizada por ambos, a ironia é usada, muitas vezes, associada ao humor, outro elemento moderadamente presente nas manifestações gráficas, como percebido na Figura 15, fotografada em um dos blocos não concluídos da UEM, para propagar manifestações políticas e ideológicas, utilizando a curiosidade e sagacidade do transeunte para a interpretação da mensagem: “Paz filhos da puta”; “Eu picho você pinta, vamo ver quem tem mais tinta”; “Hei polícia, maconha é uma delícia”⁷.

Figura 13: Pichação irônica: “te amo desgraça!”



Fonte: o autor (2021).

⁷ Pichações encontradas distribuídas pelo espaço urbano de Maringá (PR).

Figura 14: Grafite irônico: “carapuças todos os tamanhos”



Fonte: o autor (2021).

Figura 15: Pichação de “protesto” utilizando o humor



Fonte: o autor (2021).

A pichação e o grafite, corriqueiramente, são praticados em grupo ou na companhia de amigos e colegas. O grupo se apresenta como uma peça fundamental de identificação do indivíduo, o sentimento de pertencimento a determinado grupo, muitas vezes, negado aos pichadores, pode ser preenchido conforme o indivíduo se encontra em seus pares.

Pichadores e grafiteiros marcam sua presença no espaço usando o logotipo do grupo a que pertencem, adicionando, muitas vezes, seu nome, data e alguns caracteres, como setas, aspas, entre outros (LASSALA, 2017). Para expressar a conexão, seja entre grupos ou indivíduos, é comum a utilização de uma seta entre os nomes como visto na Figura 16, que se encontra na esquina entre a Rua Vitório Balani e a Rua Vitor Meirelles, com o picho entre “3 Z” e “ASM”, ou o sinal de “+”, como percebido na Figura 17, registrada no muro do Condomínio do Conjunto Habitacional Maringá (bloco de letras), na Rua Professor Itamar Orlando Soares, com o grafite dos artistas “Chuchky”, “CRNG” e “Paris”, que apresenta também a data (2021) e a *tag* do grafiteiro CRNG (Coringa) logo abaixo de seu nome.

Figura 16: Pichação indicando a parceria entre “3 Z” e “ASM”



Fonte: o autor (2021).

Figura 17: Grafite indicando a parceria entre “Chucky”, “CRNG” e “Paris”



Fonte: o autor (2021).

5.2. EXPRESSÕES GRÁFICAS URBANAS

A respeito das manifestações gráficas no espaço urbano, faz-se necessário compreender as distinções existentes entre elas. As descrições tomarão como base a obra de Gustavo Lassala (2017), pesquisador da pichação e de manifestações gráficas urbanas. Para essa pesquisa, serão elucidados cinco dos grafismos urbanos mais recorrentes na cidade de Maringá (PR): pichação, grafite, letreiro, grapixo e *bomb*.

Inicialmente, retomar-se-á a pichação, definida por Lassala como:

[...] uma ação de transgressão para marcar presença, chamar atenção para si ou para alguma causa por meio da subversão do suporte. Não define um padrão estético, embora possa ocorrer, mas privilegia o uso da palavra (tipografia); no caso de desenhos ou ilustrações, estes costumam ser muito simples, próximos de símbolos (LASSALA, 2017, p. 46).

O autor aponta, ainda, que essa forma de expressão visual faz uso de textos de grande impacto para intervir na paisagem urbana, composta por múltiplas variações de estilo, “desafiando os preconceitos do *design* e arquitetura, obedecendo a regras próprias, somados à adrenalina desse fazer algo proibido” (LASSALA, 2017, p. 28). O pesquisador discorre também que o tempo para a realização da pichação é sempre curto, a confecção em si é aleatória e

permite que qualquer um possa atuar com as mais diversas ferramentas para desenhar, pintar, escrever ou rabiscar.

Na confecção da mensagem, utiliza-se, geralmente, uma única cor. Segundo Lassala (2017, p. 46), “os suportes para a pichação nunca são autorizados ou cedidos, são sempre invadidos, portanto são os mais variados possíveis, de inscrições em árvores a monumentos e museus”. Comumente, as letras desenhadas não são compreendidas pelo público leigo, somente pichadores e algumas pessoas mais atentas o compreendem. Isso decorre do fato de que a pichação, ao concorrer com a comunicação de massa, faz uso de processos de percepção e assimilação diferentes dos tradicionais, “ela possui uma gramática própria” (LASSALA, 2015, p. 50).

Quase majoritariamente, a pichação busca gerar fama (Ibope) a seu criador ou grupo de pichadores ao qual ele pertence, por exemplo, uma pichação em um lugar de difícil acesso e alta circulação de pessoas acarreta grande visibilidade (LASSALA, 2017). Pode-se observar traços característicos da pichação na Figura 18, em que o pichador utiliza um canetão para grafar sua marca em um ponto de ônibus na Rua Sidinéia Maria Portes Name, no Jardim Olímpico. Tal suporte costuma receber um grande número de grafismos devido à quantidade de pessoas que por ali passam diariamente. Na Figura 19, realizada na Rua Mandaguari, na Zona 7, é perceptível, também, algumas dessas características, o autor utiliza o spray para marcar uma parede de um antigo prédio, com inscrições abstrusas para o público leigo e o ano da grafia.

Figura 19: Pichação em ponto de ônibus



Fonte: o autor (2021).

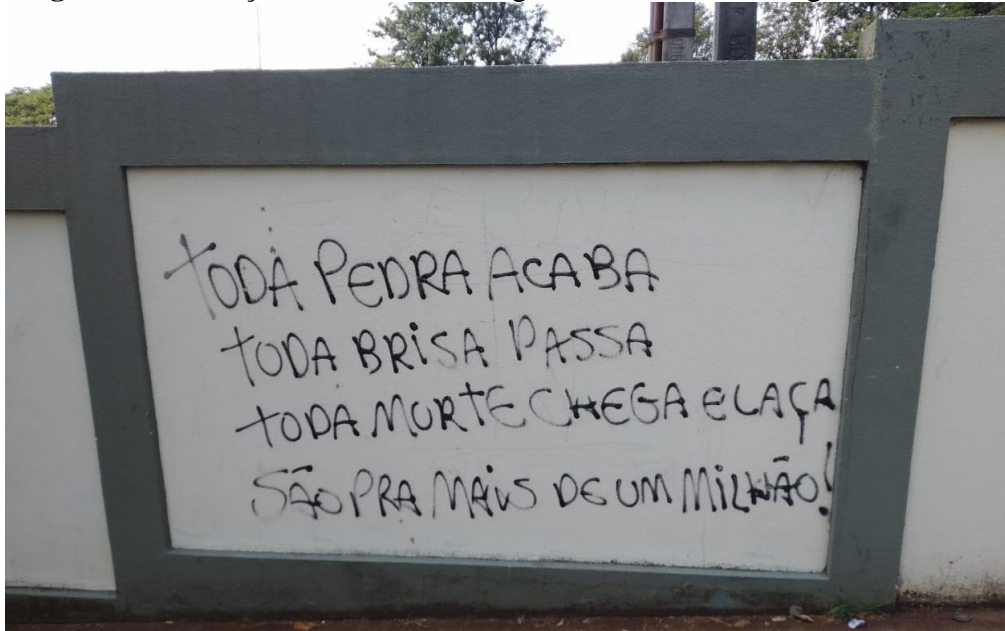
Figura 18: Pichação em parede



Fonte: o autor (2021).

Já a figura 20, realizada na parede do Colégio Estadual Silvio Magalhães Barros, na Rua Bem-te-vi, o pichador utiliza o spray para confeccionar uma mensagem compreensível a todos os transeuntes que possuem a habilidade de leitura. Nessa figura, temos uma característica apresentada com abundância na pichação, e, em um olhar raso, a mensagem escrita pelo pichador a nada remete. Entretanto, um segundo olhar, mais curioso e atento, percebe a proposta do pichador: uma mensagem, “normalmente, no intuito de uma conscientização” (D. O., 2021).

Figura 20: Pichação no muro do Colégio Estadual Silvio Magalhães Barros



Fonte: o autor (2020).

A frase em questão, “Toda pedra acaba, toda brisa passa/ Toda morte chega e laça/ São pra mais de um milhão”, faz referência à música *Casa de Papelão* do álbum *Convoque Seu Buda*, de 2014, do rapper Criolo, famoso por músicas que, assim como muitos dos grafismos urbanos, são carregadas de mensagens políticas, de protestos, denúncia e revolta. A frase não coincidentemente pichada em um muro de colégio, deixando uma mensagem aos alunos, faz referência à realidade das drogas, evidenciando o *crack*, com efeito curto, utilizado por muitas pessoas e que só leva o usuário para mais perto da única certeza da vida: a morte.

Em sequência, serão apresentadas algumas características inerentes ao grafite. Conforme Lassala (2017, p. 36), o grafite é, em sua essência, “uma forma de intervenção urbana cujas letras e/ou elementos figurativos exigem maior complexidade na elaboração das imagens, além de ser reconhecida pela diversidade de cores e apelo estético”. O autor ressalta, ainda, que técnicas de pintura e noção de movimento, volume, perspectiva, cor e luz são conhecimentos

indispensáveis para a atuação do grafiteiro. Consoante a essa afirmação, o entrevistado D. O. ressalta o conhecimento artístico mais aprofundado exigido para elaboração dos grafites:

“Graffiti, mesmo o mais simples, já existe, no mínimo, duas cores, preenchimento e contorno, para mais preenchimento, contorno, luz, sombra, subcontorno, entre outros efeitos e detalhes. A qualidade de material varia de acordo com o trabalho que vai ser feito. Para mim, como cada dia [tenho] um trabalho diferente, com cores e detalhes diferentes, a quantidade e variedade de material à disposição é muito importante”.

Assim como na pichação, o uso de sprays é muito comum, embora seja utilizada uma ampla variedade de cores, além de outros materiais mais sofisticados, bem como elucida F. P., um dos entrevistados:

“O principal material que eu uso é o spray, mas também uso tinta acrílica, rolos, pincéis. Além disso, tem o sketchbook ou caderno, onde os graffitis são criados, idealizados”.

Os grafiteiros possuem um aporte ideológico e, em uma grande maioria dos casos, optam por atuar em lugares abandonados ou deteriorados, contribuindo para uma imagem positiva de sua arte. Corroborando com a afirmativa, F. P. expõe que:

“Gosto de chamar a atenção para lugares também. Há alguns meses atrás, havia uma construção de esquina, no Parque do Ingá, onde já estava abandonada há um bom tempo, e alguns moradores de rua já estavam dormindo nos interiores, uma situação muito triste, então fiz um graffiti no exterior, com um personagem e uma frase de uma música: ‘a raça é única, des-humana’. Então, é isso, às vezes, a gente escolhe o lugar, às vezes, o lugar nos escolhe!”.

Além disso, o grafite costuma ser realizado com autorização, algumas vezes, recebendo patrocínio. Diferente da pichação, nem sempre o suporte utilizado pelos grafiteiros é a rua, eles podem atuar em galerias de arte, em pintura de telas, além de desenvolver trabalhos de esculturas e roupas (LASSALA, 2017). Outra característica muito comum nos grafites é a crítica social, que se observa no grafite do artista CRNG (Figura 21), realizado nos muros do Conjunto Habitacional Maringá (bloco de letras), localizado na Rua Rachel de Queiroz.

A figura apresenta a Pantera Cor-de-Rosa, personagem da série animada de mesmo nome, famosa nas décadas de 1960 a 1980 e reconhecida até os dias atuais, com o seguinte balão: “Rosa para meninas? Que papo mais idiota!”. Ironicamente, o personagem se apresenta como sendo do gênero masculino e possui uma coloração rosa. A mensagem diz respeito às afirmações controversas de Damares Alves, pastora evangélica e ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, que afirmou que “menino veste azul e menina veste rosa” (FOLHA DE S. PAULO, 2019).

Figura 21: Grafite com crítica social produzido por CRNG



Fonte: o autor (2021).

A respeito dessa mensagem com críticas sociais, a entrevistada P. S. K. e o entrevistado F. P. relatam que:

“Em todos os meus graffitis, eu tento passar uma mensagem, na maioria das vezes, o tema é voltado para o universo feminino, empoderamento da mulher, pois, infelizmente, a sociedade é muito machista, e o mesmo acontece na arte, então eu sempre pinto mulheres, para que, assim, as pessoas e até mesmo os grafiteiros tenham um olhar diferenciado sobre o papel da mulher na sociedade.”

“Gosto de brincar com temas mais abstratos, viajados, mas, por outro lado, gosto de trazer críticas à nossa sociedade, para nós mesmos, como seres humanos.”

Outro grafismo bastante comum é o letreiro, que, apesar de não se destacar tanto quanto a pichação e o grafite, é bem recorrente no espaço urbano. Tal grafismo segue uma ideia similar ao da pichação, ao menos no que tange a sua confecção. Segundo Lassala (2017), o letreiro, geralmente, é feito por um letrista contratado ou pelo próprio responsável pelo suporte, muro, portão, entre outros.

Geralmente realizado de modo rudimentar, com um pincel ou spray, o objetivo desse grafismo é a comunicação com seu público-alvo, e, normalmente, eles “informam proibições, avisos, chamam atenção para algo, anunciam produtos, nomes de pequenos negócios e/ou

serviços prestados etc” (LASSALA, 2017, p. 34) Tal afirmação pode ser notada na Figura 22, em que o grafismo em questão busca informar ao leitor o endereço da casa: Rua Flamingo, número 81, no Jardim Olímpico.

Figura 22: Letreiro indicando o nome da rua e número da residência



Fonte: o autor (2020).

Outra intervenção visual não muito comum, mas, ainda assim, recorrente no espaço urbano, é o grapixo de Maringá (PR), exposto na Figura 23, o qual foi registrado na esquina entre a Rua Guatemala e a Rua São Pedro. Trata-se de uma fase intermediária entre o grafite e a pichação, e é caracterizado por letras desenvolvidas por pichadores de São Paulo, “com adição de duas ou mais cores no contorno e no miolo das letras e, por vezes, com recurso de sombreamento e/ou volume” (LASSALA, 2017. p. 52).

Figura 23: Grapixo na Rua Guatemala



Fonte: o autor (2021).

Por fim, a última das intervenções abordadas nesta pesquisa é o *bomb* (Figura 24), também registrado próximo à esquina entre a Rua Guatemala e a Rua São Pedro. Conforme Lassala (2017, p. 56), o *bomb* é uma técnica de desenho difundida por grafiteiros norte-americanos que faz parte do repertório tanto de grafiteiros quanto de pichadores. Em geral, as letras são confeccionados de maneira relativamente rápida, “arredondadas, com contorno, preenchimento e traços para simular volume, normalmente fazendo uso de duas ou três cores”. Segundo o autor, esse estilo pode ser realizado apenas com contorno, sem preenchimento e com uma única cor. Apresenta-se com uma estética que se assemelha ao grafite, entretanto “é aplicada por meio de intervenções ilegais, o que a aproxima mais da pichação”.

Figura 24: *Bombs* pintados no muro da Rua Guatemala



Fonte: o autor (2021).

5.3. A PICHANÇA POLÍTICA

Não é raro encontrar pelas cidades grafismos urbanos com claros objetivos políticos. Em tempos de insatisfação social com a governança de um país, essas manifestações são ainda mais recorrentes. Como elucidado previamente, a pichação no Brasil tem suas raízes vinculadas às manifestações políticas contra a Ditadura Militar no país e é utilizada até os dias atuais.

Tal afirmação pode ser averiguada através da Figura 25, localizada na esquina entre a Rua Fernandes Viêira e a Avenida Cerro Azul, em que a frase “as paredes são a imprensa do povo” remete a um meio de comunicação informal, com o intuito de denúncia. De modo mais direto, na Figura 26, registrada em antigo prédio na esquina entre a Rua Joubert de Carvalho e a Avenida Duque de Caxias, tem-se a frase “Fora Bolsonaro genocida”, expressando uma crítica ao líder de Estado vigente, aludindo a uma vergonhosa gestão presidencial. Pichações similares são encontradas facilmente em todo o espaço urbano maringaense.

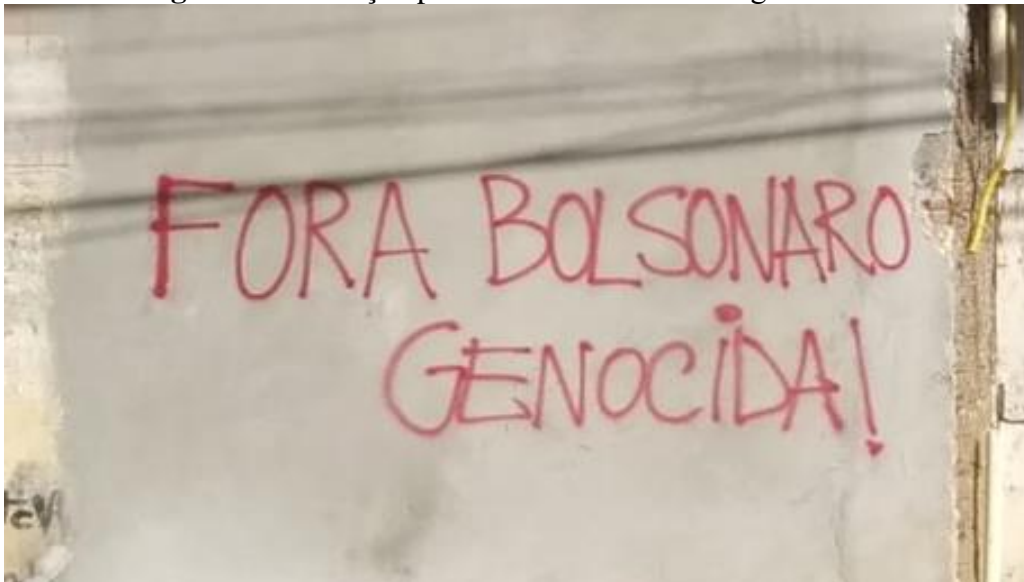
Nesse enredo, questiona-se: como a pichação se enquadrou como uma forma de manifestação política tão acentuada?

Figura 25: “As paredes são a imprensa do povo”



Fonte: o autor (2021).

Figura 26: Pichação política: “Fora Bolsonaro genocida!”



Fonte: o autor (2021).

Alguns são os pontos que podem ser elencados para responder ao questionamento. A princípio, partindo de uma investigação da história política do Brasil, observa-se como as manifestações políticas partem, principalmente, dos jovens, que, ansiando por uma nação onde os ideais constitucionais de uma sociedade livre e justa estejam presentes de fato e não só na teoria, usam das limitadas potências individuais para, em conjunto, tornar suas reivindicações válidas de crédito e, talvez, chamar a atenção dos governantes.

A pichação adquiriu muita força nas manifestações durante o período da Ditadura Militar, quando jovens arriscavam suas vidas para defender os ideais de uma sociedade

democrática frente às duras e desumanas condutas repressivas da liberdade individual e da livre manifestação do pensamento adotadas pelo Estado durante o período.

No final da década de 1960, começam a aparecer nos muros das grandes cidades brasileiras, breves frases de protesto como: “Abaixo a Ditadura”. Essas frases são curtas exatamente por serem uma ação rápida a fim de que seu autor não seja surpreendido em uma ação de resistência explícita contra a política instituída. [...] A resistência assume uma perspectiva diferente. Se, inicialmente, observávamos uma resistência política contra a ditadura, depois a apologia das drogas e a demarcação do território, vemos agora surgir uma autoria que não só se objetivou como um sujeito social, mas também subjetivou-se ao assumir o papel de ser uma voz de alerta contra as injustiças sociais (FERNANDES, 2011, p. 246).

Um quesito que notadamente leva os pichadores a atuarem dentro da irregularidade e utilizarem ferramentas criminalizadas como manifestações políticas é a falta de espaço para a grande massa popular levantar o debate político. Cidadãos invisibilizados e sem voz utilizam métodos à margem da lei com vista a irromper a configuração política vigente. “Muitas vezes são discursos que parecem não conseguir espaço de veiculação, em outros meios de comunicação de grande alcance, como televisão, rádio e mídias impressas” (BUENO; OLIVEIRA; ROCHA, 2019, p. 431).

Seguramente, a pichação enquanto manifestação política é veementemente rechaçada pelo poder estatal. Essa conduta repressiva do Estado que se manifesta pela força policial e pela sanção estatal subjuga não só o picho, mas também tem atuado para deslegitimar o grafite quando manifestamente contrário às vertentes políticas de um governo, conseqüentemente, reprimindo o próprio indivíduo.

Como exemplo, toma-se a cidade de Maringá (PR) no ano de 2018, especificamente, em um encontro de grafiteiros promovido pela Prefeitura do Município. Uma das obras realizadas durante o evento produzida pelo artista Paulo Ito foi apagada logo após a sua conclusão por se tratar de uma clara manifestação política.

Incontestável é a enérgica ação do Estado em reprimir toda e qualquer manifestação que seja capaz de alardear os cidadãos para as discrepâncias cometidas pelos governos. E assim tem sido neste século, as manifestações políticas ocorrem e não exibem qualquer traço de que deixarão de ocorrer, contudo a sua repressão por parte do Estado e por parcela da sociedade é impetuosa, em uma vã tentativa de calar a voz de populações, muitas vezes, segregadas, censuradas e reprimidas. Tal afirmação pode ser verificada através de programas como o Cidade Linda, concretizado em São Paulo no ano de 2017, em que o então prefeito João Dória assumiu uma guerra contra as manifestações gráficas urbanas, difundido o fenômeno “maré cinza” pela

capital paulista, que busca inserir a cidade em um monótono e monocromático ambiente tomado pelo cinza (EL PAIS, 2017).

5.4. PICHANÇA É ARTE?

*Uma coisa que realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas.
(Gombrich)*

Ao estudar os grafismos urbanos e ao aprimorar as ponderações em torno das intervenções visuais urbanas, uma questão se torna relevante, a qual não se pode ignorar: é a concepção de arte para compreender a pichação e o grafite como arte ou não. A arte se molda no concreto do urbano de maneira inusitada, alterando o espaço, bem como a percepção visual do transeunte ao se surpreender com um muro que, ontem, era branco e, hoje, encontra-se totalmente grafitado.

A efemeridade contida na arte urbana intriga o cidadão e o cobre com a sensação de um devaneio, uma impressão que ficou no ontem, acompanhando a própria dinâmica acelerada e também efêmera da cidade. Desse modo, indaga-se: a quem se incumbe o condão de definir o que é arte ou não? Não seria a definição de arte uma subjetividade? Como a arte pode ser definida e compreendida?

Para definir se os grafismos urbanos se enquadram na esfera da arte, primeiro, parte-se da premissa de definir o que é considerado arte. A arte se molda ao longo dos anos conforme o cenário social de cada cultura.

Atualmente pode-se dizer que qualquer obra, tenha ela sido criada com o objetivo de decorar ou de comunicar, considera-se como uma manifestação cultural, incluindo-se, também, a pintura rupestre. As manifestações culturais também fazem parte, na sua grande maioria, do conceito de arte. O desenho e suas variações como pinturas, rabiscos, gravuras e até mesmo esculturas são vistas como arte e, conseqüentemente, possuem um ponto de vista, uma moral, um sentimento, uma forma de expressão ou uma forma de comunicação (LOPES, 2011, p. 3–4).

Fato é que conceituar “arte” é uma tarefa em que se encontra um pouco de dificuldade. Para o filósofo Morris Weitz, que estudou com afinco as expressões artísticas pelo mundo, não é possível aplicar uma definição concreta à arte. Para ele, a arte é um conceito aberto, e, ao longo da evolução cultural, nuances artísticas surgem, assim emergem novos movimentos artísticos. Os estudiosos do tema podem estabelecer condições de similaridade, mas nunca

condições necessárias e suficientes para a correta aplicação do conceito (WEITZ, 1956 *apud* AVILA; COSTA; DIVAN, 2018).

Weitz formula seu conceito de arte estabelecendo que, embora não existam propriedades necessárias e essenciais daquilo que chamamos de arte, existe um critério de reconhecimento formado por essas condições de similaridade encontradas, dentre as quais ele cita um objeto feito pela habilidade e pela imaginação humanas, em um meio sensível, um objeto que conte com relações e elementos distinguíveis, e mesmo, a satisfação dos desejos, a expressão da emoção, e um ato de empatia. Nenhuma dessas similaridades é a definidora, nem necessária nem suficiente, bastando a presença de algumas das condições para que o caso em questão seja abrangido pelo conceito de arte. O autor afirma ainda, na sua defesa de um conceito aberto, que os conceitos fechados de arte sempre tiveram limites e condições desenhadas para um propósito especial (WEITZ, 1956, p. 32–34 *apud* AVILA; COSTA; DIVAN, 2018, p. 49).

Logo, dada a conceituação imprecisa do vocábulo “arte”, a aplicação de qualquer definição para considerar os grafismos urbanos como arte ou não se torna inconsistente, portanto, este estudo não se aprofunda na arte que porventura possa existir no ato de pichar, mas possibilita ao interlocutor explorar as informações obtidas até aqui para que, intimamente, possa validar a pichação como arte ou não e, a partir disso, poder julgar as próximas conjecturas a respeito do tema. A respeito disso, a seguir, pode-se observar as opiniões dos entrevistados D. O., R. 12 e P. S. K. sobre a discussão:

“Pra mim, a pichação é a arte de se expressar, de protestar e se libertar, o jovem vomitando o que sente nas paredes, não conheço jovem rico que tem tudo na vida pichando por aí, vejo muito a pichação com uma arte de liberdade emocional. Graffiti tem uma pegada da mesma forma, só que com um pouco mais de oportunidade e planejamento, o que deixa mais visualmente artístico a riqueza de detalhes, algo que vem de muito esforço, estudo, e persistência, uma pequena porcentagem de dom.”

“Basicamente, a arte é você se expressar, ‘tá’ ligado? Para mim, qualquer coisa pode ser arte enquanto você está se expressando, meio que sendo totalmente livre, sabe?! Seja com poesia, seja com escrita, ou qualquer coisa que você esteja colocando sua identidade, sua essência para fora, eu vejo como arte.”

“Para mim, toda forma de expressão é arte. Tanto o graffiti quanto a pichação exige um estudo, um conjunto de técnicas.”

Muitos podem enxergar uma distinção entre as duas intervenções. Colocando o grafite na categoria de arte devido aos traços, às cores e ao arranjo social de embelezamento urbano e luta contra a pichação, enquanto a pichação é enquadrada como ato de vandalismo que converte a beleza dos espaços urbanos em rabiscos e sujeira. A respeito dessa distinção entre as duas

categorias, no que tange a esfera da arte, Cripta Djan, pichador icônico da cidade de São Paulo, ressalta que:

As pessoas que fazem essa divisão não têm qualificação nenhuma para falar de arte. Conceitualmente, o pixo é muito mais valorizado do que o grafite, porque é uma arte que ocupa a cidade de forma libertária e transgressiva. Então, um pixo tem muito mais a dizer do que um grafite autorizado e financiado. E tem a questão de que pixo e grafite estão no mesmo contexto. Eu mesmo já participei na França de uma retrospectiva em que a pichação era apresentada como a potência do grafite brasileiro (CRIPTA DJAN, 2017).

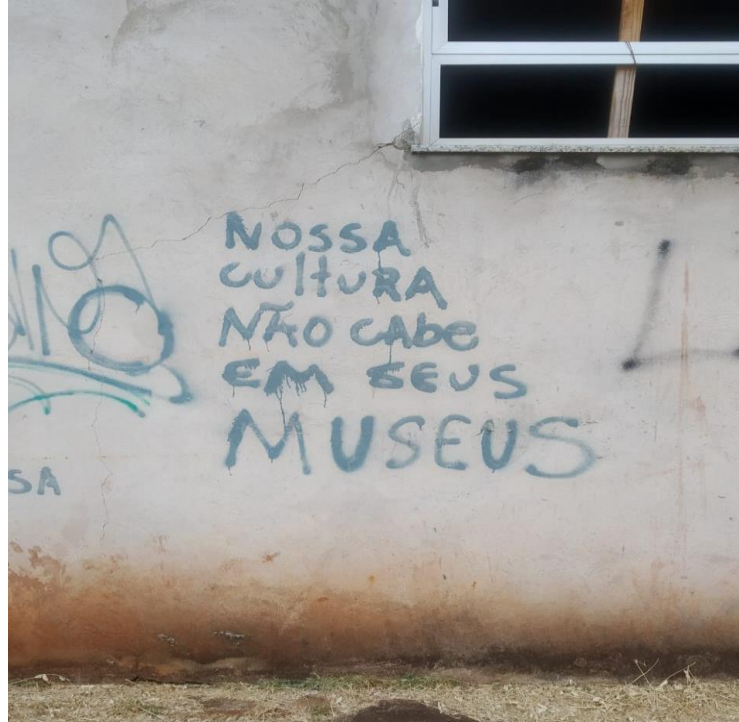
Por meio de uma breve análise dos grafismos encontrados pela cidade de Maringá, é possível obter uma resposta parcial para essa questão, como se a própria obra se comunicasse, dando uma resposta — aberta a interpretações —, conforme se nota na Figura 27, em que se lê a seguinte frase: “meu graffiti não é diamante... É dinamite”, expressando que o grafismo em questão não é algo belo a ser contemplado, precificado e exibido com glamour, mas sim uma obra impactante e explosiva. Já a Figura 28 apresenta a frase “nossa cultura não cabe em seus museus”, dando a entender que a cultura de grupos marginalizados, tal qual a pichação e o grafite, é imponente e não se encaixa nos padrões de museus, muitas vezes, restritos a pessoas de classe social abastada. São uma cultura da rua para a rua. Ambas as imagens foram registradas na Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Figura 27: Pichação: “meu graffiti não é diamante... É dinamite”



Fonte: o autor (2021).

Figura 28: Pichação: “Nossa cultura não cabe em seus museus”

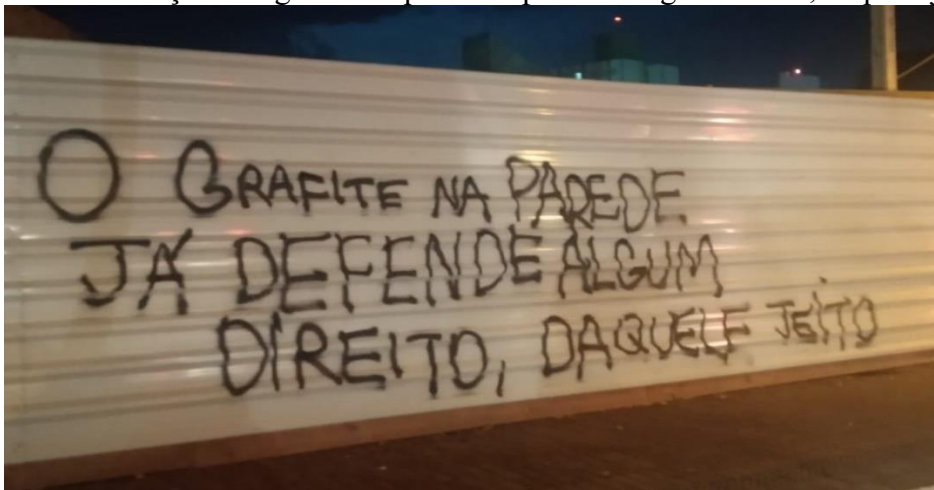


Fonte: o autor (2021).

Aclarada brevemente a definição de arte e o possível enquadramento ou não da pichação e do grafite como movimentos artísticos, parte-se para outro questionamento recorrente aos cidadãos: a pichação é crime?

5.5. PICHAÇÃO É CRIME!

Figura 29: Pichação: “O grafite na parede representa algum direito, daquele jeito”



Fonte: o autor (2020).

Como mencionado anteriormente, a pichação é vista pela sociedade como um ato de vandalismo e depredação da paisagem urbana. Vale, então, frisar qual é o posicionamento do ordenamento jurídico a respeito desse tema, destacando as disposições legais aplicáveis.

Hoje, o ordenamento jurídico brasileiro conta com a Lei de Crimes Ambientais (Lei nº 9605/1998), lei criada a fim de tutelar o meio ambiente, reconhecido pela Constituição Federal como patrimônio da sociedade, alicerçada pelo princípio de que o direito ao meio ambiente equilibrado é um direito fundamental resguardado pela Constituição Federal de 1988, conforme disposto em seu artigo 225:

Art. 225. Todos têm direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, bem de uso comum do povo e essencial à sadia qualidade de vida, impondo-se ao Poder Público e à coletividade o dever de defendê-lo e preservá-lo para as presentes e futuras gerações (BRASIL, 1988).

Criada com a capacidade de dar efetividade à norma constitucional, a Lei de Crimes Ambientais abarca uma série de situações em que a flora, a fauna e o patrimônio histórico e cultural encontram-se vulneráveis, por isso, tratou-se de regular as mais variadas situações em torno do meio ambiente, trazendo conceituações, procedimentos, direitos e deveres dos cidadãos em relação ao meio ambiente, bem como sanções administrativas, civis e penais, tipificando condutas lesivas ao ecossistema.

A respeito do texto dessa lei, o legislador se preocupou em, além de garantir a integridade da fauna e da flora, assegurar, também, a integridade do patrimônio histórico e cultural. Para isso, incluiu um capítulo específico na lei para tratar dos crimes contra o ordenamento urbano e o patrimônio cultural, descrevendo, nos artigos 62 a 65, quais as condutas consideradas atentatórias ao meio ambiente urbano e cultural.

Antes da vigência da lei de crimes ambientais, a pichação era conduta tipificada pelo Código Penal (Lei nº 2848/40) como crime de dano, disposto pelo artigo 163 nos seguintes termos: “Art. 163 - Destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia. Pena - detenção, de um a seis meses, ou multa” (BRASIL, 1940).

Contudo, a tipificação do crime de dano para a conduta do picho se tornou muito vaga, assim como a tipificação das demais condutas danosas ao meio ambiente, que não tratam apenas de simples danificação de “coisa alheia”, mas, sim, de patrimônio humanístico de toda uma sociedade, de acordo com os ditames constitucionais.

Com a ascensão da Lei de Crimes Ambientais, conferiu-se destaque aos chamados crimes ambientais contra a ordem urbana e o patrimônio histórico-cultural, sendo formalizada,

então, a criminalização de condutas específicas com sanções mais severas. Dentre essas condutas, incluiu-se a prática da pichação. O artigo 65, incorporado por meio da Lei nº 12.408/2011, dispõe que:

Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011) Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)
 § 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 12.408, de 2011).

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

Entende-se que a Lei nº 12.408 de 2011 trouxe alterações legislativas para declarar como crime a prática da pichação, conferindo-lhe pena que pode variar entre três meses e um ano de detenção ou multa, e, em um caminho contrário, regulamentou a prática do grafite, descriminalizando-a. Dada essa informação, cabe refletir o que levou o legislador a descriminalizar uma prática em detrimento da criminalização de outra, considerando que tais práticas derivam de uma mesma origem histórica.

Inicialmente, é fundamental assinalar que a prática do grafite e da pichação emanaram, predominantemente, da população marginalizada como uma forma de insurgência às suas desumanas condições de vida, marcadas, muitas vezes, pela violência e invisibilidade social. Popularizou-se, então, pelos subúrbios e periferias, lugares comumente e erroneamente associados à criminalidade. Dessa forma, a pichação sempre foi vista associada ao crime, sendo corriqueiramente mencionado como “coisa de marginal”.

Houve tempos em que a pichação era ainda motivo de amplo debate pelos magistrados, contudo, atualmente, essa já não é mais uma controvérsia, vez que a inclusão do crime de pichação ao rol dos crimes ambientais anulou quaisquer dúvidas sobre o enquadramento da conduta de pichar ao tipo penal específico.

Hoje a pichação é pela lei um crime doloso, comum, material, de dano, não transeunte, unissubjetivo, plurissubsistente, instantâneo ou permanente [...]

“Pichar” significa escrever em muros ou paredes. Além desse núcleo do tipo, há ainda um aberto, pois qualquer outro meio é admitido. “Conspurcar” tem o significado de sujar, macular ou manchar. Para que haja o crime, é preciso que a ofensa se dirija a edificação ou monumento situado na área urbana, que será definida por lei municipal. Ou seja, se a construção se situar em área rural, não haverá esta tipicidade. Com o advento da Lei 12.408, de 25.05.2011, foi descriminalizado o ato de grafitar, pois excluída a expressão “grafitar” do tipo penal. Ademais, foi inserido um parágrafo para declarar que o grafite com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística não constitui crime, se autorizado pelo proprietário ou possuidor do imóvel, assim como pelo Poder Público, quando couber, [...] Assim, entende-se que o grafite perpetrado sem as exigências referidas constitui pichação [...] Em razão do maior desvalor do resultado, se o monumento ou construção for tombado, passando, destarte, a integrar o acervo cultural, haverá uma causa especial de aumento de pena. Mas frise-se que não será qualquer tombamento que elevará a pena, mas apenas se for em razão do valor artístico, arqueológico ou histórico (AMADO, 2014, p. 737–738).

Como exemplo, transcreve-se, a seguir, a ementa de julgado do Tribunal de Justiça do Estado do Paraná, que afirma a posição jurisprudencial pela soberana distinção entre grafite e pichação, em que reconhece aquele como arte em detrimento da definição desta última como infração penal.

APELAÇÃO CRIMINAL. PICHACÃO. ART. 65 DA LEI 9605/98. SENTENÇA CONDENATÓRIA. PEDIDO DE ABSOLVIÇÃO. ATIPICIDADE PELO PRINCÍPIO DA INSIGNIFICÂNCIA. AFRONTA A INAPLICABILIDADE. PRESERVAÇÃO DO MEIO AMBIENTE ARTIFICIAL. MATERIALIDADE E AUTORIA COMPROVADOS POR PROVA TESTEMUNHAL QUE CONFIRMOU A CONFISSÃO DO RÉU. SENTENÇA MANTIDA POR SEUS PRÓPRIOS FUNDAMENTOS. APLICAÇÃO DO ART. 82, §5º DA LEI 9099/95. RECURSO CONHECIDO E NÃO PROVIDO. 1. Não cabe aplicação do princípio da insignificância ou da irrelevância penal, pois a legislação teve a pretensão de preservar o meio ambiente artificial, o qual foi comprovadamente violado através da conduta de pichação praticada. Assim, ante apelo réu, conforme consta da sentença a ser mantida: " depoimento do réu, aliado ao depoimento do Policial Militar, que realizou a abordagem, bem como pelas provas juntadas nos autos, é possível afirmar, de fato, que o denunciado foi o autor das pichações, amoldando a sua conduta ao tipo penal previsto no art. 65, da Lei n.9.605/1998. Com efeito, o ato de pichar ou conspurcar tornou-se criminoso com o advento da Lei de Crimes Ambientais, cuja ação teve como objetivo o combate à conotação negativa do grafite. Ressalte-se que a conduta de grafitar é diversa daquela descrita no tipo penal, pois a primeira possui como objetivo a valorização do patrimônio, sendo reconhecida como uma manifestação artística, o que não aconteceu no presente caso, uma vez que o denunciado foi enfático ao afirmar que se tratava de um protesto contra a sociedade. Assim, a atitude perpetrada pelo denunciado é típica, ao passo que atingiu, sobremaneira, o bem jurídico tutelado pela norma que é composto pelo meio ambiente urbano e cultural" (TJPR - 4ª Turma Recursal - 0006301-58.2018.8.16.0018 - Maringá - Rel.: Juíza Camila Henning Salmoria - J.09.10.2018).

Infere-se que a distinção entre grafite e pichação se aplica ao direito material para delimitar o alcance da regulamentação penal e administrativa. Logo, o que se vê é severa distinção em que o grafite é considerado um movimento artístico, assim valorizado e

incentivado, e, em caminho contrário, a pichação é considerada conduta juridicamente culpável, incluída como contravenção penal contra o meio ambiente urbano.

Analisando a decisão, merece especial atenção o trecho em que se fundamenta a condenação pela declaração do denunciado ao enfatizar que a pichação “*se tratava de um protesto contra a sociedade*”. Essa passagem evidencia como é gritante o crivo do sistema social e jurídico para estabelecer uma distinção entre movimentos semelhantes a fim de reconhecer um como arte e deslegitimar o outro, concedendo a este o título de conduta ofensiva à sociedade. Os entrevistados P. S. K. e F. P. expressam suas opiniões a respeito das leis de pichação e grafite:

“Acredito que essa lei deveria ser revista e melhorada, hoje, os tempos mudaram, a sociedade é mais liberal, o olhar para arte já é outro.”

“Ironicamente, a lei considera crime ambiental a pichação/graffiti. Ironicamente, porque nosso país é campeão em desastres ambientais causados pela ação do homem, ação essa ‘fiscalizadas’ e ‘legais’. Sem dúvidas, uma lei totalmente sem fundamento, sem importância, desatualizada.”

5.6. AS MODALIDADES DA PICHANÇA

O modo como os grafismos se inserem no espaço urbano acompanha a própria dinâmica da cidade, seguindo a expansão da malha urbana, mas, principalmente, o processo de verticalização da urbe. Tal fenômeno tem relação direta a um dos pilares dos grafismos urbanos, a visibilidade, e o risco, conseqüentemente, evidencia o próprio sujeito que o realizou.

Altamirano (2018), pesquisadora da pichação paulista, aponta que esse processo tem início na cidade de São Paulo na década de 1990, berço da pichação no Brasil. Cada vez mais imponente, sufocante e fortificada, a cidade passa a ofuscar os cidadãos em meio ao mar de gigantescos edifícios. Desse modo, pichadores que, por vezes, são invisíveis do ponto de vista social, moldam-se juntamente à cidade e buscam, assim como os edifícios de São Paulo, o topo da cidade. A pichadora Eneri (2021) discorre em um *podcast* a respeito da evolução do movimento no Brasil e como os grafismos saíram do *baixo*, termo utilizado para grafismos realizados no campo da percepção do transeunte, como muros e portas de comércio, e tomaram o topo dos prédios de São Paulo:

“A própria pichação acabou tendo essa necessidade da evolução, porque, no Brasil, é o único lugar onde... país no mundo onde tem esse respeito de um não atravessar o outro, então, por conta disso, chegou uma hora que o baixo ficou muito saturado, então, tipo assim, não é algo

nosso, a própria pichação acabou ficando com essa necessidade de buscar uma verticalização.”

A partir desse momento, surge uma nova modalidade da pichação: a modalidade prédio (ALTAMIRANO, 2018). O prédio oferece aquilo que muitos dos pichadores almejam, a visibilidade, a adrenalina e o status, tendo em vista que muitos dos edifícios são de difícil acesso e nem todos conseguem inserir seus grafismos nas fachadas dos edifícios, gerando uma disputa de quem ocupará o topo da cidade.

Essa nova modalidade da época traz não somente novos riscos aos pichadores, mas também uma refinação estética da técnica dos grafismos, “passando a pensá-la em sincretismo com outros elementos da cidade” (ALTAMIRANO, 2018, p. 170). Esse aperfeiçoamento da técnica acompanha os grafismos até os dias atuais, uma vez que os processos se moldam juntamente com o espaço urbano e novas modalidades surgem na cidade.

A respeito dos riscos, elemento sempre presente no movimento da pichação, seja pela autuação da polícia, conflito com moradores ou, até mesmo, queda de um prédio, faz-se importante ressaltar que, por mais que essa seja uma peça fundamental da prática, proporcionando adrenalina e euforia aos praticantes, o risco não assume uma parcela fundamental do movimento. Mesmo estando presente em quase todas as práticas de pichação, o risco se manifesta mais como um objetivo secundário, pichadores e grafiteiros buscam, antes de mais nada, apropriar-se do espaço e deixar sua marca nele registrada, conforme Eneri (2021) afirma: *“Você não vai fazer algo só pela adrenalina, a sua vida vale mais que isso, a sua integridade física e moral vale mais que isso”*.

5.6.1. Chão

Segundo Altamirano (2018), é nessa modalidade que os grafismos urbanos têm sua gênese no Brasil, de modo amador e ainda sem categorização. É no chão que a pichação se consolida e se espalha pelos muros das cidades na década de 1980. Os grafismos são elaborados ao nível do olhar do transeunte, realizado em locais aos quais o pichador tenha acesso sem a utilização de instrumentos. Conforme a autora, a confecção dos grafismos dessa modalidade é realizada conforme o tamanho do espaço disponível e do tipo do local, de modo que, se o grafismo é feito em espaços onde existe pouco ou nenhum espaço para os pedestres, utiliza-se uma grafia de maior dimensão, gerando impacto maior na pessoa que observa o grafismo dentro de um transporte motorizado (ALTAMIRANO, 2018).

Altamirano (2018) aponta que, dentro da modalidade chão, os materiais utilizados com maior frequência são o spray e os rolos de tinta (rolinhos), que foram inseridos conforme a necessidade de se ocupar um espaço mais amplo dentro do movimento, e, também, o pulverizador (borrifador), utilizado quando se pretende realizar grafismos com traços mais largos e efeitos de textura. O entrevistado F. F. relata que, atualmente, utiliza-se, também, o canetão:

Eu uso muito o canetão, porque não dá flagrante, né, é prático, você coloca no bolso, e ninguém pode falar que você tá usando pra pichar. Vejo muita gente usando hoje também, você pode colocar sua *tag* em qualquer lugar, em vidro, em parede, no ponto de ônibus. Você faz e ninguém nem vê.

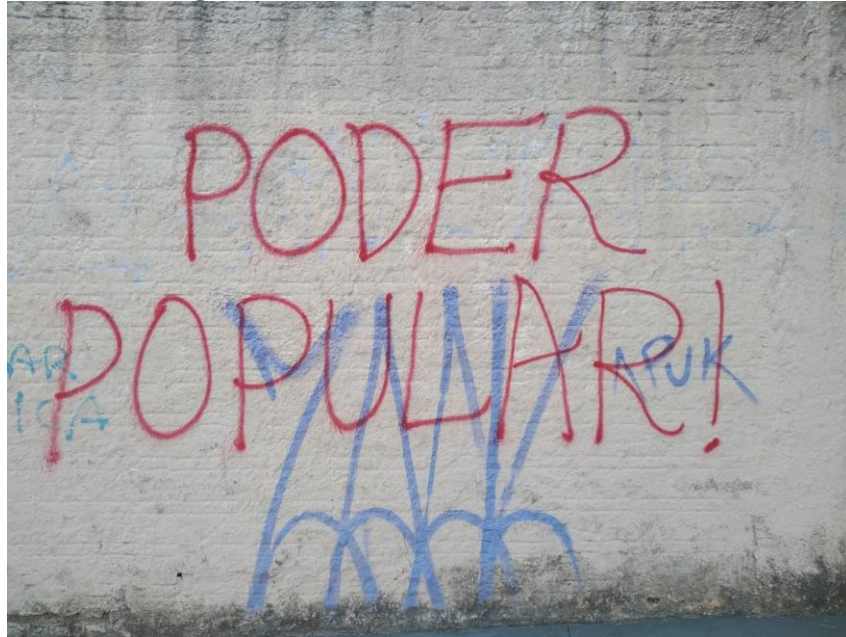
É importante destacar que a modalidade “chão” apresenta um dos principais pilares dos grafismos urbanos, o processo de ampla repetição pelo espaço urbano, também tratado pelos praticantes como saturação, ou seja:

Na instalação excessiva de pixos em diferentes locais da cidade, como se as marcas fossem rastros de seu percurso ocupando locais vazios de sentido – como muros que ladeiam as rodovias e grandes avenidas, imóveis desocupados, portas de ferro de lojas de comércio e paredes ou fachadas revestidas com matérias de difícil manutenção, como pastilhas e pedras. (ALTAMIRANO, 2018, p. 173).

A prática vai além de marcar espaços com tinta repetidamente. Ela registra a presença do próprio indivíduo na cidade, diluindo a invisibilidade social dessas pessoas, evidenciando sua existência, mas, para além disso, é uma brecha para que possam evadir-se dos guetos e das periferias. Desse modo, a repetição de sua assinatura em larga escala pelo espaço urbano se torna mais importante do que a visibilidade específica dos locais escolhidos.

A ampla reprodução dos grafismos que compõem a obra de cada pichador ou grafiteiro coloca em evidência a necessidade do sujeito ser percebido, visualmente notado pela sociedade, mas sem perder sua identidade enigmática, pois “não quer ser visto como cidadão comum, além de querer não ser visto enquanto realiza sua performance, pois pode sofrer penalidades” (ALTAMIRANO, 2018, p. 176). Corroborando com a literatura, F. F. afirma que “você quer ser notado, mas não pode ser visto”. A Figura 30 apresenta um grafismo que representa a modalidade *chão*.

Figura 30: Grafismo da modalidade chão



Fonte: o autor (2021).

5.6.2. Prédio

Através de práticas mais radicais e uma elaboração mais complexa, a modalidade *prédio* surge na década de 1990 em São Paulo, acompanhando a verticalização da cidade e explorando locais com maior visibilidade. A ação consiste, inicialmente, em invadir prédios com altura de, pelo menos, sete andares, podendo ser realizada de três maneiras distintas: chegar até o portão como se fosse um morador do prédio e aguardar a abertura do portão pelo porteiro; em caso de falha, passar-se por algum parente ou amigo de algum morador, mesmo que não conheça ninguém; invadindo o prédio, buscando alguma brecha na segurança, seja pulando o muro ou rompendo a cerca; logo em seguida, buscar acesso às escadarias do prédio sem que seja notado; e a *micha*, tática empregada em prédios sem vigilância 24h, que consiste em utilizar uma chave *micha* — modelo de chave mestra — para destravar diferentes fechaduras e buscar acesso à escadaria (ALTAMIRANO, 2018).

Após ter acesso às escadas do prédio, o pichador, ou grupo de pichadores, precisa romper a porta da laje/casa de máquinas, geralmente, é realizado com o auxílio de um pé de cabra, elevando o risco e a adrenalina do ato, uma vez que a ação configura invasão de propriedade e dano à propriedade privada. O risco e a adrenalina, porém, são elementos intrínsecos aos grafismos urbanos, além disso, “o alto dos prédios é o que há de melhor”, “é o que dá mais Ibope” (A LETRA E O MURO, 2002). Altamirano (2018) salienta que, apesar das

infrações cometidas, é importante destacar que o ato configura uma apropriação temporária e concede acesso somente às áreas comuns do prédio, sem que aconteça a subtração ou danos aos pertences pessoais dos moradores.

Segundo a autora, o modelo de apropriação do espaço nessa modalidade pode ser comparado aos painéis publicitários tipo Topo de Prédio, comuns na paisagem de São Paulo da década de 1930, no início do seu processo de verticalização. Tal como a publicidade, os grafismos aplicados nos prédios têm como objetivo direto a visibilidade, entretanto a aceitação de ambos segue em direcionamentos totalmente opostos: enquanto a publicidade capitalista é um elemento urbano amplamente aceito, até mesmo desejado na paisagem, os grafismos urbanos são vistos com olhos de repulsa, independentemente de sua mensagem. Contudo, mesmo com a possibilidade de ser maioria, esse olhar não é absoluto, há quem se posicione em sentido oposto, como o artista Banksy, que vê a publicidade com o mesmo olhar repulsivo que muitos dos cidadãos enxergam os grafismos urbanos:

Vândalos. Pessoas pequenas com mentes distorcidas não poupam esforços e desfiguram esta grande cidade diariamente. Deixando seus rabisquinhos idiotas, invadindo comunidades e fazendo as pessoas se sentirem sujas e usadas. Elas só tomam, tomam, tomam e não repõem nada. São más e egoístas e fazem do mundo um lugar feio pra se viver. Podemos chamá-las de agentes de propaganda e projetistas urbanos. As pessoas dizem que há um problema com o grafite. O único problema com o grafite é que não há grafite suficiente (BANKSY, 2001, p. 43 *apud* DA SILVA, 2010, p. 32).

Nesse sentido, os grafismos urbanos, assim como a publicidade, buscam estar no topo, ser vistos e notados por todos os pedestres que por ali passam, porém, a apropriação não autorizada do espaço coloca em cheque a hegemonia da publicidade e a confronto diretamente, “violando a noção da posse que se constituiu sobre a propriedade, intocada até então” (ALTAMIRANO, 2018, p. 181).

A própria estrutura urbana que se prolifera na cidade leva o indivíduo a questioná-la, a se posicionar contra. De acordo com Altamirano (2018), a verticalidade que se prolifera na cidade, de edifícios gigantescos que limitam o horizonte, proporcionam um efeito de impotência, diminuindo o ser humano que transita pelas ruas, colocando-o sempre à sombra do concreto. O sentimento de ser diminuído pela própria organização do espaço urbano é superado pelo pichador e grafiteiro ao se apropriar de espaços e instalar sua marca no alto dos prédios, colocando sua existência em evidência, tal qual a publicidade.

Do ponto de vista do observador, essa modalidade é a que mais chama atenção, desperta no transeunte o mesmo sentimento de aversão dos demais, porém, juntamente, vem a

curiosidade. Ao observar o grafismo no topo dos prédios, o pedestre fica intrigado: como aquilo é realizado? Quem o faz? Por que o faz? Causando exatamente o efeito esperado pelo autor do grafismo, primeiramente, o choque, o questionamento e, por fim, mesmo que de modo pejorativo, o reconhecimento da existência de alguém até então ofuscado.

5.6.3. Pé nas costas

O *pé nas costas* surge como uma variação da modalidade *chão* por volta dos anos 2000, com a intenção de se explorar as partes mais altas do muro. A modalidade exige a participação de, ao menos, duas pessoas e consiste em uma delas utilizar seu corpo como suporte para que o outro possa realizar o grafismo em partes inacessíveis e sem a utilização de um apoio. De acordo com Altamirano (2018), o indivíduo sobe nos ombros de seu companheiro ou companheira e os utiliza como base, podendo, assim, alcançar espaços mais altos. Além disso, o recurso passou a ser utilizado para pular muros ou escalar marquises de prédios.

A autora aponta que todo o processo de desenvolvimento da ação está relacionado com a condição física dos praticantes, uma vez que, para que se possa realizá-la, é necessário sustentar o parceiro nos ombros durante o tempo de confecção do grafismo. Para isso, um dos indivíduos deve se agachar, deixando seu joelho posicionado como base, como se fosse um degrau de escada que sustenta o primeiro pé de seu companheiro, o segundo pé é apoiado pelo ombro e, em seguida, os dois pés ficam nos ombros. Então, o pichador ou grafiteiro da base se levanta e se movimenta em direção à direita conforme a realização do grafismo.

Conforme Altamirano (2018), a modalidade assume variações de acordo com a necessidade de instalação do grafismo, sendo as mais comuns: *pé de um e meio*, em que um dos indivíduos fica em pé, e o outro, sentado com as pernas em volta de seu pescoço; *pé de dois*, posição em que um indivíduo sustenta o outro em pé em seus ombros; *pé de três*, em que uma pessoa em pé sustenta sobre seus ombros uma segunda pessoa que dá suporte a um terceiro, também em pé nos ombros do segundo, como exposto na Figura 31, do grupo *Catados* de São Paulo.

Figura 31: Grupo Catados de São Paulo realizando um pé de três



Fonte: Catados VG.

Conforme a autora, a modalidade do *pé nas costas* possibilitou a elevação dos grafismos urbanos do nível do chão, elevando, também, o olhar que o observa no sentido vertical, bem como permitiu que pichadores e grafiteiros alcançassem e se apropriassem de novos espaços. Mesmo que em menor proporção, os grafismos realizados aqui, assim como na modalidade *prédio*, despertam no transeunte a curiosidade, levando-o a imaginar de que forma se obteve acesso a essa parte mais alta do muro sem o uso aparente de acessórios.

5.6.4. Janela

Essa modalidade é caracterizada pela ocupação dos espaços logo acima ou ao lado das janelas, tanto em fachadas de pequenos prédios como em casas residenciais, com caráter

ornamental. Para realização dessa modalidade, o indivíduo tem a possibilidade de entrar por uma das janelas, arrombar a porta do apartamento e ter acesso à área comum do prédio, podendo acessar outros andares e, conseqüentemente, outras janelas. Entretanto, essa ação é malvista por muitos dos praticantes, sendo que o modo “correto” de execução é o mesmo que se tem na modalidade *pé nas costas*, no qual um dos indivíduos servirá de apoio para que o outro possa escalar até a janela.

Altamirano (2018) discorre que a prática da modalidade *janela* (Figura 32) causa efeitos similares aos da modalidade *pés nas costas* a quem passa pelas ruas: a indagação de como um sujeito alcançou tal altura sem o uso de equipamento, porém com um efeito chocante ainda maior, devido ao fato de que um sujeito estranho esteve tão próximo do espaço privado, mas, mesmo assim, não foi visto e nem o invadiu.

Figura 32: Grafismos da modalidade janela



Fonte: o autor (2021).

É importante enfatizar que os grafismos urbanos, como um movimento que acompanha as tendências tanto da própria cidade quanto de seus habitantes, é altamente efêmero e mutável, sofrendo transformações em sua estética e suas modalidades em paralelo às evoluções sociais e urbanas. Desse modo, a possibilidade de novas modalidades são uma constante dentro do movimento. Cabe, aqui, enunciar algumas outras modalidades encontradas na literatura, como *cabo*, *escalada* e *corda*, que envolvem a prática da pichação em prédios de grandes centros urbanos, utilizando estratégias e recursos variados para promovê-la. Até mesmo *tag*, assinatura

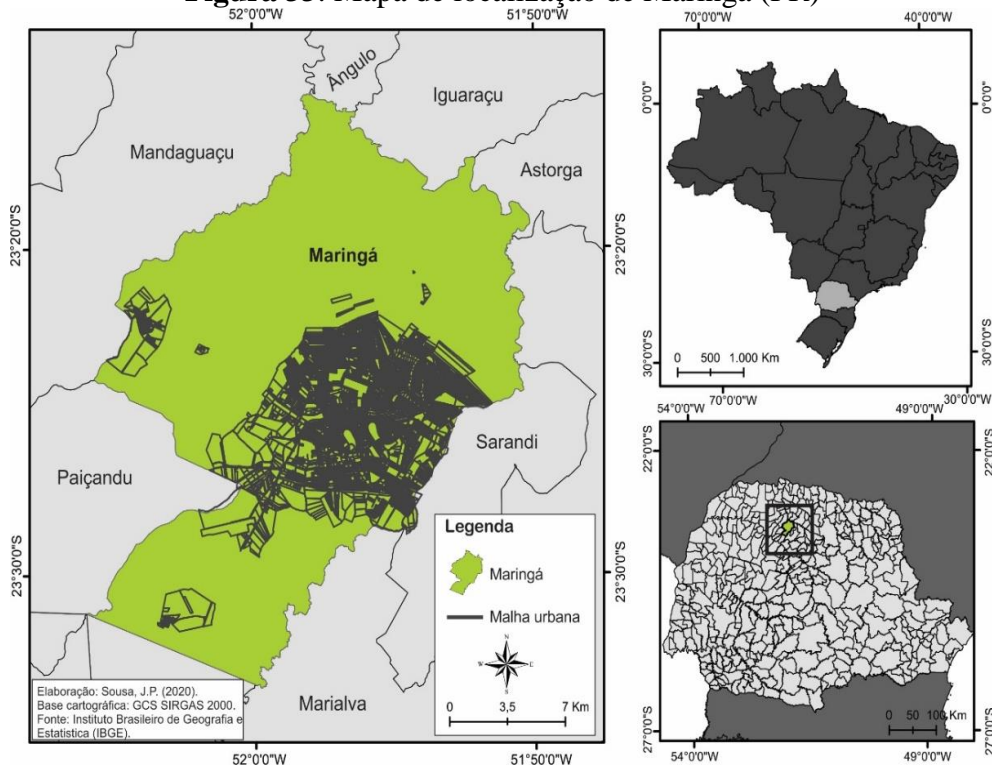
utilizada por grafiteiros e pichadores, é vista como uma modalidade da pichação por alguns pichadores paulistas (ENERI, 2021).

6. CAPÍTULO III — UM OLHAR SOBRE MARINGÁ (PR)

[...] Maringá, reconhecida pela sua beleza urbanística – reflexo do seu planejamento – e pelas incontáveis áreas verdes (parques, praças e extensos canteiros centrais arborizados). Essa cidade também é um forte núcleo prestador de serviços especializados, se destacando como um importante centro educacional, comercial e agroindustrial. É conhecida como uma cidade que possui excelente qualidade de vida (embora essa qualidade possua um sentido muito relativo e particular). Dentre todos os municípios do norte do Paraná, Maringá foi classificada pela ONU (Organização das Nações Unidas) como detentora do melhor Índice de Desenvolvimento Humano dentre as cidades da região (BORGES; ROCHA, 2004, p. 9).

Inegáveis são as afirmações de Borges e Rocha (2004) a respeito da cidade de Maringá (PR) (Figura 33). A proposta de cidade modelo acompanha Maringá desde sua criação e se perpetua no imaginário de seus cidadãos até a atualidade. Conforme o Ranking Macroplan 2021, a cidade está entre os cem melhores Municípios do Brasil para se viver, levando em consideração variáveis importantes como educação, saúde, segurança, saneamento básico e sustentabilidade, aspectos que aumentam sua influência regional e resplandecem suas virtudes a nível nacional.

Figura 33: Mapa de localização de Maringá (PR)



Fonte: o autor (2020).

A ideia de uma cidade modelo, que esbanja qualidades e concentra valores é difundida amplamente pelo poder público, como visto no portal de notícias da prefeitura da cidade: “Os maringaenses têm muitos motivos para se orgulhar da cidade onde vivem” (TRUGILLO; HERRERA, 2021). Entretanto, esse modelo de cidade ideal inserido no imaginário maringaense, em muitos aspectos, prende-se somente a isso: a imaginação. A cidade detém uma população de aproximadamente 430.157⁸ habitantes, mas quem são essas pessoas que sentem orgulho da cidade onde vivem? Quem contempla os prazeres de uma das cem melhores cidades do país? “O cidadão não se deve render às aparentes belezas construídas para seduzi-lo, levando-o a crer que habita um lugar desejado por todos, sendo ele um privilegiado” (BORGES; ROCHA, 2004, p. 19).

O modelo de cidade ideal, reproduzido amplamente por agentes hegemônicos e até mesmo por uma parcela da população, contrasta com uma Maringá estruturada na segregação e especulação imobiliária, apresentada no texto a seguir. Como prelúdio, a fala de Cripta Djan (2021), um dos pioneiros da pichação paulista, em uma entrevista de *podcast* que sintetiza uma parcela da cidade de Maringá (PR):

Qual é o conceito de público? Hoje, o espaço público se tornou um espaço não democrático, “tá” ligado? Ele está indo contra os ideais de um espaço público heterogêneo, ele está se transformando em um lugar homogêneo. A gente superou a era das muralhas, criaram os bolívares, as praças e agora estamos retrocedendo, voltando para a era das muralhas, as pessoas estão se segregando através de muros, cercas elétricas, condomínios, para separar as pessoas, monitorar, separar as pessoas por classe. É aí que vem o picho, o picho é a maior resposta para a segregação espacial que a gente vive.

O processo de construção histórica da cidade de Maringá, considerando sua ocupação capitalista efetiva, tem início a partir da metade do século XX (ENDLICH, 1999). O Município teve sua fundação no ano de 1947 e, a partir de 1960, recebeu um impulso na expansão urbana. De acordo com Santos (2009), esse processo ocorre consoante ao período em que o Brasil está vivendo uma inversão da população nacional, a qual era predominantemente rural e passa, a partir da década de 1980, a ser, em sua maioria, urbana.

Segundo Endlich (1999, p. 904), a rede urbana de Maringá se desenvolve “principalmente através das ações estratégicas e hegemônicas de uma determinada empresa

⁸ População estimada para o ano de 2020, segundo o Censo do IBGE de 2010.

colonizadora: a Companhia Melhoramentos Norte do Paraná (CMNP)”, que, inicialmente, recebia o nome de Companhia de Terras Norte do Paraná. A autora aponta algumas condições que favoreceram a ocupação da região. Os loteamentos foram traçados em pequenas propriedades, facilitando sua compra: dada essa condição, a mão de obra familiar era grande para a manutenção da propriedade.

Cancian (1981) apresenta que outros aspectos influenciaram o processo de colonização da região, tal como o clima favorável para o plantio do café, terras férteis, escoamento da produção através das ferrovias que interligavam o Paraná ao porto de Santos, além da restrição da produção cafeeira em São Paulo no início do século XX, que, devido ao aumento excessivo da produção e oferta, viu-se obrigado a adotar medidas restritivas de produção, proibindo o plantio durante o período de cinco anos. Ainda aponta que, em razão dessas condições, produtores paulistas optaram pela ocupação de terras no norte paranaense, expandindo a produção de café no Estado do Paraná.

Uma das estratégias adotadas pela CMNP teve como base a implantação da ferrovia na alta vertente (espigão), no caso de Maringá, no topo da vertente entre as bacias dos Rios Pirapó e Ivaí (TÖWS, 2015), implicando uma área de infiltração e escoamento. Existia uma preocupação da Companhia para localizar precisamente as atividades no espaço, visando criar uma articulação interna e externa da região por meio de uma estrada principal e estradas secundárias, com o objetivo de suprir o escoamento da produção agrícola (ENDLICH, 1999).

Conforme a CMNP (1975) e Carvalho (2000 *apud* TÖWS, 2015), a construção de Maringá segue uma ordem hierárquica, em que os núcleos urbanos foram projetados às margens da ferrovia, seguindo um critério que estabelece uma distância de, aproximadamente, 15 km entre um núcleo e outro; ao se tratar dos núcleos de maior porte, a distância aproximada é de 100 km entre eles.

A implantação do espaço urbano de Maringá é resultado de um amplo projeto urbanístico. Endlich (1999) aponta que a CMNP contava com arrojadas estratégias que visavam à sua consolidação na prática, objetivando a comercialização de lotes urbanos, além de suporte para atividades agrícolas. Entre essas estratégias, ressalta-se o estímulo ao povoamento dos núcleos urbanos através da construção de “uma estação de jardineiras, escola, doação de terrenos para a administração pública local e outras repartições” (ENDLICH, 1999, p. 898). Faz-se importante destacar que a implantação de Maringá não está somente atrelada às ações tomadas pela Companhia. Recebem destaque, também, outros agentes desse processo, tais quais trabalhadores rurais, proprietários fundiários e o Estado.

O planejamento urbano de Maringá foi desenvolvido pelo engenheiro Jorge de Macedo Viera em 1947 (Figura 34). Segundo Moro (2003, p. 32), “o projeto previa a estruturação espacial da cidade em Zonas funcionais residencial, comercial, industrial, médico-hospitalar e administrativas previamente definidas, articuladas entre si por amplas avenidas objetivando um desenvolvimento harmônico”.

Figura 34: Plano urbanístico de Maringá



Fonte: Maringá Histórica (2011).

De acordo com Rodrigues (2004), a cidade de Maringá atinge o padrão de cidade média, e seu modelo de ocupação é retratado como centro-periferia, tendo em vista que o espaço intraurbano da cidade detém uma ocupação predominantemente polarizada. Esse modelo implica em uma cidade com um centro composto por classes sociais com maior poder aquisitivo e uma periferia caracterizada pela ocupação de classes média baixa e baixa. A respeito da formação socioespacial, Töws (2015, p. 109), apoiado na obra de Milton Santos (1977), aponta que, ela é uma “categoria que explica as dimensões de formação econômica, social e espacial”.

Esse modelo sobre o qual Maringá foi edificada expressa relações de desigualdade na ocupação dos espaços urbanos da cidade. Segundo Rodrigues (2004, p. 137–138), “ocorrem nos níveis inter e intramunicipal, através de processos dialéticos que produzem e reproduzem a realidade social baseada na própria desigualdade”. Rodrigues (2004, p. 138), ainda, caracteriza a desigualdade como “graus de diferenciação das condições e possibilidades de acesso a bens e serviços entre as pessoas. Distinção geradora das situações de miserabilidade às quais está submetida a grande maioria da população brasileira”. De acordo com a autora, a segregação

decorrente da desigualdade “assinala as diferenças sociais de ocupação do espaço urbano dadas pelas possibilidades distintas de acesso à cidade, que refletem, em última instância, a estrutura da própria sociedade desigual” (RODRIGUES, 2004, p. 137).

A respeito da segregação no espaço urbano, é interessante deixar claro que ela é fruto das desigualdades do sistema produtivo, associado à expansão urbana realizada de modo displicente, sendo compreendida como um reflexo da distribuição espacial das diversas classes sociais de acordo com o nível social dos indivíduos (CASTELLS, 1983). Sposito (1996, p. 74) sustenta que a segregação socioespacial é como o “resultado de um processo de diferenciação que se desenvolve ao extremo e que leva, na cidade, ao rompimento da comunicação entre as pessoas, da circulação entre os subespaços, do diálogo entre as diferenças, enfim conduz à fragmentação do espaço urbano”.

A associação de desigualdade e pobreza está inserida na bipolaridade social entre classes sociais mais favorecidas e menos favorecidas, e é nesse modelo que se materializa a segregação espacial nos espaços urbanos, como é o caso de Maringá. A desigualdade presente na cidade de Maringá é notada em seu projeto inicial, tendo em vista que “o projeto das cidades, assim como o da região, obedece fundamentalmente à lógica imobiliária, é generoso quando conveniente mesquinho quando nada se opõe” (SZMRECSANYI, 2000, p. 194).

Consoante a essa afirmação, Töws (2015, p. 111–112) aponta que a produção de Maringá cultivava uma estrutura segregadora já em seu projeto inicial, visando a “necessidade de divisão entre classes distintas, separando-as”. Com dez zonas iniciais, a cidade fora planejada visando a “uma hierarquização e distinção do interior das respectivas zonas”, “o empreendimento imobiliário, já na implantação do plano, tinha objetivos explícitos, que, na sequência, foi rigorosamente seguido e complementado pela elite que se iniciava na cidade, na produção de espaços diferenciados e segregadores”.

Para além da malha urbana maringaense, a segregação urbana identificada na estrutura da cidade se estende a seus Municípios vizinhos, Paiçandu (PR) e Sarandi (PR), de modo que, com o avanço do processo de urbanização realizado em Maringá (PR), a parcela da população mais pobre se vê empurrada para fora de seus limites devido à especulação imobiliária, que impossibilita seu acesso ao solo urbano, mais que isso, retira seu direito à cidade. “As cidades que orbitam em torno de Maringá, abrigam uma população pobre, que foi empurrada para a periferia, mas que diariamente dirige-se a ela para trabalhar” (FIGUEIREDO, 1997, p. 5).

Por fim, sobre a estrutura urbana da cidade de Maringá, Töws (2010) discorre a respeito do processo de verticalização sofrido pela cidade desde sua formação até a década de 2010. Segundo o autor, atrelado ao excedente de capital proveniente da cultura cafeeira desenvolvida

nas décadas de 1940, 1950, 1960 e 1970, o processo de verticalização da cidade de Maringá acontece expressivamente a partir de 1974 e 1976 e tem seu ápice na década de 1980.

De acordo com Töws (2010), o desenvolvimento de amplas áreas verticalizadas proporcionou à classe média uma melhora em seu padrão de vida, entretanto as classes mais pobres foram repelidas para a periferia e, também, para as cidades vizinhas, devido à lógica da especulação imobiliária que aumenta os preços do solo urbano nas áreas centrais da cidade, negando acesso àqueles com menor renda.

6.1. O QUE DIZEM OS MUROS DE MARINGÁ (PR)

Em Maringá, o grafite foi regulamentado em 2018 pela Lei Municipal nº 10.693/2018, denominada Lei Antipichação, que prevê a implementação de políticas de incentivo ao grafite e combate à pichação. Segundo a lei seu objetivo é assegurar o bem-estar estético e ambiental da população; proteção, preservação e recuperação do patrimônio arqueológico, histórico cultural, artístico e paisagístico, bem como a valorização do meio ambiente urbano; percepção dos elementos referenciais das paisagens e preservação das características peculiares dos logradouros e das edificações públicas e particulares; o equilíbrio dos interesses dos diversos agentes atuantes na cidade para a promoção da melhoria da paisagem do município; o caráter de manifestação artística e cultural do grafite; e a eliminação das pichações existentes.

É importante destacar que tais políticas higienistas inseridas no contexto da pichação, como a Lei Antipichação de Maringá, não são uma conduta recente. A cidade foi concebida e preserva ações higienistas no âmbito da arte de rua. Pode-se identificar essa afirmação a partir dos artigos 196, 197 e 198 da Lei 34/59, prevista no primeiro Código de Obras e Postura de Maringá:

Art. 196.º — As fachadas de um edifício ou fachadas de vários edifícios que formem um único motivo arquitetônico, não poderão receber pinturas diferentes ou qualquer tratamento que perturbe a harmonia do conjunto.

Art. 197.º — É proibida a pintura das fachadas e demais paredes externas dos edifícios e seus anexos, e dos muros de alinhamento, em preto ou em cores berrantes.

Art. 198.º — As fachadas e demais paredes externas dos edifícios e seus anexos e os muros de alinhamento, deverão ser convenientemente conservados (MARINGÁ, 1959).

Conforme exposto, a lei maringaense de 2018 não condena a prática do grafite, uma vez que este é realizado com o fim de valorizar o bem público ou privado mediante manifestação artística desde que cumpra os requisitos de autorização do proprietário de bem, bem como

autorização do órgão competente. Além disso, a lei prevê a ação do Poder Executivo Municipal para promover a limpeza e pintura reparadora de imóveis públicos ou particulares que tenham sido atingidos pela pichação. A sanção administrativa fixada pela lei é uma multa de R\$1.000,00 a R\$ 3.000,00, prescrita de acordo com a extensão dos danos causados.

Com o apoio de leis municipais de incentivo à cultura, a Prefeitura Municipal de Maringá passou a promover algumas ações pontuais que propagam a prática do grafite, dando aos artistas um pequeno espaço e visibilidade para seu trabalho. A exemplo disso, pode-se destacar o encontro de grafite “A Arte do Traço Urbano — II” (Figuras 35 e 36), que ocorreu na cidade em 2018, quando grafiteiros se reuniram em um encontro realizado com a verba de Incentivo à Cultura, conforme a Lei Municipal 9160/2012 — Prêmio Aniceto Matti. O projeto foi realizado nas paredes do Ginásio de Esportes Valdir Pinheiro e contou com a participação de artistas de várias regiões do Brasil. Artistas do Paraná: Drs, Huggo, Frank Paris, Goto, Luwid, Mel Ramos, Michael Devis, Neto Vetorello, Nuno Skor, Renans, Rene Meyring e Zion; Cazé, do estado do Rio de Janeiro; Rafael Jung, do Rio Grande do Sul; Seth, de Santa Catarina; 8-bitch Project, H. Lucatelli, Karen Fidelis, Karine Guerra, Klevs e Paulo Ito, vindos do estado de São Paulo (LUIZA, 2018).

Figura 36: Paineis II Encontro de Graffiti Maringá



Fonte: o autor (2021).

Figura 35: Paineis II Encontro de Graffiti Maringá



Fonte: o autor (2021).

Em um primeiro momento, é possível identificar que Maringá tenta, mesmo que modestamente, introduzir em seu espaço urbano ações que promovam a arte e a cultura do grafite, como expostos nas iniciativas anteriores. Entretanto, um olhar mais aprofundado, remete a uma cidade que transparece o caráter elitista no qual foi fundada. A citação da música Pixadores #3, de Nocivo Shomon (2019), expressa a condição de cidade almejada, em sua maioria, pela população que compõe a elite maringaense e, conseqüentemente, a resposta de grupos marginalizados:

Querem cidade limpa e a rua cheia de buraco/ Onde a corda arrebenta sempre do lado mais fraco/ Pela saco ataca e taco tinta na parede/ Na cidade cinza onde é proibido pensar/ Apaga o grafite da city só aumenta nossa sede/ Quando pichar tudo, vocês vão me notar (NOCIVO SHOMON, 2019).

As próprias concepções retratadas pela mídia e absorvidas por uma ampla parcela da sociedade maringaense comprovam isso, como visto nos relatos de alguns cidadãos de Maringá em uma reportagem do jornal Meio Dia Paraná — Maringá (2019): “*Algo bem fútil. Isso acaba trazendo prejuízos para a pessoas, e deixa a cidade bem mais feia*”; “*fica feio, fica bem feio*”; “*é ruim né, para cidade, a gente vê o muro todo pichado, ainda mais em uma avenida movimentada*”. O mesmo comportamento pode ser notado, dessa vez, de modo mais inflamado, em comentários da página do Facebook da Prefeitura de Maringá, que fez uma postagem a respeito de uma pichação realizada em um ponto de ônibus na Avenida Cerro Azul, em frente à Câmara Municipal de Maringá (Figura 37).

Figura 37: Pichação em ponto de ônibus em Maringá (PR)



Fonte: Prefeitura de Maringá (2019).

“Só colocar câmeras, identificar o sujeito, prender e jogar a chave fora”.

“Tem de pegar uma pessoa que faz isto quebra no pau e ainda fazer limpa com a língua. Bando de vagabundo”.

“Muito provavelmente as pichações e depredações foram realizadas por adolescente e dependentes químicos. Nos dois casos a ‘justiça’ passa a mão na cabeça do infrator em nome dos tais “direitos humanos” e o cidadão de bem que pague a conta do prejuízo”.

“Um sistema falho, cria ‘cidadãos’ falhos. O que esperar de um sistema de ensino forjado em teorias de Paulo Freire? Esse é o mínimo a se esperar, ponto” (PREFEITURA DE MARINGÁ, 2019, sic).

A repressão social em torno da pichação é uma ação que se tornou comum ao longo dos anos. Entretanto, a aceitação do grafite apresenta traços semelhantes, no sentido em que ela só é difundida e incentivada caso esteja inserida em um padrão de “agradar os olhos” dos transeuntes — ou, ao menos, de uma parte deles —, o que, de certa maneira, é uma característica intrínseca à prática, mas não exhibe todos seus ideais de reivindicação, autopromoção e protesto. Nota-se esse fato no II Encontro de *Graffiti* Maringá, realizado em 2018, em que um dos trabalhos (Figura 38) foi apagado pela Prefeitura no dia seguinte à sua elaboração. A obra censurada é do artista Paulo Ito, de São Paulo, já referenciado neste trabalho.

Figura 38: Grafite censurado no II Encontro de Graffiti de Maringá



Fonte: Maringá Post (2018).

O grafite retrata três situações de agressões: uma contra a mulher; outra contra um indivíduo negro; a terceira retrata a violência policial contra um jovem negro; além das frases “É melhor já ir se acostumando”, em uma provável alusão a Jair Messias Bolsonaro e seus ideais deturpados alicerçados em violência, e “Contém ironia”. A justificativa do órgão público é de que “a pintura é inconveniente devido ao momento eleitoral”, referindo-se às eleições presidenciais do ano de 2018. O ato vai na contramão da proposta da arte urbana, que promove reflexões a respeito do cotidiano urbano brasileiro, inserido, muitas vezes, em um contexto violento. Em uma matéria do site Maringá Post (2018), é possível ver o relato de Paulo Ito a respeito do ato de censura. Segundo o artista:

“Muitos que se incomodaram com a pintura que eu fiz, são eleitores do candidato, só que, o que pintei, está presente no discurso dele. Por que quando ele fala, não incomoda nada e quando alguém pinta é tão incômodo? Quando ao senhor Piazza, a arte não é decoração. Em nenhum lugar do edital está escrito que ela tinha que ser bonita”.

A respeito disso, é possível identificar que as ações tomadas pelo poder público da cidade de Maringá (PR) refletem sua estrutura de segregação e desigualdade em que foi fundada, reprimindo o que considera indesejável e concentrando tradições elitistas contidas em seu próprio plano urbanístico inicial.

O posicionamento adotado pela mídia e pelos jornais a respeito dos grafismos urbanos não difere do que encontramos em outros segmentos, como as próprias ações segregadoras adotadas pelo poder público e comentários de cidadãos maringaenses. O artigo de opinião apresentado na rádio CBN Maringá em 2018 evidencia essas mazelas ao expressar a rasa percepção a respeito dos grafismos urbanos por parte de seu redator Gilson Aguiar, que inevitavelmente representa o pensamento de uma parcela da população da cidade de Maringá (PR), que comungam com as ideias do autor.

No texto, o autor retoma um discurso simplista sobre arte de rua, em que coloca a pichação em posição inferior ao grafite e que percebe a ação somente como marcações em muros e paredes, um simples ato de vandalismo, e não consegue percebê-lo como movimento transgressor. Segundo Aguiar (2018):

Tem quem considere pichar uma forma artística de se manifestar. Não é bem assim. Grafite e pichação são duas coisas bem diferentes. Enquanto na primeira se caracteriza vandalismo, destruir, manchar, tirar a harmonia do lugar, gerar efeito de trauma, na segunda, há uma expressão de arte, a conceito, uma temática expressa em traços com um propósito de decoração.

Este tipo de vandalismo causa prejuízos para os cofres públicos, empresas e patrimônios privados. A cidade se enfeia com a forma de expressão sem sentido. Muitas das pichações usam uma linguagem de códigos de conhecimento restrito, marginal. Uma inteligência e lógica usada para uma ação de imbecilidade. A chamada perda de potencial humano para coisas inúteis.

O ambiente urbano deve ser democrático. Não quero confundir minha crítica com os que defendem segregação. Temos uma pluralidade necessária. Ela deve ser mantida. Porém, pichação é violência, agride o direito de ter preservado ambientes. Quem dera o pichador lançasse sua ação sobre seu próprio espaço, sua moradia, a parede de seu quarto, onde vive os mais próximos. Raros são os casos. Pichar é agredir e não construir uma identidade e se tornar alguém rompendo com o direito do espaço do outro. Vale combater os pichadores.

O texto apresenta uma visão limitada a respeito dos grafismos urbanos ao enxergá-los como “forma de expressão sem sentido”, justamente, o contrário proposto pelo movimento, que busca construir novas identidades e dar novos sentidos tanto aos espaços quanto às pessoas. O “direito ao espaço do outro”, mencionado por Aguiar (2018), traduz os moldes em que Maringá (PR) foi fundada, um direito de manter o *status quo*, de manter populações pobres segregadas e privando-as de exercer seu direito à cidade.

Quanto a essa visão simplista da arte urbana, Cripta Djan (2018) apresenta em entrevista o significado da “linguagem marginal” para além dos estereótipos, elucidando como o movimento se comporta perante a segregação, o direito à cidade e a violência:

O pixo está reivindicando o direito à cidade que é negado para muitas pessoas. Eu vejo que é uma retomada da cidade por parte dos excluídos, são pessoas que, de uma forma simbólica, estão reivindicando o uso público da cidade, de estar ocupando ela simbolicamente em lugares que, de repente, não foram planejados para gente estar lá, como centro, por exemplo. O pixo tem vida própria, pode se dizer, ele foi se desenvolvendo conforme a segregação espacial da cidade, a partir do momento que começaram a surgir muros e fronteiras para separar pessoas por classe, o pixo atua justamente nessas lacunas, o muro é para separar, e o pixo cria um diálogo, mesmo que seja através do conflito, ele é a maior resposta para a segregação.

O pixo nasce da ausência do Estado na vida dessas pessoas da periferia. A forma que a gente é tratado, a gente é agredido de várias formas na periferia, a desigualdade é violenta, a violência está na desigualdade, porque sem igualdade, não tem como haver democracia, sem igualdade não tem como a cidade se tornar um corpo positivo. Essas divisões vão aumentando a pressão, o cara já mora em um lugar que é desfavorável geograficamente, já foi empurrado para as encostas, beira dos rios, os lugares alagados, lugar onde recebe menos investimento em infraestrutura, isso é claro, os bairros de classe média alta e centro recebem os maiores investimentos e a periferia vai ficando cada vez mais esquecida, e tem pessoas fazendo riqueza com essa miséria.

O pixo constrói sua história através da transgressão, da ousadia. É um movimento artístico e, ao mesmo tempo, tem um enfrentamento político... É uma guerrilha simbólica e pacífica, porque ela pode agredir simbolicamente e esteticamente, mas é tinta na parede, você está reivindicando uma questão política com tinta, é muito democrático... O pixo é um grito mudo, é uma intervenção estética no máximo. Costumam falar que é vandalismo, é um vandalismo simbólico, o lugar pixado continua lá cumprindo a função dele, o que muda é o significado. O muro é uma intervenção física permanente, o pixo não, ele é uma intervenção efêmera e estética, o muro sim é autoritário, o muro que é agressivo, ele que é impositivo.

7. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Ao todo, foram identificados 15870 grafismos urbanos no perímetro abordado neste trabalho durante o período de setembro de 2020 a fevereiro de 2021, sendo eles: 13996 pichações; 911 grafites; 705 *bombs*; 131 letreiros e 127 grapixos. A partir desses dados, elaborou-se uma série de produtos cartográficos que busca elucidar a dinâmica espacial dos grafismos urbanos na cidade de Maringá (PR) e está disposta no tópico seguinte.

Para uma melhor compreensão dos grafismos, o Quadro 1 apresenta os dois grafismos urbanos com maior incidência vinculados ao espaço urbano da cidade de Maringá (PR). No quadro, é possível identificar os elementos particulares de cada uma das intervenções visuais identificadas tanto na literatura quanto em campo.

Quadro 1: Principais elementos da pichação e grafite na cidade de Maringá (PR)

	Pichação	Grafite
Orientação do grafismo	Horizontal e vertical	Horizontal
Como é difundida	Repetidas vezes, rapidamente e sem apelo estético	Produção lenta e gradual, com apelo estético
Objetivo	Autopromoção, crítica social e reivindicação	Autopromoção, estética e crítica social
Autor do grafismo	Pichadores	Grafiteiros
Conceitos vinculados	Território e Semiótica	Território, Semiótica e Arte
Materiais utilizados	Latas de tinta (spray), tinta, rolo, canetão	Latas de tinta (spray), tinta, rolo, pincel, luvas, máscara
Cores	Monocromático	Policromático

Fonte: o autor (2021).

Como apontado previamente, os grafismos urbanos dispõem de algumas características intrínsecas à prática: visibilidade, autopromoção e reconhecimento. Para isso, pichadores

buscam pontos de ampla visibilidade, como ruas movimentadas, locais de grande circulação de pessoas, prédios, monumentos, entre outros.

Outro aspecto considerado relevante para a compreensão dos grafismos urbanos na cidade de Maringá é o material utilizado em sua produção. Tendo em vista que a ação de marcar o espaço com tinta varia de acordo com o material utilizado, implicando em maior eficiência, risco, visibilidade, entre outros, realizou-se uma classificação dos principais materiais empregados na confecção da pichação e do grafite no espaço urbano maringaense, levando em consideração os 15870 grafismos reconhecidos nesta pesquisa.

A Tabela 1 exibe que 78,3% dos grafismos são produzidos com tinta spray, já o canetão corresponde a 11,3% da produção, enquanto rolinho e borrifador, utilizados em menor proporção, somam 10,4% do total de grafismos averiguados. A grande preferência pela utilização da tinta spray é abordada na literatura presente neste trabalho e, também, nas palavras do entrevistado F. F. ao discorrer sobre o material: “o spray, primeiro de tudo, é um clássico, faz parte do movimento desde sempre. É prático, leve, você pode carregar em qualquer lugar, na mochila, na bolsa, ninguém nem percebe. Já o rolinho é mais complicado, você precisa carregar duas coisas, né, o rolinho e a tinta separado, e gasta mais também”.

Tabela 1: Materiais utilizados na confecção dos grafismos urbanos

Material empregado	Quantidade de grafismos	Percentual (%)
Tinta spray	12.426	78,3%
Canetão	1.798	11,3%
Rolinho	1.065	6,7%
Borrifador	581	3,7%
Total	15870	100%

Fonte: o autor (2021).

A respeito da localização dos grafismos, percebeu-se que possuem uma tendência a se localizar em esquinas ou pontos próximos a elas. Notou-se, ainda, que as pichações — grafismos identificado com maior incidência na área de estudo — presentes na cidade de Maringá (PR) seguem um padrão contrário à literatura estudada e apresentada nesse trabalho em dois aspectos. Primeiramente, entre os locais apresentados no trabalho, a pichação em Maringá apresenta uma maior concentração em pontos ao nível do olhar do transeunte, com algumas exceções em fachadas de sobrados, sobrelojas e topo de marquises. Também se destaca o fato da pichação maringaense não se manifestar em prédios de grande visibilidade, como os

edifícios da porção central da cidade, em que, até o momento final de coleta de pontos dessa pesquisa, somente um único prédio (Figura 39), localizado na esquina entre a Avenida Duque de Caxias e a Rua Joubert de Carvalho, apresenta pichações significativas, semelhantes às apresentadas na literatura.

Figura 39: Pichação em prédio de Maringá (PR)



Fonte: o autor (2021).

Para averiguar tais informações, elaborou-se uma tabela que corresponde às modalidades dos grafismos averiguados durante a pesquisa, elencando as categorias apresentadas no referencial teórico: chão, prédio, pé nas costas e janela. As categorias elencadas e os grafismos a elas atribuídos dão margem para a compreensão de um dos pontos centrais do movimento: a visibilidade. Como apresentado anteriormente, o destaque dessa análise parte do

ponto de que a pichação e o grafite da cidade de Maringá (PR) caminham em direção oposta ao apresentado na literatura e observado em documentários.

Os dados presentes na Tabela 2 apresentam a diversidade de locais onde os grafismos são elaborados, exibindo a preferências de pichadores e grafiteiros por determinados locais em detrimento de outros. Para isso, foram estabelecidas quatro categorias de observação: chão, correspondendo aos grafismos observáveis ao nível do olhar do transeunte, aqueles realizados em muros em um nível de até 1,70 metros de altura e abaixo deste; pé nas costas, que se refere às inscrições realizadas pouco acima do nível do olhar do pedestre, como pichações e grafismos elaborados em muros maiores que 1,70 metros ou, até mesmo, em algumas marquises de lojas; janela, em que são apresentados os grafismos que já não se encontram no nível do olhar, geralmente, realizados em janelas de pequenos prédios residenciais e comerciais; e prédio, que são as marcações realizadas em prédios com mais de sete andares.

Tabela 2: Modalidade dos grafismos urbanos em Maringá (PR)

Localização	Quantidade de grafismos	Percentual (%)
Chão	13011	82%
Pé nas costas	1722	10,9%
Janela	1116	7%
Prédio	21	0,1%
Total	15870	100%

Fonte: o autor (2021).

Nota-se a expressiva quantidade de grafismos inseridos na modalidade *chão*, somando 82% de todos os grafismos averiguados durante a pesquisa. Como apresentado anteriormente, essa modalidade tem como característica a busca pela visibilidade através da repetição da marca do autor, o que explica o número elevado de grafismos encontrados nessa modalidade. O entrevistado F. F. aponta uma das possíveis causas que esclarecem a respeito do grande número de grafismos nessa modalidade:

“Olha, primeiro, porque é mais fácil de pichar o muro. Você pode fazer sozinho, sem muito esforço, só precisa prestar atenção no movimento. Às vezes, você nem saiu com a intenção de pichar, mas está voltando para casa, você vê um lugar interessante, a lata está na mochila...

Daí, já viu né. Outra coisa também que conta, também, é que, quando você picha o muro, fica na cara de quem ‘tá’ passando, todo mundo vê seu trampo.”

Autores de pichações e grafites repetem suas *tags* pelo espaço urbano com a intenção de serem notados e percebidos, apropriando-se de espaços que se encontram ao nível do olhar do pedestre, sendo perceptível a todos e a todas, como exposto nas Figuras 40 e 41.

Figura 40: Grafismo urbano localizado na Rua São João



Fonte: o autor (2020).

Figura 41: Grafismo urbano localizado na Rua Evaristo Veiga



Fonte: o autor (2020).

As modalidades *pé nas costas* e *janela* somam 17,9% dos grafismos urbanos de Maringá (PR) apurados nesta pesquisa, uma parcela relativamente expressiva que exhibe marcações locais acima dos muros, como marquises, janelas de sobrelojas (Figura 42), blocos não acabados da Universidade Estadual de Maringá (Figura 43), entre outros.

Figura 42: Grafismo realizado na Rua Henrique Dias (modalidade pé nas costas)



Fonte: o autor (2021).

Figura 43: Grafismo da modalidade janela



Fonte: o autor (2021).

Por fim, a respeito das modalidades e posição dos grafismos, destaca-se o *prédio*, correspondendo às marcações realizadas em edifícios com sete ou mais andares. Com base na coleta de dados, verificou-se que os grafismos localizados nos topos de prédios somam uma parcela mínima de 0,1%, apresentando um comportamento contraditório aos apresentados na literatura, principalmente, ao que se refere à cidade de São Paulo, local onde a prática surge e se difunde no país, tornando-se referência nos estudos a respeito dos elementos gráficos urbanos. Esses dados contrários aos apresentados na literatura se destacam devido ao fato de que os grafites e as pichações realizados em prédios são retratados, tanto nos trabalhos a respeito da temática quanto em documentários, como o local mais almejado entre os praticantes devido a diversos fatores, como visibilidade, risco, superação, entre outros já citados.

Desse modo, explora-se que uma das possíveis causas para essa drástica diferença entre os grafismos urbanos percebidos ao nível do olhar das pessoas e os encontrados nos topos dos prédios seja justamente a estrutura do espaço urbano da cidade de Maringá, mencionada previamente como uma estrutura moldada aos interesses de classes sociais de maior poder econômico e um Estado condizente aos desejos delas, priorizando um modelo higienista e segregador do espaço urbano maringaense e, muitas vezes, de sua população, a partir da concepção de Park (1979), de que o principal produtor da cidade são as pessoas que nela habitam.

Um segundo ponto diz respeito aos monumentos históricos e pontos turísticos da cidade de Maringá (PR). Segundo a literatura, tais localidades costumam contar com uma alta incidência de pichações, entretanto o caso de Maringá também apresenta dados que contrariam essa ordem, uma vez que esses locais apresentam poucos ou nenhum grafismo. A exemplo disso, temos a Catedral Metropolitana Basílica Menor Nossa Senhora da Glória, símbolo da cidade e enorme atrativo turístico, que apresenta algumas poucas pichações em seus arredores. Também vale destacar o Mural Artístico Colégio Santa Cruz, que conta com apenas uma pequena pichação (Figura 44). Tanto a Mesquita Sheik Mohamed Ben Nasser Al Ubudi quanto o Teatro Reviver Magó não apresentam nenhuma intervenção gráfica — até o momento final da coleta de pontos —, mesmo sendo pontos de grande visibilidade e circulação de pessoas. A mesma afirmação pode ser constatada para a Prefeitura Municipal de Maringá.

Figura 44: Pichação no Mural Artístico Colégio Santa Cruz



Fonte: o autor (2021).

Dois dos pontos que vão ao encontro à teoria são o Hotel Bandeirantes (Figura 45), que apresenta, em seus muros, uma série de pichações, e o antigo prédio da Companhia Melhoramentos Norte do Paraná (Figura 46), atualmente, do Rei da China, uma loja de utilidades domésticas que dispõe de algumas marcações em suas paredes.

Figura 45: Pichações no Hotel Bandeirantes em Maringá (PR)



Fonte: o autor (2021).

Figura 46: Pichação no antigo prédio da CMNP



Fonte: o autor (2021).

Como abordado anteriormente, os grafismos urbanos possuem caráter espontâneo, algo que se comunica com as pessoas através dos muros da cidade. Essa comunicação não é direta, nem óbvia e, às vezes, faz-se indecifrável aos olhos do transeunte, até mesmo porque as mensagens grafadas nas paredes sofrem constantes alterações, como quem se movimenta e se molda junto à cidade e sua população. A pichação e o grafite não visam à perpetuação, ao contrário, a efemeridade contida nos grafismos é justamente um dos pontos de maior destaque dessa arte, intrigando os cidadãos com o sentimento de devaneio, o que estava aqui ontem, hoje, não está mais.

Desse modo, para compreender parcialmente a respeito da dinâmica efêmera dos grafismos urbanos, foram contabilizados, novamente, os grafismos urbanos da Zona 7 da cidade de Maringá (PR), o que se em outubro de 2021, nove meses após o final da primeira contagem, finalizada em fevereiro do mesmo ano. A escolha da Zona 7 se deu em vista da quantidade de grafismos encontrados nela, sendo essa a área com maior quantidade de marcações da cidade: um total de 2.483.

A partir de trabalhos de campo realizados em todo o perímetro da Zona 7, foram registrados locais evidentes em que os grafismos foram removidos, seja por pintura ou demolição do local onde estava inserido. Ao final da segunda coleta, identificou-se pela comparação entre os resultados de fevereiro e outubro de 2021 que 299 grafismos foram

apagados, 12,04% do total registrado no primeiro momento. É possível notar a efemeridade dos grafismos urbanos através da comparação das Figuras 47, registrada novembro de 2020, e 48, realizada em outubro de 2021.

Figura 47: Efemeridade dos grafismos urbanos (dezembro de 2020)



Fonte: o autor (2020).

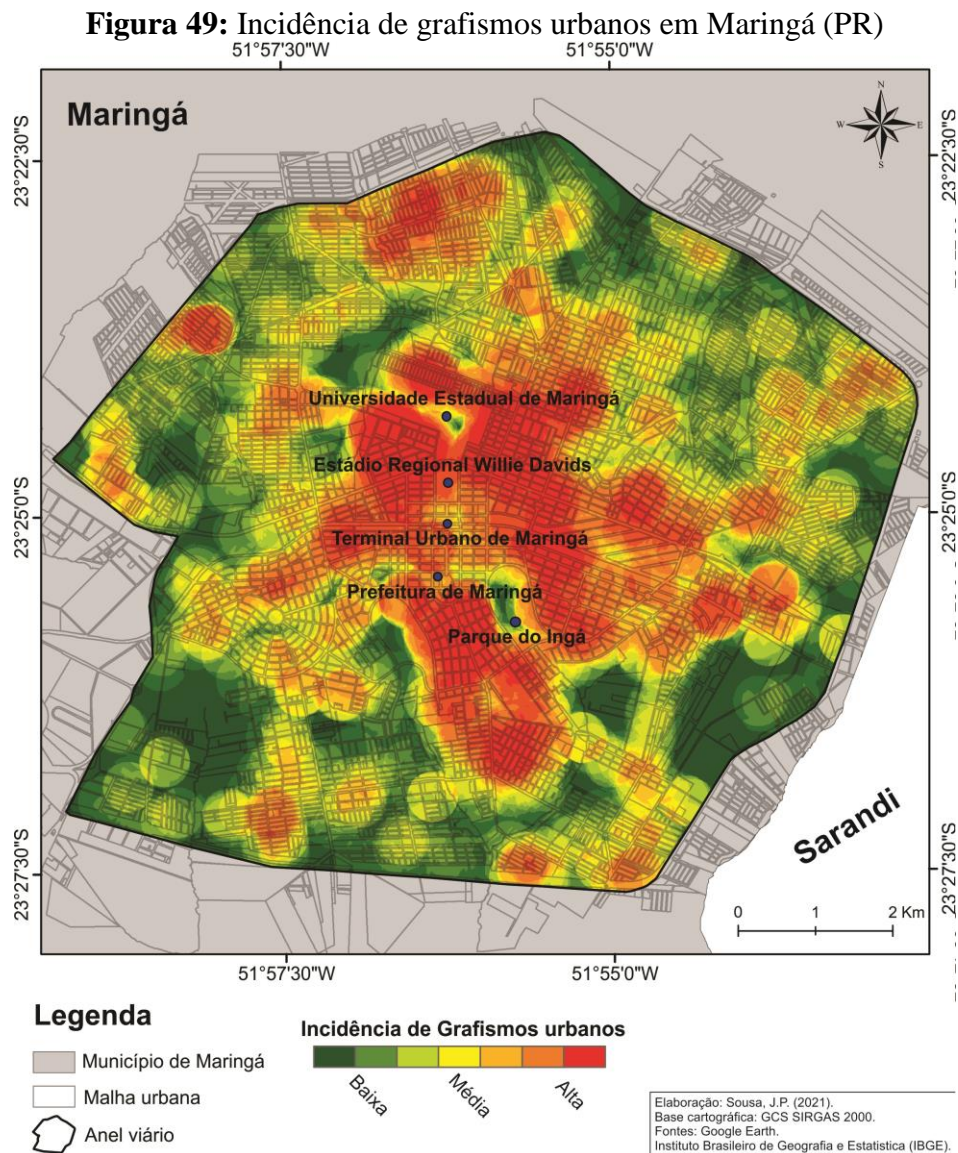
Figura 48: Efemeridade dos grafismos urbanos (outubro de 2021)



Fonte: o autor (2021).

7.1. PRODUTOS CARTOGRÁFICOS

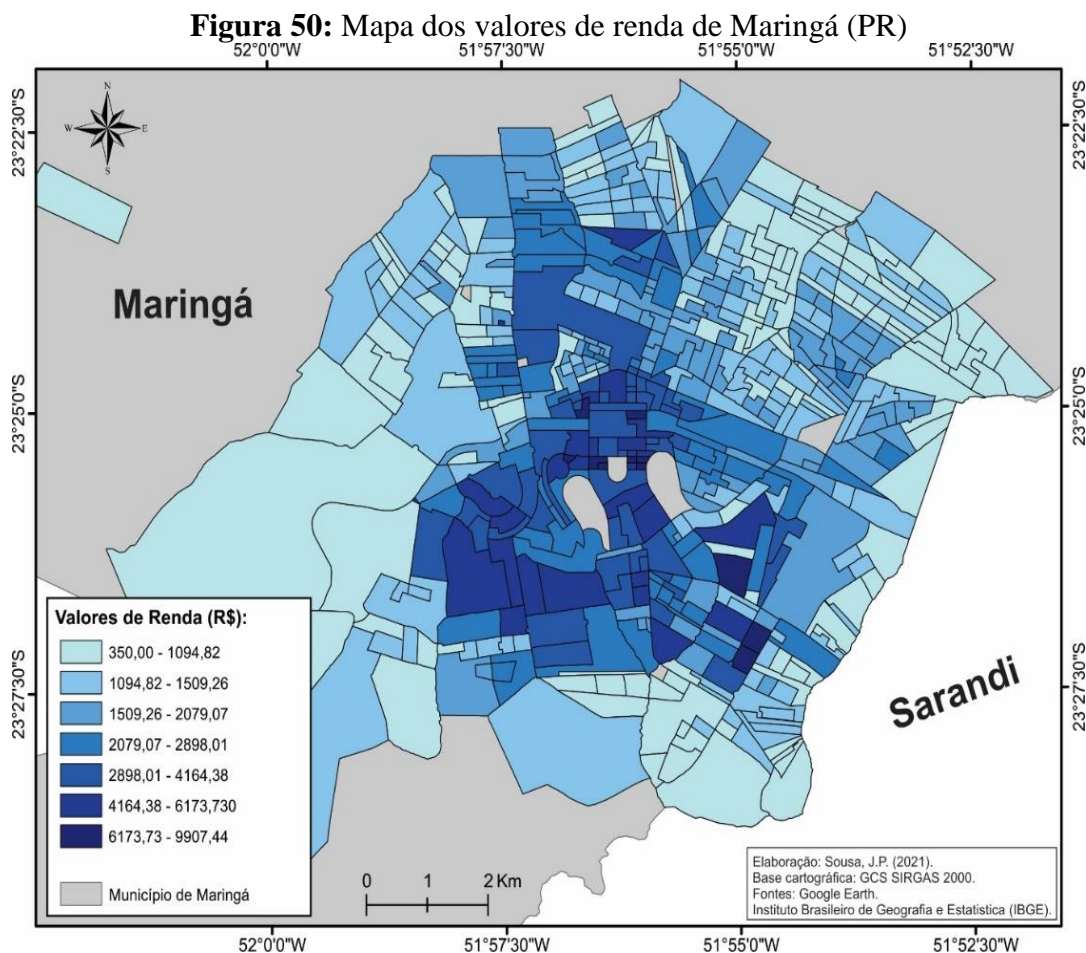
Com o levantamento dos dados, confeccionou-se um mapa que exhibe a incidência de grafismos urbanos através das manchas de calor (Figura 49). O mapa em questão destaca algumas instituições da cidade de Maringá (PR) a fim de favorecer melhor compreensão do leitor quanto à espacialização dos grafismos. Também, coloca em evidência a intensidade de todos os cinco grafismos abordados nesta pesquisa — pichação, grafite, *bomb*, letreiro e grapixo —, inseridos no recorte espacial do anel viário da cidade. As porções correspondentes às cores quentes representam uma maior intensidade de grafismos, em que vermelho e laranja representam uma alta intensidade, amarelo, uma média intensidade, e os tons de verde, uma baixa intensidade.



Fonte: o autor (2021).

Através da análise do mapa, é possível perceber que a porção central da cidade detém uma alta concentração de grafismo urbanos. Nota-se, ainda, que, assim como a hipótese levantada neste trabalho, mesmo com uma grande concentração na porção central, os grafismos urbanos estão distribuídos por toda a cidade de Maringá (PR), no sentido de se apresentarem tanto na porção central quanto periférica da cidade. Entretanto, cabem algumas ressalvas a respeito da disposição dos grafismos encontrados no espaço urbano maringaense.

Como abordado previamente e reforçado diversas vezes neste texto, a essência dos grafismos urbanos está atrelada à visibilidade, ao fato de colocar a luz no artista e em sua arte, mas, para além da visibilidade de ser reconhecido por seu talento ou ousadia, almeja-se a visibilidade social, ser admitido como cidadão, com o direito de ocupar e usufruir de todos os espaços da cidade. Esse aspecto é percebido através da análise comparativa entre o mapa de incidência de grafismos urbanos em Maringá (PR) e a Figura 50, do mapa dos valores de renda de Maringá (PR).



Fonte: o autor (2021).

Ao realizar a comparação entre a distribuição dos grafismos e o mapa de renda da população de Maringá, nota-se que, mesmo que a cidade esteja alicerçada em uma política pautada em ideias higienistas, existe, ainda, uma concentração de grafismos urbanos na porção central do espaço urbano maringaense, o qual é negado a cidadãos de classes sociais menos favorecidas através dos mecanismos adotados pelo Estado de controle e gestão de seu território, como a especulação imobiliária.

Tais estratégias remetem ao pensamento de Altamirano (2018), que diz que a própria cidade causa um sentimento de impotência e diminui o ser humano que caminha por ela, sempre à sombra dos grandes prédios e da própria sociedade, tendo seu direito à cidade negado. A impossibilidade de desfrutar do espaço urbano como um todo visa imprimir no sujeito um sentimento de inferioridade, de não pertencimento. Por meio de instrumentos como a pichação e o grafite, alguns cidadãos buscam reaver esse espaço a eles negado.

Essa condição é exposta perante a análise entre os dois mapas, evidenciando uma ampla concentração de grafismos em algumas das parcelas mais ricas da cidade. Tomando como exemplo as Zonas 02 e 03, em que se tem uma das partes mais ricas da cidade e, também, com uma das maiores concentrações de grafismos urbanos.

Os grafismos urbanos surgem da necessidade de fazer algo contra aquilo que é negado a uma parcela da população, nasce justamente porque o muro, o centro e a cidade foram negados. Cripta Djan (2021), em seu relato a respeito do espaço urbano negado a uma parte da sociedade e da pichação como ferramenta de apropriação desse espaço, afirma:

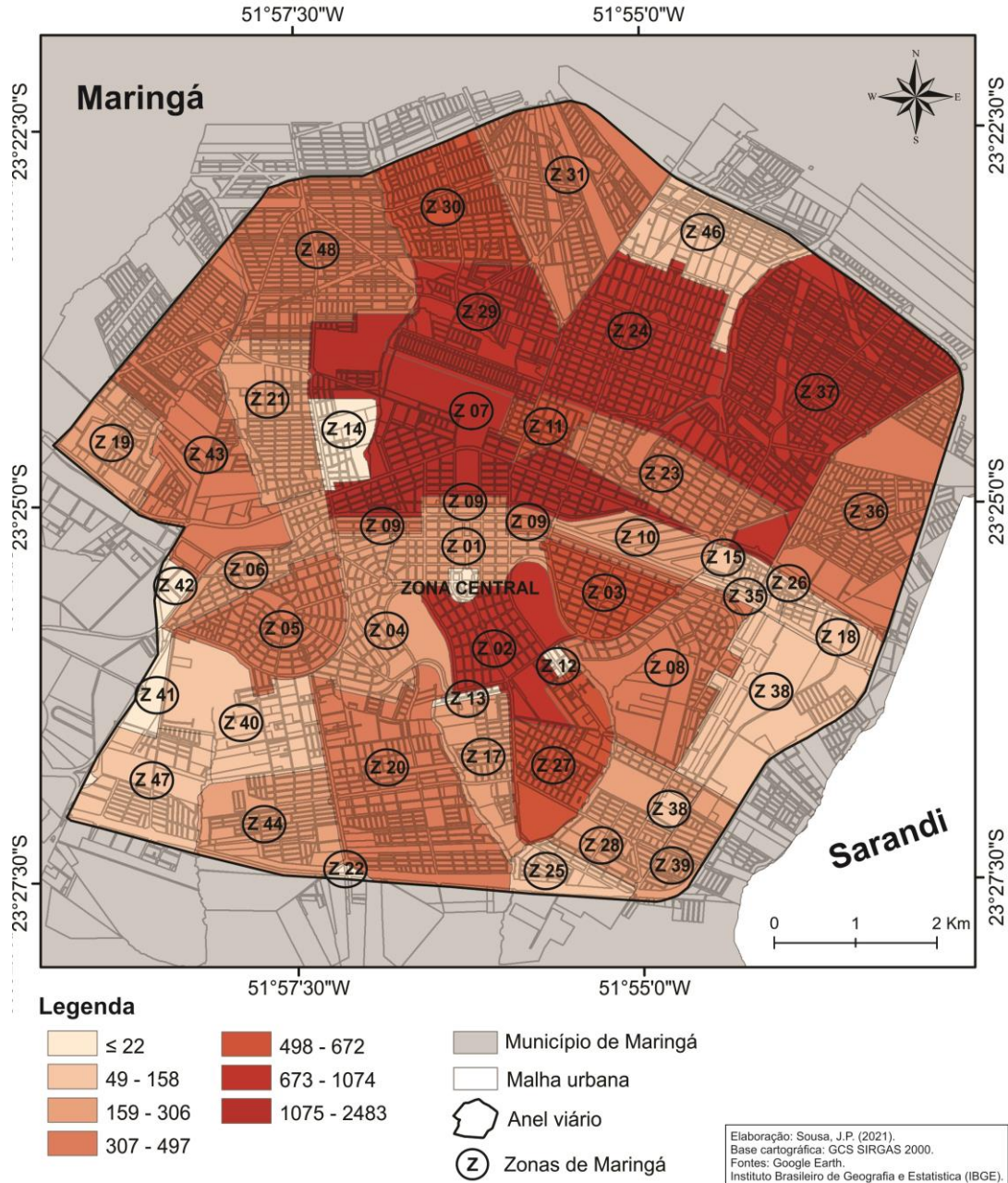
Você vive em uma sociedade que é totalmente regida pelos interesses do poder privado, onde tudo precisa de uma autorização, onde tudo tem dono, e como essa galera vai se expressar em uma cidade que é toda controlada pela propaganda, por política, propaganda de consumo. Então, daí que vem essa coisa de ter que pichar, a pichação é um sintoma, as pessoas têm que perguntar: “por que que existe a pichação?”, a pergunta é “por que existe?”. É um sintoma de uma parcela da sociedade que quer se expressar artisticamente, politicamente, porque, além de se expressar artisticamente, você também está reivindicando o espaço público de fato.

Ainda através dessa análise, pode-se identificar a influência simbólica da paisagem sobre os pichadores e grafiteiros, tendo em vista a relação dialética estabelecida entre o cidadão e o próprio espaço, em que a própria cidade exerce influência sobre ele, instigando-o a marcar determinado ponto ou, até mesmo, reaver um espaço a ele negado através da apropriação simbólica dele. De acordo com Melgaço (2010, p. 41), “o espaço não somente recebe uma ação

humana como age num movimento de rebatimento dialético. Mais do que reflexo da sociedade, o espaço é a própria sociedade e é produtor da sociedade”.

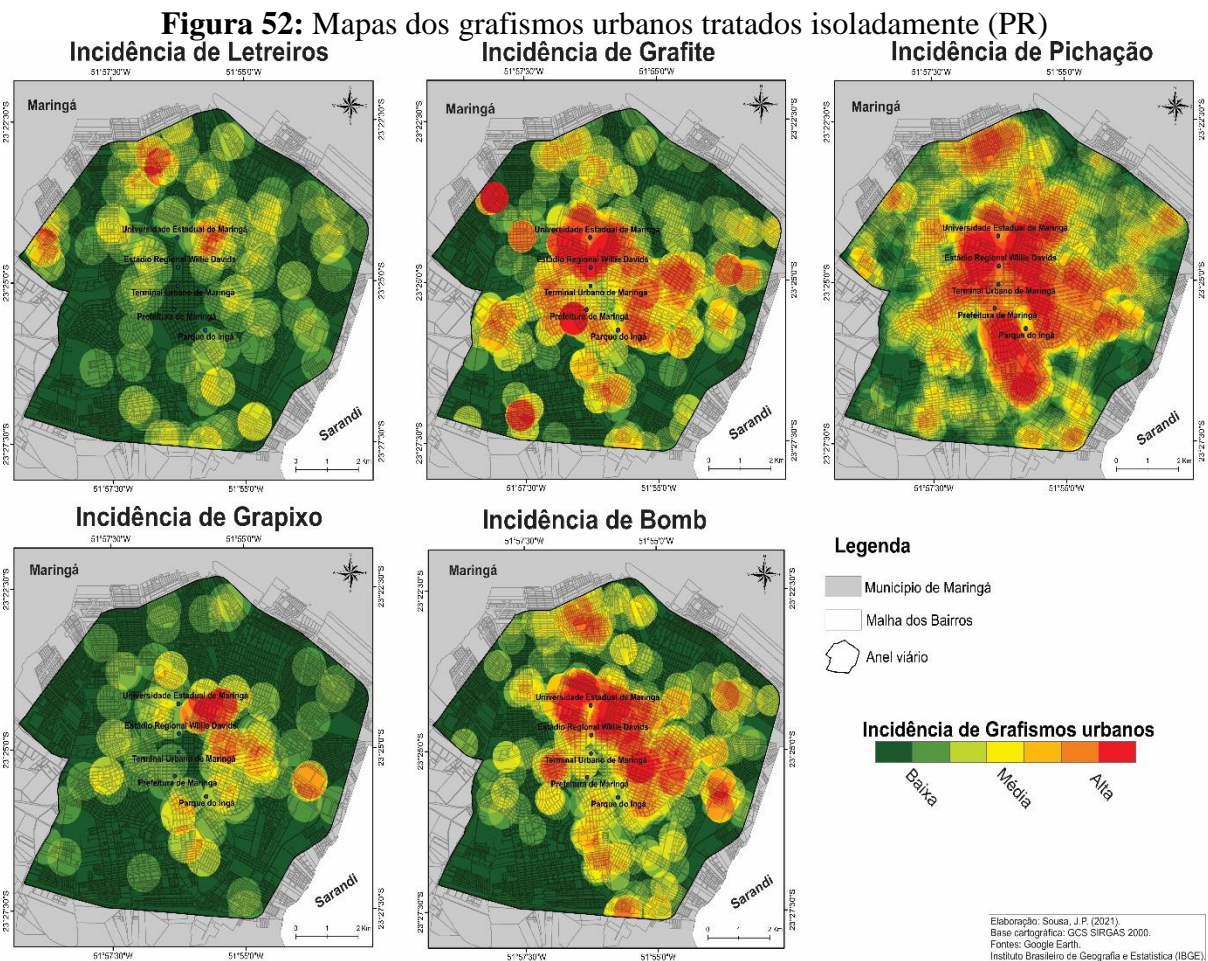
O segundo mapa apresenta os grafismos urbanos em cada uma das zonas inseridas na área de estudo (Figura 51). Nota-se um predomínio maior de grafismos na porção norte da cidade, com destaque para a Zona 7, local com maior incidência de grafismos da cidade, além dessa, ressaltam-se as Zonas: 37, 29, 24 e 2.

Figura 51: Mapa de grafismos urbanos por zona em Maringá (PR)



Fonte: o autor (2021).

A Figura 52 apresenta um mosaico contendo mapas de cada um dos cinco grafismos urbanos mais evidentes em Maringá (PR), ilustrando a distribuição espacial das intervenções separadamente. Através desse mosaico, é possível notar a predominância de quatro dos cinco grafismos urbanos na porção central da cidade, com exceção do letreiro, que apresenta uma maior incidência nas zonas afastadas do centro. Acredita-se que tal fenômeno ocorra devido à motivação/ao propósito do grafismo que, ao contrário dos demais, não procura necessariamente a autopromoção do autor, mas, sim, busca informar proibições, avisos, chamam atenção para algo, anunciam produtos, nomes de pequenos negócios e/ou serviços prestados, prática mais comum nos bairros afastados da parte central da cidade.



Fonte: o autor (2021).

Outro ponto a se destacar é a ampla incidência de grafites e *bombs* na Zona 7, uma afirmação que justifica tal fenômeno é devido ao fato de que, nessa área, está localizada a Universidade Estadual de Maringá, onde existe uma grande quantidade de estudantes que tanto

circulam pela universidade em seus respectivos períodos de estudos quanto residem ao seu redor. Desse modo, os grafismos recebem uma ampla visibilidade devido ao vasto fluxo de alunos, professores e demais membros da sociedade, haja vista que o espaço da universidade é aberto a todos.

Outra afirmativa é de que os grafismos dialogam com um público-alvo específico: os jovens da UEM, uma vez que tal público se faz maioria na área universitária, tomando como base o perfil dos vestibulandos divulgado pela Assessoria de Comunicação Social em 2014, apontando que a grande maioria de pessoas que prestam vestibular são jovens “na faixa entre 17 e 19 anos (71,3%)”. Pode-se constatar um exemplo dessa interação entre os grafismos e o público jovem através do grafite da Figura 53, localizada na esquina entre a rua Rua Professor Itamar Orlando Soares e Rua Alencar de Oliveira Paiva.

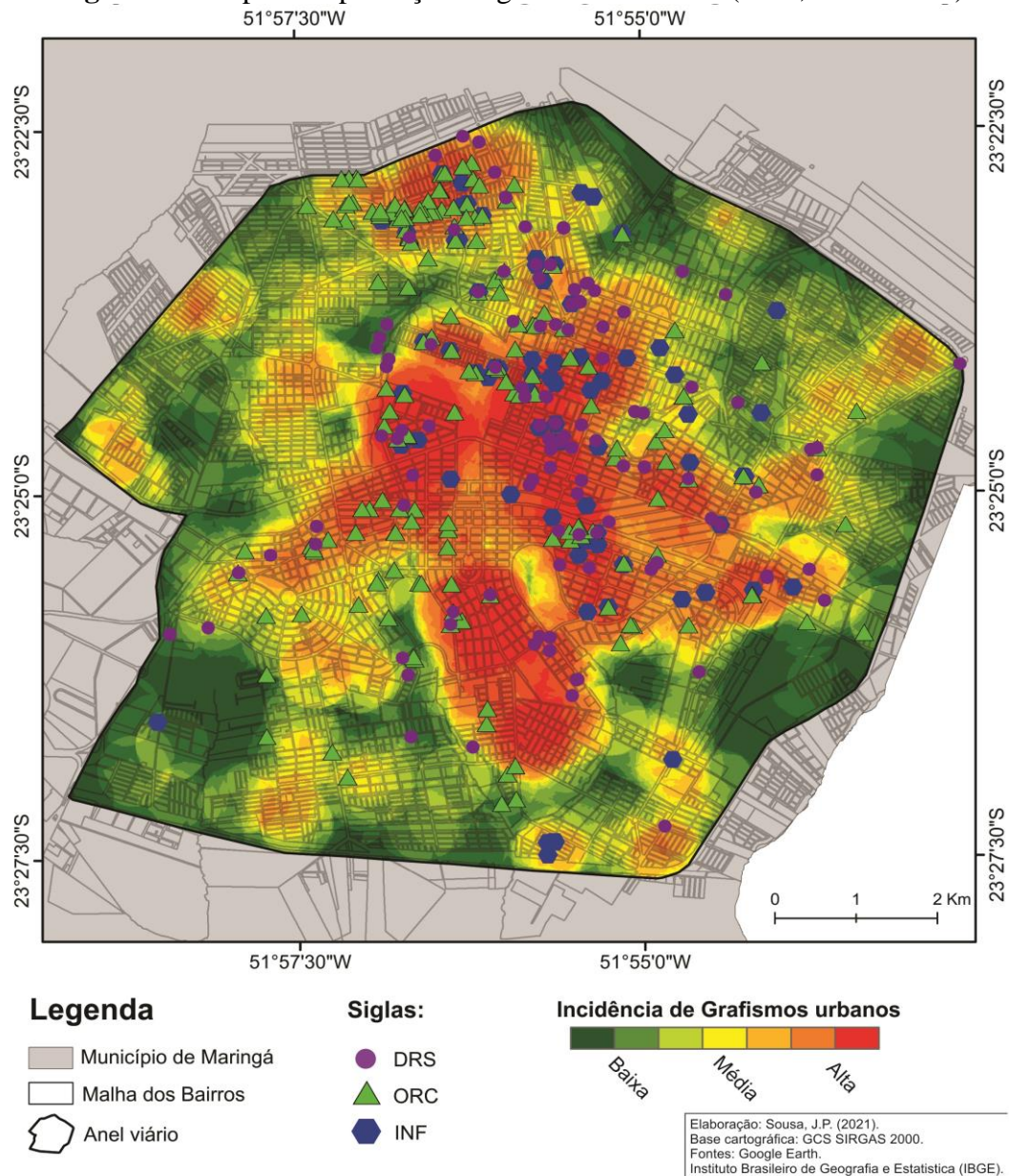
Figura 53: Grafite de diálogo com o público



Fonte: o autor (2021).

A Figura 54 exhibe o mapa com o padrão de repetição dos grafismos urbanos apresentada pela literatura, em que o pichador/grafiteiro busca reproduzir abundantemente sua *tag*, visando à autopromoção. Para a confecção desse mapa, foram selecionadas *tags* com ampla reprodução pelo espaço urbano. Os pontos foram identificados durante o trabalho de campo após a percepção de sua repetição nos espaços urbanos. Os grafismos selecionados são respectivos aos pichadores: DRS, apresentado na Figura 55 e registrado na esquina entre a Avenida Guaíra e a Rua Padre Viêira; ORC, exposto na Figura 56 e registrado na Rua Campos Sales; e o artista INF, visto na Figura 57, e a foto foi registrada na esquina entre as Ruas Kiri e Pioneiro José Augusto Gáspar.

Figura 54: Mapa de reprodução de grafismos urbanos (DRS, ORC e INF)



Fonte: o autor (2021).

Nota-se, ainda, que muitos dos pontos se sobrepõem devido ao fato de terem sido pichados juntos uns aos outros, indicando uma parceria entre os três autores dos grafismos. Assim como apresentado na literatura e em entrevistas, pichadores e grafiteiros, por muitas vezes, buscam seus pares para gravar suas marcas na cidade.

Figura 55: *Tag* DRS



Fonte: o autor (2021).

Figura 56: Tag ORC



Fonte: o autor (2021).

Figura 57: Grafismo INF



Fonte: o autor (2021).

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde sua gênese no final da década de 1970 nos guetos estadunidenses até o presente, os grafismos urbanos se mesclam com a cidade e dão a ela novos significados. Os prédios, paredes, ruas, casas, monumentos, espaços comuns a todos são alterados de modo inusitado pela arte urbana, que ocupa a cidade de forma libertária e transgressiva (CRIPTA DJAN, 2021). Os grafismos urbanos representam uma linguagem contemporânea propriamente urbana, uma manifestação em que cada pessoa incorpora elementos de dimensões coletivas, estabelecendo diálogos entre seus praticantes, e de dimensões individuais, como a autopromoção e a apropriação do espaço (OLIVEIRA, 2017).

Em um primeiro olhar, esse diálogo estabelecido pelos grafismos urbanos se molda como uma comunicação estática, realizada entre grupos específicos que trocam mensagens entre si. Entretanto, as expressões gráficas urbanas revelam uma interlocução que se ramifica por todos os elementos da cidade, inclusive, pelas pessoas que a produzem. A pichação, o grafite e os demais grafismos urbanos compõem uma rede de comunicação entre seus praticantes, a cidade e os demais cidadãos. Ao se apropriar do espaço urbano por meio de uma dessas intervenções, agentes sociais dão a ele um novo significado, perceptível aos olhos de todos, mesmo que não consigam decifrá-lo.

Neste trabalho, os grafismos urbanos foram apresentados dentre suas inúmeras faces como elementos de autopromoção existencial de agentes sociais segregados e como uma ferramenta na luta social pelo direito à cidade. Como objeto de estudo, tem-se a cidade de Maringá (PR), que apresenta processos de segmentação socioespacial desde a sua formação, com uma configuração que preserva áreas centrais para populações com maior poder de renda e as porções periféricas para as classes com menor poder aquisitivo.

Maringá (PR) reproduz o modelo tradicional brasileiro de ocupação do espaço urbano centro-periferia, exibindo um padrão de ocupação socialmente hierarquizada (RODRIGUES, 2004). Apresenta um modelo de produção do espaço urbano enraizado aos processos de segregação socioespacial. Agentes hegemônicos se beneficiam da apropriação de espaços centrais da cidade, restringindo-o a quem possa comprá-lo e, ao fazê-lo, não somente excluem grupos menos abastados como, também, os invisibilizam socialmente, fazendo com esses grupos ocupem cotidianamente seu “devido lugar” (FOUCAULT, 2002).

Os grafismos urbanos se manifestam à insubmissão de agentes hegemônicos, confrontando o modelo segregador de Maringá (PR), questionam a cidade capitalista, os interesses de grupos dominantes economicamente, os limites da propriedade privada, colocando

em cheque ações tomadas por grupos que se beneficiam da repulsão de grupos às margens da cidade. São práticas que remetem às lutas sociais pelo direito à cidade e colocam em evidência agentes sociais invisíveis socialmente. A afronta causada por esses agentes e suas marcações nos espaços da cidade a torna de interesse comum a todos, seja por sua aceitação, rejeição ou, ainda, o controle.

Diversos são os esforços do poder público e demais agentes hegemônicos para exercer o domínio sobre os grafismos urbanos. Reconhecendo a inviabilidade de proibição total, esses agentes buscam na regularização da prática uma delimitação do que pode ser feito, quem pode fazer e onde pode ser feito. A exemplo disso, toma-se a Lei Antipichação da cidade de Maringá (PR), Lei Municipal nº 10.693/2018, que prevê a implementação de políticas de incentivo ao grafite e combate à pichação.

Dada a vasta expressão de grafismos urbanos encontrados no espaço urbano maringaense, é notório como tais medidas de controle se mostram incapazes de diluir a pluralidade do movimento. Agentes sociais alinhados à prática da pichação e do grafite agem em sentido contra-hegemônico, uma vez que essas ações de domínio são empregadas por um sistema que não os representa, pautado em uma lógica higienista que visa à homogeneização do espaço urbano e de seus cidadãos.

Os grafismos urbanos, como uma expressão de arte urbana, como ferramenta de lutas sociais, exibem, no espaço urbano de Maringá (PR), uma condição de vida de exclusão socioespacial e invisibilidade social, imposta por agentes hegemônicos, bem como por uma parcela de sua sociedade civil. Parcela essa que resguarda valores conservadores e desconectados da realidade do próprio meio que habita. A cidade de Maringá (PR) carece de um espaço urbano plural, heterogêneo, que convide seus cidadãos a percebê-la e produzi-la em sua multiplicidade.

Pichação, grafite e demais manifestações sociais na luta pelo direito à cidade se inserem no espaço urbano como os ratos de Banksy (2012), estão ali sem consentimento, por todos os lugares, sendo perseguidos e odiados, alastrando-se pela cidade sem distinção. Essas práticas que se manifestam através de agentes sociais segregados sinalizam que a cidade não pertence aos agentes hegemônicos aqui mencionados, mas, sim, às pessoas que os confrontam e que se atrevem a ocupá-la e lhe dar significados plurais que contemplem a diversidade. Esses agentes cumprem um papel fundamental na produção do espaço urbano, colocando luz em pessoas invisibilizadas e confrontando a ideia de uma cidade pautada em valores capitalistas e segregadores.

Conclui-se este trabalho com a intenção de reconhecer uma Maringá (PR) de valores conservadores, mas aberta para a progressão em direção a uma nova fase que contemple ideias heterogêneas. A percepção dos cegos que veem, aqueles que somente enxergam o que querem ou o que lhes foi dito para enxergar, reduz os grafismos urbanos a uma visão simplista, tentando encaixá-los em caixinhas de vandalismo, de crime, de praga, de deixar a cidade feia, e não percebem que os grafismos urbanos são, na verdade, um sintoma que denuncia as mazelas da cidade que ocupam.

REFERÊNCIAS

A Arte do Traço Urbano – II. **II Encontro de Graffiti de Maringá**. Disponível em: <<http://www.dfe.uem.br/comunicauem/2018/08/21/a-arte-do-traco-urbano-ii-encontro-de-graffiti-de-maringa/>>. 2018. Acesso em: 11 de abril de 2021.

AFFONSO, M. **Professor explica origem histórica da palavra "vândalo"**. In: G1 Pernambuco, 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pernambuco/vestibular-e-educacao/noticia/2013/11/professor-explica-origem-historica-da-palavra-vandalo.html>> Acesso em: 30 de março de 2021.

AGUIAR, G. **'pichação não é arte'**. CBN Maringá, Maringá (PR), 2018. Disponível em: <<https://cbnmaringa.com.br/noticia/gilson-aguiar-pichacao-nao-e-arte>>. Acesso em: 01 de novembro de 2021.

ALTAMIRANO, M. A pichação na paisagem de São Paulo: o risco com o construção do sentido da vida urbana. 2018. 300 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

A LETRA E O MURO. Direção: Lucas Fretin. São Paulo: Lisa/USP, 2002.

AMADO, F. A. T. **Direito ambiental esquematizado** – 5.^a ed. – Rio de Janeiro: Forense; São Paulo: MÉTODO. p.737 e 738. 2014.

ANDRADE, C. D de. **Nova reunião – 23 livros de poesia**. Vol 2. 3^aed. Rio de Janeiro, 2012.

ANDREOLI, G. S. **Grafismos urbanos: composições, olhares e conversações**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil, 2004.

APPLICABILITY. **MobileTopographer GIS: Manual. Applicality software meets quality**. 2020. Disponível em: <http://applicality.com/app_documentation/web/MobileTopographerGIS_Manual.pdf> . Acesso em: 03 setembro de 2020.

ARAÚJO, A. O; MARTINS FILHO, T. B. M; MARINHO, L. **Muros que falam: a comunicação na cidade/ Speakable Walls: the communication in the city**. Rev. Humanidades, Fortaleza, v. 30, n. 1, p. 99-114, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.unifor.br/rh/article/view/475>> Acesso em: 30 de abril de 2021.

ARGAN, G.C. **História da Arte como História da Cidade**. 4^a ed. Coleção A. São Paulo: Martins Fontes. 280. 1998.

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL. UEM divulga perfil dos vestibulandos. 2014. Disponível em: <http://www.asc.uem.br/index.php?option=com_content&view=article&id=19240:uem-divulga-perfil-dos-vestibulandos&catid=986&Itemid=211>. Acesso em 12 de maio de 2020.

AUBERT, N., HAROCHE, C. **Ser visível para existir: a injunção da visibilidade**. In: AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine (orgs.) *Tiranias da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Fap-Unifesp. p. 13-29. 2013.

AVILA, G. N. de COSTA, A. P. M.; DIVAN G. A. **Criminologias e política criminal. I** – ISBN: 978-85-5505-688-8 – Florianópolis: CONPEDI, 2018. p. 49. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/201322/001090492.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em 02 de abril de 2021

BALBO, M. citado em **Cities Transformed: Demographic Change and Its Implications in the Developing World**. Washington, D.C.: The National Academies Press. p. 379. 2003.

BANKSY. **Guerra e Spray**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

BARJA, W. **Intervenção/terinvenção: a arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano**. Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação, v.1, n.2, 2008.

BARUS-MICHEL, J. **Uma sociedade das telas**. In: AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine (orgs.) *Tiranias da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Fap-Unifesp. p. 33-45. 2013.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar. 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar. 2005.

BEAUJEU-GARNIER, J. **Geografia urbana**. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. 1983.

BORGES, W. A. ROCHA, M. M. **Eixo dinâmico Londrina/Maringá competitividade e cooperação no caminho para o desenvolvimento regional sustentável**. Boletim de Geografia, 22 (1): 01-20. 2004.

BORTOLOTTI, M. Revista Época. **Vida e destino do quadro nº16 de Jackson Pollock do MAM**. Disponível em: < <https://epoca.oglobo.globo.com/cultura/noticia/2018/04/vida-e-destino-do-quadro-n-16-de-jackson-pollock-do-mam.html>>. Acesso em: 04 de março de 2021.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, 05 de outubro de 1988. Artigo 225. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm> Acesso em 21 de abril de 2021.

BRASIL. **Decreto-lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940**. Código Penal. Brasília. Artigo 163. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm> Acesso em 21 de abril de 2021.

BRASIL. **Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998**. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Brasília. Artigo 65. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm> Acesso em 21 de abril de 2021.

BRASIL. **Lei nº 12.408, DE 25 DE MAIO DE 2011**. 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.

Brasília. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm#art6> Acesso em 21 de abril de 2021.

BRASIL. **Tribunal de Justiça do Estado do Paraná.** - 4ª Turma Recursal - 0006301-58.2018.8.16.0018 – Maringá, 2018. Disponível em: <<https://portal.tjpr.jus.br/jurisprudencia/j/2100000006127121/Ac%C3%B3rd%C3%A3o-0006301-58.2018.8.16.0018>> Acesso em 20 de abril de 2021.

BUENO, L. D; OLIVEIRA, A. S; ROCHA, M. L. B da. **Vivências de juventudes em espaços urbanos: grafite e pichação como expressões de subjetividade.** FRAGMENTOS DE CULTURA, Goiânia, v. 29, n. 3, p.425-435, jul./set. 2019. Pág. 431. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.18224/frag.v29i3.7800>> Acesso em: 22 de abril de 2021.

CAETANO, F. D. **Reflexões teóricas sobre a inserção do graffiti e da pichação na paisagem urbana: Uma arte “contra racional”?** Revista Geograficidade – v.7, Número 1, 2017, ISSN 2238-0205. Pág. 78. Disponível em: <<https://doi.org/10.22409/geograficidade2017.71.a12972>> Acesso em 29 de março de 2021

CALDEIRA, T. P. do R. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo.** Trad. Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. 1ª ED. São Paulo: 34/Edusp, 2000.

CAMPOS FILHO, C. M. **O processo de urbanização visto do interior das cidades brasileiras: a produção, apropriação e consumo do seu espaço.** In: Cidades brasileiras: seu controle ou o caos. São Paulo: Studio Nobel, 1992.

CAMPOS FILHO, C. M. **Cidades Brasileiras: seu controle ou o caos.** São Paulo, SP: Studio Nobel, 2001

CAMPOS, R. **Visibilidades e invisibilidades urbanas.** Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v. 47, n. 1, jan/jun, p. 49-76. 2016.

CANCIAN, N. A. **Cafeicultura paranaense (1900-1970).** Curitiba: Grafi par, 1981.

CANEVACCI, M. **A Cidade Polifônica.** São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CARLOS, A. F. A. **A cidade.** 8. Ed. 1ª reimpressão. São Paulo. Editora Contexto. 2007.

_____. **Um novo planejamento para um novo Brasil?**, 2014.

CASTELLS, Manuel. **A Questão Urbana.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 210. 1983.

CATADOS, VG. **2,5 no beiral mantendo as raízes sempre vivas!** 2021. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/CPp9Nefj8-o/>> Acesso em novembro de 2021.

CEBRAP. **Crescimento e pobreza.** São Paulo: Loyola, 1976.

CHAUÍ, M. S. **O que é Ideologia.** São Paulo: Abril Cultura/Brasiliense. 1984.

COOPER, M. **Top 12 Street Photographers Who Captured the Grit of New York in the 70s and 80s: by Jessica Stewart**. 2017. Disponível em <<https://mymodernmet.com/new-york-street-photography-70s-80s/>> . Acesso em 12 de abril de 2020

CORRÊA, R. L **O espaço urbano**. São Paulo: Ática, (Série Princípios). 2004.

_____. **Espaço: um conceito-chave da geografia**. p. 15 a 47. In: CORRÊA, Roberto Lobato; CASTRO, Iná Elias de.; GOMES, Paulo Cesar da Costa (org). Geografia: Conceitos e Temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

_____. **Sobre agentes sociais, escala e produção do espaço: um texto para discussão**. A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios. São Paulo: Contexto, p. 41-51, 2012.

COSTA. J.V. **A galera do Xarpi Carioca**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2009.

CUNHA, S. **Graffiti – Arte ou Vandalismo? Processos de legitimação**. Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. 2003. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/37543562/graffiti-a-arte-ou-vandalismo>> Acesso em 29 de março de 2021.

DA SILVA, J. R. S. F. Onde Está Banksy? . 2009.Dissertação (Mestrado em Artes). Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

DAMATTA, R. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil** (5ª ed.). Rio de Janeiro: 1997.

DELEUZE, Gilles (1992). **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34.

DINIZ, A. M. A. FERREIRA, R. G. B. LACERDA, A. G. **Territórios renitentes: os efeitos das políticas repressivas à pichação em Belo Horizonte** (2011 -2015). ISSN 2318-2962 Caderno de Geografia, v.27, n.50, 2017. Pág. 592, 594 e 595. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/3332/333251655011.pdf>> Acesso em 18 de abril de 2021.

DIÓGENES, G. M. S.; ECKERT, C. ; CAMPOS, R. . **As cidades e as artes de rua: olhares, linhas, texturas, cores e formas (apresentação)**. Revista de Ciências Sociais (UFC), v. 47, p. 11-24, 2016.

DIRETORIA DE COMUNICAÇÃO DE MARINGÁ. **Maringá é a melhor cidade do Brasil para se viver. 2021**. Disponível em: <<http://www2.maringa.pr.gov.br/site/noticias/2021/02/15/maringa-e-a-melhor-cidade-do-brasil-para-se-viver/37083>> Acesso em abril de 2021.

EL PAIS. GIL ALESSI, São Paulo, 2017. **A ‘maré cinza’ de Doria toma São Paulo e revolta grafiteiros e artistas**. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html>. Acesso em 10 de agosto de 2021.

ENERI. Urso Podcast #31. São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SR1uigHI4Qw>> Acesso em 23 de outubro de 2021.

CRIPTA DJAN. Urso Podcast #40. São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WnCly7DjwRY>> Acesso em 25 de outubro de 2021

ENDLICH, A. M. **Maringá e a rede urbana regional**: Conteúdo urbano e concentração demográfica Maringá and the regional urban network: urban contents and demographic concentration. Universidade Estadual de Maringá. 1999.

ESTADÃO ACERVO. **História da pichação e do grafite em São Paulo**. 2017. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,historia-da-pichacao-e-do-grafite-em-sao-paulo,12668,0.htm>>. Acesso em: 12 de abril de 2021.

FEIXA, C.; PORZIO, L. **Los estudios sobre culturas juveniles en Espana** (1960-2003). Revista de Estudios de Juventud, 64, 9-28. 2004.

FERNANDES, E. M. F. **Pichações: discursos de resistência conforme Foucault**. Acta Scientiarum. Language and Culture – v. 33, n. 2, p. 241-249, ISSN: 1983-4675 – Maringá, 2011. Pág. 242 e 246. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/3074/307426648008.pdf>> Acesso em 18 de abril de 2021.

FERREIRA, M. C. **Iniciação à análise geoespacial: teoria, técnicas e exemplos para geoprocessamento**. São Paulo: Unesp, 2013.

FIGUEIREDO, L. C. **A Expansão Urbana de Sarandi: Algumas Considerações**. Boletim de Geografia, Universidade Estadual de Maringá. 1997.

FOLHA DE S.PAULO. São Paulo: Grupo Folha, [2020]. **Mortes: Viveu na rua, adotou uma praça e deu vida às plantas**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/05/mortes-viveu-na-rua-adotou-uma-praca-e-deu-vida-as-plantas.shtml>>. Acesso em 03 de abril de 2021.

FOLHA DE S.PAULO. São Paulo: Grupo Folha, [2019]. **'Menino veste azul e menina veste rosa', diz Damares Alves**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/01/menino-veste-azul-e-menina-veste-rosa-diz-damares.shtml>>. Acesso em 20 de maio de 2021.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Nascimento da prisão. Petrópolis- -RJ: Vozes, 1975.

_____. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

FRUGOLI JR., Heitor. **Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole**. São Paulo: Cortez; Edusp, 2006.

GÜNES, S.; YIALMAZ, G. **Understanding Graffiti in the built Environment**. In: 42nd ISoCaRp Congress. 2006.

HAMANN, C. PIZZINATO, A. TEDESCO, P. C. **INTERVENÇÕES VISUAIS URBANAS: SENSIBILIDADE(S) EM ARTE, GRAFITE E PICHACÃO**. In: Revista Psicologia & Sociedade. Versão impressa ISSN 0102-7182, versão On-line ISSN 1807-0310 – vol.29 – Belo

Horizonte, 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1807-0310/2017v29169375>> Acesso em 29 março 2021.

HAROCHE, C. **Tiranias da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas**. São Paulo: Fap-Unifesp. p. 85-110. 2013.

HARVEY, D. **A justiça social e a cidade**. São Paulo: Hucitec, 1980.

HARVEY, D. **A Produção Capitalista do Espaço**. São Paulo, Editora Annablume, 2005.

HARVEY, D. **17 contradições e o fim do capitalismo**. – 1ª Edição. São Paulo: Boitempo, 2016.

HARVEY, D. **Cidades Rebeldes. Do Direito à Cidade à Revolução Urbana**. São Paulo: Martins-Fontes, 2014.

HARVEY, D.; ALFREDO, A.; SCHOR, T.; BOECHAT, C. A. **A LIBERDADE DA CIDADE. GEOUSP Espaço e Tempo (Online)**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 09-18, 2009.

IBGE. Base de informações do Censo Demográfico 2010: Resultados do Universo por setor censitário. Rio de Janeiro. 2011

JACQUES, P. B. **Notas sobre espaço público e imagens da cidade**. In: VITRUVIUS (SITE). Publicado em 07/2009. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>> Acessado em 20 de abril de 2021.

KOPANAKIS, A. R. ; LOWENTHAL, M . **A CIDADE E A ARTE: UM ESPAÇO DE MANIFESTAÇÃO**. edunioste , v. 22, p. 79-88, 2015.

KROPOTKIN, P. **Palavras de um revoltado**. São Paulo: Imaginário, Ícone Ed., 2005.

LARRUSCAHIM, P. G; SCHWEIZER, P **A criminalização da pixação como cultura popular na metrópole brasileira na virada para o século XXI**. Revista de Direitos e Garantias Fundamentais, p. 13-32, 2015.

LASSALA, G. **Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas**. Picho is not pixo: introduction to na analysis of urban graphc expressions. 2 ed. Altamira Editorial. São Paulo. 2017.

LASSALA, G. **Fonte Adrenalina**. 2007. Disponnível em <<https://www.myfonts.com/fonts/brtype/adrenalina/>> Acesso em maio de 2020.

LASSALA, G. **Os tipos gráfico da pichação: Desdobramentos visuais**. 2007.

LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2008 (1968).

_____. **Le Droit à la ville**. Paris, Anthropos, 1968.

_____. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. **La production de l'espace**. 4. ed. Paris: Éditions Antrophos, 2000.

_____. **Espaço e política** (tradução de Margarida Maria de Andrade e Sérgio Martins). UFMG, 2008.

_____. **O direito à cidade**. 5. ed. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro Editora, 2011.

LEPETIT, B; SALGUEIRO, H. A. **Por uma nova história urbana**. São Paulo: Edusp. 323 p. 2001.

LÉVY, P.A. **Ideografia Dinâmica: rumo a uma imaginação artificial?** São Paulo, Editora Loyola, 1998.

LOPES, J. G. V. **Grafite e Pichação: os dois lados que atuam no meio urbano**. Universidade de Brasília – UnB Faculdade de Comunicação Social – FAC Departamento de Publicidade e Propaganda. 2011. Pág. 3 e 4. Disponível em: <https://bdm.unb.br/bitstream/10483/3824/1/2011_JoanaGoncalvesVieiraLopes.pdf> Acesso em 30 de março de 2021.

LUIZA, T. **A Arte do Traço Urbano – II Encontro de Graffiti de Maringá**. In: Portal Comunica UEM. Maringá: 2018. Disponível em: <<http://www.dfe.uem.br/comunicauem/2018/08/21/a-arte-do-traco-urbano-ii-encontro-de-graffiti-de-maringa/>> Acesso em 14 de abril de 2021.

MARINGÁ HISTÓRICA. **64 anos de Maringá x 66 anos de seu projeto**. 2011. Disponível em <<https://www.maringahistorica.com.br/publicacoes/648/64-anos-de-maringa-x-66-anos-de-seu-projeto>>. Acesso em janeiro de 2021.

MARINGÁ. Lei nº34/59 de 31 de outubro de 1959. Código de Postura e Obras. Disponível em: <http://sapl.cmm.pr.gov.br:8080/sapl/sapl_documentos/norma_juridica/1900_texto_integral> Acesso em 26 de agosto de 2021.

MARINGÁ. Lei Ordinária nº10.693 de 10 de setembro de 2018. Institui o projeto antipichação no município de Maringá. Disponível em: <http://sapl.cmm.pr.gov.br:8080/sapl/consultas/norma_juridica/norma_juridica_mostrar_proc?cod_norma=13196> Acesso em 13 de abril de 2021.

MARINGÁ POST. **Prefeitura de Maringá apaga pintura de artista reconhecido em vários países um dia após ser finalizada. Grafite fazia parte do Edital Aniceto Matti, patrocinado pelo Município**. Maringá-PR. 2018. Disponível em: <<https://maringapost.com.br/cidade/2018/08/20/prefeitura-de-maringa-apaga-pintura-de-artista-reconhecido-em-varios-paises-um-dia-apos-ser-finalizada-acao-fazia-parte-do-edital-aniceto-matti-patrocinado-pelo-municipio/>>. Acesso em: 14 de março de 2021.

MEIO DIA PARANÁ – MARINGÁ. **Pichações se espalham por bairros de Maringá**. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/7804698/>>. Acesso em: 13 de março de 2021.

MELGAÇO, L. M. **Securização urbana: da psicosfera do medo à tecnoesfera da segurança**. Tese de Doutorado em Geografia Humana. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

MITTMANN, D. **O sujeito pixador: tensões acerca da prática da pichação paulista**. Dissertação (Mestrado em Educação - Rio Claro) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo. 2012.

MOLES, Abraham. **O kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MORO, D. A. **Maringá: Espaço e Tempo**. Maringá: UEM, 2003.

NOCIVO SHOMON. **Pixadores #3 Nocivo Shomon - Beat Mortão VMG**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CiZEG8IIEU>>. Acesso em julho de 2021

OLIVEIRA, A. E. L. de. **Pichação: Arte pública e resistência em Salvador**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012. Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18996>>. Acesso em: 18 de março de 2021.

OLIVEIRA, L. H. R. P. A. de. **A luta pelo direito à cidade por meio da *street art* em Curitiba, PR**. ENAPEGE, Geografia, ciência e política. ISSN: 2175-8875. Porto Alegre, 2017. Pág. 30. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/1884/47316>> Acesso em 02 de abril de 2021. Acesso em: 20 de abril de 2021.

PARK, Robert E. **A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano**. 4. ed. In: VELHO, Otávio G. (Org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editores. p. 26-67.1979.

PEREIRA, A. B (a). **“A maior zoeira”: experiências juvenis na periferia de São Paulo**. 2010. 262f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP. São Paulo, 2010.

_____. **Visibilidade e escrita de si nos riscos do pixo paulistano**. Revista de Ciências Sociais (UFC) , v. 47, p. 77-100, 2016.

PICHAÇÃO é arte? – Cidade Ocupada. Produção: Fred Melo Paiva. São Paulo. 2016
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UsGrGN1x6mE&t=39s>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2021.

PIRES, A. O. da S. **A PIXAÇÃO COMO APROPRIAÇÃO DA CIDADE: o pixador como formador do cenário urbano**. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Programa de Pós-Graduação em História. Belo Horizonte, 2017. Pág. 39. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-AWSKZ8>> Acesso em: 30 de março de 2021.

PIXADORES – Na revolta de Paraisópolis. Produção: Iuri Salles. São Paulo. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZyFQB00Wx-Y>>. Acesso em: 07 de março de 2021.

PIXO. Documentário Longa Metragem. Produção de João Wainer e Roberto T. Oliveira. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2021.

PIXOACÃO II. Produção Bruno de Jesus Rodrigues. Versão Festival – 20 min. São Paulo. 2014. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=9Mh9IMd5zl4>> Acesso em: 11 de fevereiro de 2021.

ROSA, M. M. Muros de Ar | Entrevista com Cripta Djan. Mostra Internacional de Arquitetura em Veneza. 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=rKnEVW2FxY0>>. Acesso em: 5 de novembro de 2021;

PREFEITURA DE MARINGÁ. **Pichação em ponto de ônibus**. Maringá-PR. 2020 Disponível em: <<https://www.facebook.com/prefeiturademaringa/posts/2853186104776352/>>. Acesso em: 13 de março de 2021.

RACIONAIS MC's. **Tô ouvindo alguém me chamar**. In: RACIONAIS MC'S. Sobrevivendo no inferno. São Paulo: Cosa Nostra. Faixa 4. Compact Disc. 1997.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. SP: ed. Ática,1993.

RAMA; Ángel. **A cidade das letras**. São Paulo: Boitempo. 2015.

RAMIRES, J. C. de L. **A Verticalização do Espaço Urbano da Cidade de Uberlândia: Uma Análise da Produção e do Consumo da Habitação**. 1998. 310 f. Dissertação (Doutorado em Geografia Humana). Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

RAMOS, C. M. Ai. **Grafite, pichação & cia**. São Paulo: Anna Blume, 2008.

Resistência em Arquivo. **Pelos muros da ditadura, Ações de resistência**. 2014. Disponível em: <<https://resistenciaemarquivo.wordpress.com/2014/04/17/pelos-muros-da-ditadura-acoes-de-resistencia-a-ditadura/>>. Acesso em: 21 de maio de 2021.

ROBINS, Kevin. **Into the image**. London & New York: Routledge, 1996.

RODRIGUES, Ana L. **A Pobreza Mora ao Lado: Segregação Sócioespacial na Região Metropolitana de Maringá**. Tese Doutorado. Ciências Sociais – PUC. São Paulo-SP. 2004.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RONCAYOLO, Marcel. **A cidade**. In: Enciclopédia Einaudi, vol. 8 Região. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 396-487,1986.

SANDLER, R. Black and White Photos Capture the Urban Grit of 1980s New York City: by Katie Hosmer. 2014. Disponível em < <https://mymodernmet.com/richard-sandler-1980s-new-york-city/>>. Acesso em 23 de abril de 2020.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica**. São Paulo: HUCITEC, Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

_____. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional**. 3. ed. São Paulo: Hucitec,1996.

_____. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** 4. ed. São Paulo: USP, 2006.

_____. **A urbanização brasileira.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, ed. 5, 176 p. 2009.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a Cegueira.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SIMMEL, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito.** *Mana*, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005.

SPINELLI, L. **Pichação e comunicação: um código sem regra.** *Logos: Comunicação & Universidade*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 26, 1º sem. 2007. Disponível em: <http://www.logos.uerj.br/PDFS/26/LOGOS_N26.pdf>. Acesso em: 11 de abril de 2021.

SPOSITO, M. E. B. **A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade.** In: *Tempo Social*. vol. 5, n. 1-2. São Paulo: USP. p. 161-178. 1993.

_____. **Reflexões sobre a natureza da segregação espacial nas cidades contemporâneas.** *Revista de Geografia AGB, Dourados*, v.4. n.1, p.71-85, set./dez. 1996.

SZMRECSANYI, M. I. **O modelo das cidades-jardins no Norte do Novo Paraná.** *Revista do programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, v. 8, p. 178–19. 2000.

TIBURI, M. **Direito Visual à Cidade.** *ReDObRa*, v. 12, p. 39-53, 2013.

TÖWS, R. L. **Grandes projetos urbanos como reprodução da lógica do capital em Maringá (PR).** Tese de Doutorado. Maringá: PGE/UEM, 2015.

TÖWS, R. L. **O Processo De Verticalização De Londrina E De Maringá (PR) Brasil: O Estado E O Capital Imobiliário Na Produção Do Espaço.** Dissertação. Maringá, PGE/UEM, 2010.

TRUGILLO, M. HERRERA, D. **Melhor cidade para se viver, Maringá projeta futuro de olho na inovação e qualidade de vida.** Maringá Prefeitura da Cidade. 2021. Disponível em <<http://www2.maringa.pr.gov.br/site/noticias/2021/05/10/melhor-cidade-para-se-viver-maringa-projeta-futuro-de-olho-na-inovacao-e-qualidade-de-vida/37569>> Acesso em: 14 de outubro de 2021.

URIARTE, U. M. **A rebelião do vivido.** Henri Lefebvre no centro de Salvador. *NORUS - NOVOS RUMOS SOCIOLÓGICOS (IMPRESSO)*, v. 4, p. 66-85, 2016.

VAINER, C. B. **Pátria, Empresa e Mercadoria: Notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano.** In: Carlos Vainer; Otilia Arantes; Ermínia Maricato (Org.). *A Cidade do Pensamento Único: Desmanchando Consensos.* 1ª edição. Petrópolis: Vozes, v., p. 75-104. 2000.

VIEIRA, B. C. **Graffiti e Pixação: processos de apropriação e resistência.** Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Sociais. Departamento de Antropologia. Brasília, 2015. Pág. 3. Disponível em: <https://bdm.unb.br/bitstream/10483/11593/1/2015_BarbaraCostaVieira.pdf> Acesso em: 19 de abril de 2021.

VILLAÇA, Flávio. **Espaço intra-urbano no Brasil.** São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, Lincoln Institute, 1998.

WIRTH, Louis. **O Urbanismo como Modo de Vida.** In: VELHO, Otávio G. (org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

ZORZO, F. A. **A visualidade urbana contemporânea como campo de estados interdisciplinares.** In: CONGRESSO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES, 2012, Niterói-RJ: ANINTER-SH/ PPGSD-UFF. Anais do congresso. Niterói-RJ, 2012.

ANEXOS

ROTEIRO GERAL DE ENTREVISTA

Nome: D.O Idade: 31

Naturalidade: Curitiba. Profissão: Grafiteiro

Escolaridade: Ensino superior

1) Qual o primeiro contato com a pichação/grafite?

Em 2002. Começa lá na escola, carteira, porta de banheiro, essa é a porta de entrada. Com corretivo, depois com canetas, passava pelo Nugget, até chegar nos sprays. Mas ainda acredito que para muitos ainda é algo inocente, muitos começam ali e não tem uma continuidade. E para outros realmente desperta, no meu caso despertou sim kkk. Enfim, Primeiro contato com a pichação foi na escola, riscando carteiras com corretivo e porta do banheiro com canetão kk.

Em Curitiba teve uma época muito forte de pedra em vidro de ônibus, riscava os vidros com pedras de amolar faca, tipo fazendo as tags. Isso foi em 2006, não sei até quando durou. Como eles não trocavam os vidros acabou aos poucos os espaços e aos poucos a galera foi parando também.

2) O que você picha/grafita? Possui alguma mensagem?

Hoje sim, normalmente no intuito de uma conscientização, temática.

3) Para você o que significa ser um pichador/grafiteiro?

Sobre o que significa ser grafiteiro. A pichação quase me levou à morte em algumas situações de donos de muros de casa e segurança de loja, o graffiti salvou minha vida e me mantém vivo até hoje, sustenta minha família e é uma das coisas mais importante na minha vida

4) Quais são as gírias do grafite/pichação e os seus significados?

Cara tem muita coisa kkkk. Muita coisa regional também, sobre os nomes dos estilos principalmente. Tag – tipo uma assinatura pequena, isso credito que seja mundial. TagReto aí já é pichação mesmo. Bomb é o grafite rápido e simples dos trens e portas de loja, conhecidos com trown up também. Aí tem wild Style que já sem as letras mais trancadas e elaboradas, com alguns efeitos de luz e sombra. Aí já não é mais gíria, é nome formal dos estilos. Uma gíria bem comum é o atropelo, o pior vacilo da pichação e do graffiti. Quando tem uma pichação ou um graffiti e chega outro cara e faz por cima, não na parte de cima, mas por cima mesmo. Sangue no olho. Rola até treta, treta mesmo, treta e toma sacode sem dó. Em Curitiba tem o grapixo, uma pichação com contorno.

5) Em sua opinião, existem estilos de pichações/grafite diferentes? Quais?

São mais ou menos esses que comentei, acho que os únicos que não falei, são o 3D, personagem e realismo. Tem dois tipos de 3D, letras em 3D, pesquisa aí o Edmun. Aí tem 3D que são desenhos que parece que estão saindo realmente da parede. Pesquisa aí o Odeith.

6) Quais são os locais da cidade que você prefere pichar/grafitar?**7) Como são escolhidos os lugares para pichar/grafitar?**

Para pichação o tipo da superfície tem menos relevância, com tanto que seja um pico bem visível. Para o graffiti, além de ser bem visível bom se for uma parede boa, tipo um muro chapiscado pra graffiti não muito bom.

8) Quais são os materiais utilizados para pichar/grafitar?

Para pichar uma simples lata de spray ou uma tinta e rolo, canetão, nugget, um marcador, entre outros, qualquer um é suficiente. Graffiti mesmo o mais simples já existe no mínimo duas cores, preenchimento e contorno, pra mais, preenchimento, contorno, luz, sobra, subcontorno, entre outros efeitos e detalhes. A qualidade de material várias de acordo com o trabalho que vai ser feito. Pra mim, como cada dia um trabalho diferente, com cores e detalhes diferentes, a quantidade e variedade de material a disposição é muito importante

9) Existe alguma diferença entre pichar/grafitar sozinho ou em grupo?

Trabalho sozinho, todos os dias nos trabalhos comerciais, para pintar por lazer em trabalhos autorais com certeza em grupo. Para os pichadores nunca se vai sozinho, sempre tem que ter alguém para observar o movimento kkk

10) Você tem alguma inspiração artística? (ex. música, cinema)

Cara, pessoalmente eu faço um role de skate, então admiro muito os caras que são fofas no role a ponto de viver só do skate, isso eu tento trazer do graffiti e acabo que reproduzo os rostos deles por aí quando tenho a oportunidade. E quando eu tenho alguma missão temática aí a inspiração tem que ser algo relacionado ao tema. Exemplo, pinte uma escola, o que vou pintar na escola, o Freddy Krueger? Não rola né, os jovens não estudariam em paz kkkk. Então tenho que achar uma inspiração que se encaixe no ambiente. Escola sempre foi a ideia, sem apologia, nem ideia errada, isso querendo ou não entra na cabeça das crianças e adolescentes. Tento me

encaixar na situação, vou pintar na praia, tento levar um ar tropical do graffiti feito no local. Se eu for pintar aí em Maringá, com certeza vou achar uma forma de por algo cultural daí no graffiti feito.

11) Qual sua visão em relação a lei respectiva a grafite e pichação? (deve ser obedecida, não deve, por que?)

Cara a 11 polêmica. A lei tem que ser respeitada. O governo cobra 5 mil de multa para patrimônio particular e 10 mil de multa para patrimônio público. Onde vai essa grana? Cadê os projetos de conscientização contra a pichação ou reabilitação do jovem infrator para reinseri-lo a sociedade. Isso um tópico a favor do cumprimento da lei, o outro lado da moeda é que... Grava isso man, aqui no Brasil o que sustenta o graffiti é a pichação. Se não existisse a pichação o graffiti não seria bem visto. É graças a pichação que eu tenho uma boa parte do meu trampo como grafiteiro. Na maioria dos países do mundo, principalmente da Europa o graffiti e a pichação são a mesma coisa, não existe graffiti arte e pichação vandalismo, lá é tudo vandalismo, não se cria como aqui. Então a lei é válida, mas se eu defender meu pão de cada dia, pra mim bom existir a pichação

12) Como julga a maneira que a sociedade percebe o pichador/grafiteiro?

Eu tenho a mente aberta a ponto de falar sobre as 3 coisas por experiência, aí você vai achar aquele cara que só pichador e nem de graffiti gosta, aí tem o cara que faz pichação e bomb e o cara que faz do produção, leva dias pra pintar um muro. Pichação é crime, é ilegal, é vandalismo (um ponto de vista), graffiti é lindo, é arte, outro ponto de vista. Aqui no Brasil 99% das pessoas vê assim. Você vai intercostal mais pessoas com visões totalmente diferentes das minhas, pessoas que também dividem os tipos. Mais que vão te falar do ponto de visto de um pichador em atividade, pichador em atividade vai te falar muito sobre ibope e adrenalina, sei bem como é.

13) Considera a pichação/grafite como arte?

Cara, arte é relativo, tem muita merda que vale milhões só porque alguém disse que é bom, tem muita coisa boa na rua sem oportunidade de ser valorizado. Pra mim a pichação é a arte de se expressar, de protestar e se libertar, o jovem vomitando o que sente nas paredes, não conheço jovem rico que tem tudo na vida pichando por aí, vejo muito a pichação com uma arte de liberdade emocional. Graffiti tem uma pegada da mesma forma, só que com um pouco mais de oportunidade e planejamento, o que deixa mais visualmente artístico a riqueza de detalhes, algo

que vem de muito esforço, estudo, e persistência, uma pequena porcentagem de dom. Que tem as oportunidades graças a pixação ser mal vista se não, tinha que ser feito nas escuras assim como a pixação. Pixação 5 minutos graffiti pode levar dias. Visualmente não acho a pixação uma arte, levo mais para o emocional e o graffiti ser arte pela riqueza dos detalhes.

14) Acha que Maringá pode ser identificada pelo seu grafite e pichação, fazendo parte da sua identidade urbana?

15) Usa a pichação/grafite para expressar conteúdos internos, pensamentos e emoções? (Ex.: insatisfação, injustiça, liberdade)

Sim, sempre que possível tem ali uma mensagem sobre alguma situação

16) Acredita que o grafite ou pichação possam ser usados para manifestar uma mensagem de insatisfação/denúncia? (Falando pela sociedade, ou um grupo)

Com certeza, tem muita coisa escrita por aí que todo mundo queria dizer e não tem coragem ou voz, aquela pixação diz por muitos. Dores e tristezas, questionamentos ou protestos em comum com muitos

17) Qual a importância de se pichar/grafitar em locais altos?

A ideia é visibilidade, cabe mais pra pixação do que pro graffiti. Pro graffiti a visibilidade é super legal, mas a localização e o tamanho mais interessante. Mais a altura na pixação super relevante pela dificuldade da execução também. No meu caso comercial, no caso de quem não depende comercialmente disso aí é mero ego ou necessidade de transmitir uma mensagem. No meu caso que dependo disso, aí com certeza quanto mais conhecido eu ficar mais trabalho eu tenho e automaticamente consigo valorizar mais também

18) Qual a importância de se pichar/grafitar em vários locais?

Aqui o mesmo caminho, só que relacionado ao ibope. Igual propaganda, quanto mais tem, mais você lembra da marca ou do produto. Pixação e graffiti a mesma coisa. Tem muito a ver com ser notado, ser lembrado, essa necessidade de ser notado cabe nas duas situações.

19) É mais interessante ter seus grafites/pichações em seu próprio bairro ou nos demais locais da cidade? (Como o centro por exemplo)

Entra na mesma situação, válido para quando maior o território que abranger, melhor.

20) Utiliza o grafite/pichação como demarcação territorial?

Acaba sem do algo natural, você começa pichando onde é mais fácil e perto de ir. Conforme você vai tendo um suporte melhor você acabado indo pra mais long. Vou te dar um exemplo, onde você mora, é território do F.P, se andar por aí você vai ver muitos trabalhos dele. Não porque ele quis demarcar o território dele, mais porque ele mora aí. Entende que se você pinta perto da sua casa, qualquer um que passar perto da sua casa vai ver muitas pichações suas e com o tempo vai se tocar que você daquela área. Posso te falar de cada canto de Curitiba e região metropolitana de que área é de quem. Mas não existem conflitos por território, eu posso sair daqui e ir pro outro lado da cidade de boa, se já houve por aqui alguma treta desta forma nunca fiquei sabendo.

21) Como você enxerga a relação da arte de rua com a sociedade?

Pixação super mal vista, graffiti aceito aos poucos a cada dia

ROTEIRO GERAL DE ENTREVISTA

Nome: P. S. K Idade:29

Naturalidade: Apucarana Profissão: Professora

Escolaridade: pós graduação

1) Qual o primeiro contato com a pichação/grafite?

Meu primeiro contato foi com o graffiti mesmo, o ano foi 2004, eu andava pelas ruas da cidade e ficava fascinada com tudo aquilo, que na época era algo novo, impressionante, isso me chamou muita atenção, pois até então eu só conhecia o desenho no papel.

2) O que você picha/grafita? Possui alguma mensagem?

Quando eu comecei, eu fazia letras no estilo wildstyle, parei por um tempo, pois os grafiteiros nesta época sofriam muito preconceito e discriminação por parte da sociedade, pois não se diferenciava o graffiti da pichação. Voltei a pintar a pouco tempo, em 2017 e até então continuo na caminhada para levar minha arte para as ruas da cidade.

Em todos os meus graffiti eu tento passar uma mensagem, na maioria das vezes o tema é voltado para o universo feminino, empoderamento da mulher, pois infelizmente a sociedade é muito machista, e o mesmo acontece na arte, então eu sempre pinto mulheres, para que assim

as pessoas e até mesmo os grafiteiros tenham um olhar diferenciado sobre o papel da mulher na sociedade.

3) Para você o que significa ser um pichador/grafiteiro?

Sinto como se a arte fosse parte de mim, não vivo sem o graffiti, então pra mim, ser grafiteira é tudo, é o que me motiva, através do graffiti eu levo minha mensagem para as pessoas, eu expresso ali todas as minhas sensações, alegrias, tristezas.

4) Quais são as gírias do grafite/pichação e os seus significados?

Acredito que isso varia de lugar para lugar, não utilizo muitas gírias no graffiti, até porque o meu estilo de pintura é sempre o mesmo.

5) Em sua opinião, existem estilos de pichações/grafite diferentes? Quais?

Sim, existem muitos estilos de graffiti, principalmente quando falamos de letras, throw up, wild style, bomb, lettering, 3 d, tem os personagens, que são de criação do próprio artista, não conheço todos os estilos, pois a minha área é o realismo.

6) Quais são os locais da cidade que você prefere pichar/grafitar?

Prefiro pintar nos pontos mais carentes da cidade, onde não vemos arte com tanta frequência, as pessoas da comunidade vêem a arte com outros olhos, elas apreciam, elas valorizam, sem falar na humildade dessas pessoas, eu me sinto bem, aquela molecada toda em volta curiosa, fazendo perguntas, querendo saber, e quem sabe até futuros artistas do graffiti.

7) Como são escolhidos os lugares para pichar/grafitar?

Geralmente eu procuro muros com a pintura gasta, para poder dar vida naquele espaço, até porque aquele muro com a tinta nova é difícil conseguir liberação, o critério para a escolha são os pontos estratégicos da cidade, de grande visibilidade do muro, ruas mais movimentadas ou onde tivermos a liberação do muro mesmo.

8) Quais são os materiais utilizados para pichar/grafitar?

Eu procuro usar mais spray próprio para graffiti (nou, art cans, paris 68), mas também dá para usar látex e bisnaga colorida, pincel, rolo para pintura.

9) Existe alguma diferença entre pichar/grafitar sozinho ou em grupo?

Sim, isso faz toda diferença, sozinho é difícil evoluir, aprimorar novas técnicas, prefiro pintar em grupo, trocando ideias, novas experiências, aprendendo coisas novas com os grafiteiros mais experientes.

10) Você tem alguma inspiração artística? (ex. música, cinema)

Gosto de grafitar ouvindo música, acredito que ajuda no processo, a pintura flui melhor, tem alguns artistas que são inspiração para meus trabalhos, o Adnate, o Mazola, a Clara Leff, aprecio muito o trabalho deles que são no mesmo estilo que o meu, o realismo.

11) Qual sua visão em relação a lei respectiva a grafite e pichação? (deve ser obedecida, não deve, por que?)

Acredito que essa lei deveria ser revista e melhorada, hoje os tempos mudaram, a sociedade é mais liberal, o olhar para arte já é outro, mas eu respeito (quase sempre), pois foram anos para o graffiti conquistar seu espaço na sociedade, não podemos regredir.

12) Como julga a maneira que a sociedade percebe o pichador/grafiteiro?

Hoje já está bem melhor do que quando eu comecei, mas infelizmente o preconceito ainda existe, principalmente com o pichador, pois a sociedade só julga a depredação do espaço, não vê o lado artístico, até a pichação tem técnica, tem um estudo, um treino. O graffiti hoje já conquistou um espaço maior, já possui grande aceitação por parte da sociedade.

13) Considera a pichação/grafite como arte?

Sim, para mim toda forma de expressão é arte. Tanto o graffiti quanto a pichação exige um estudo, um conjunto de técnicas.

14) Acha que Maringá pode ser identificada pelo seu grafite e pichação, fazendo parte da sua identidade urbana?

Maringá é uma cidade consideravelmente grande, mas no quesito cultura de rua ela está a desejar, tem graffiti, tem arte, mas ainda não é o bastante para dizermos que Maringá tem sua identidade urbana formada, mas sim, está em construção.

15) Usa a pichação/grafite para expressar conteúdos internos, pensamentos e emoções? (Ex.: insatisfação, injustiça, liberdade)

Sim, com certeza, toda minha arte é voltada para as minhas emoções e temas na qual quero dar ênfase, que é o caso do empoderamento feminino na sociedade.

16) Acredita que o grafite ou pichação possam ser usados para manifestar uma mensagem de insatisfação/denúncia? (Falando pela sociedade, ou um grupo)

Sim, pode sim, acredito que a maioria dos artistas buscam transmitir uma mensagem com o seu trabalho, observando o graffiti já podemos identificar a mensagem do artista, principalmente quando se trata de insatisfação ou denúncia, pois são trabalhos que chamam a atenção pela pintura, cores, uma pintura mais agressiva, ou uma frase de impacto.

17) Qual a importância de se pichar/grafitar em locais altos?

Isso depende do que o artista está buscando, e a importância a qual ele coloca nesse tipo de trabalho, penso eu que seja para encarar novos desafios, sentir a adrenalina de pintar nas alturas, superar suas limitações e maior visibilidade do trabalho.

18) Qual a importância de se pichar/grafitar em vários locais?

Quanto mais você pinta, mais você evolui, mais você aprimora suas técnicas, mas também é importante pintar em vários locais para que as pessoas conheçam o seu trabalho, para que o graffiti atinja um número maior de pessoas, não apenas por reconhecimento mas também para que as pessoas possam apreciar a arte ao ar livre, e saber que a arte está em toda parte, bem perto delas, sem precisar ir para um museu, uma exposição.

19) É mais interessante ter seus grafites/pichações em seu próprio bairro ou nos demais locais da cidade? (Como o centro por exemplo)

É interessante pintar em diferentes locais, não importa a região, mas se caso acontecer de pintar no centro também é ótimo, até porque você sabe que ali é um local que todas as pessoas da cidade conhecem e já passaram por lá.

20) Utiliza o grafite/pichação como demarcação territorial?

No meu caso não, utilizo o graffiti como realização pessoal, como minha forma de expressão.

21) Como você enxerga a relação da arte de rua com a sociedade?

Hoje a arte de rua vem conquistando um espaço maior na sociedade, hoje as pessoas apreciam, sem falar que é possível ver a arte de rua em propagandas, marcas de roupas, grande lojas, a

aceitação das pessoas está bem maior, a valorização também. Assim conseguimos mais espaço para realizar nosso trabalho.

ROTEIRO GERAL DE ENTREVISTA

Nome: F. P. Idade:30 anos

Naturalidade: Coronel Vivida Profissão: Artista urbano e ilustrador

Escolaridade: Formado em Letras Port./Inglês - UEM

1) Qual o primeiro contato com a pichação/grafite?

Meu primeiro contato foi muito cedo, criança ainda, como observador das frases pixadas em alguns muros do meu colégio e outros pontos da cidade. Mas no final de 2016, um amigo da minha namorada (e companheira de arte) nos convidou para pintar um muro que ele tinha conseguido, e desde essa primeira experiência, nós nos dedicamos a isso, amor à primeira vista!

2) O que você picha/grafita?

Desde menino sempre gostei de desenhar, pessoas, monstros etc. Então gosto mais de graffitar personagens, ou alguma cena. Mas também faço os bombs, as letras.

3) Quais são os significados das suas pichações/grafites?

Não tenho um tema único, mas gosto de brincar com temas mais abstratos, viajados, mas por outro lado, gosto de trazer críticas à nossa sociedade, para nós mesmos, como seres humanos.

4) Para você o que significa ser um pichador/grafiteiro?

O graffiti me proporciona uma forma de expressão que grita nas ruas, nos muros do cotidiano de muitas pessoas, de idades diferentes, crenças diferentes, mas que dividem o mesmo espaço. Essa forma de expressão tão acessível a todos, me atrai muito.

5) Qual o seu objetivo com a pichação/grafite?

São vários, mas os principais são: levar a arte às ruas, para todas as pessoas, independente de suas condições financeiras, status social ou qualquer outra forma de dividir a população; outro objetivo, é conseguir trabalhar com a minha arte, única e exclusivamente, prezo muito essa liberdade/risco.

6) O que te atrai na pichação/grafite?

Basicamente, seria aquilo que citei no item 4.

7) Quais são as gírias da pichação e os seus significados?

Tem bastante! Toy = iniciante, bomb = é o ato de mandar um graffiti ou pixo na cidade, mas também pode ser para chamar um estilo de letras, no caso mais arredondado, throwup = aquele trampo rapidinho, ilegal geralmente. e por ai vai...

8) Em sua opinião, existem estilos de pichações/grafite diferentes? Quais?

Existem sim, por exemplo, tem a galera que só manda personagens, o pessoal das letras old school, a galera das letras mais desconstruídas (wildstyle), do pixo, do realismo, do estilo cartoon, 3D, 2D, enfim, muitos estilos. Mas o que não existe pra mim, é uma disputa de mérito e valor entre cada estilo. Todas são expressões artísticas, ao meu ver.

9) Quais são os locais da cidade que você prefere pichar/grafitar?

Gosto de lugares com boa visibilidade, movimentados. Gosto de fazer os trabalhos nos bairros, nas ruas mais afastadas, trazendo cores e arte para uma parte da população, muitas vezes negligenciada. Gosto de chamar a atenção para lugares também, há alguns meses atrás havia uma construção de esquina, no parque do ingá, onde já estava abandonada há um bom tempo, e alguns moradores de rua já estavam dormindo nos interiores, uma situação muito triste, então fiz um graffiti no exterior, com um personagem e uma frase de uma música: “a raça é única, des-humana”. Então é isso, às vezes a gente escolhe o lugar, às vezes o lugar nos escolhe! hehehe

10) Existe algum lugar que você não picharia/grafitaria?

Acho que não.

11) Como são escolhidos os lugares para pichar/grafitar?

Normalmente, fico reparando nos lugares por onde passo, e quando acho algum lugar que me interesse, peço a autorização ao morador. Mas também escolho algum canto da cidade e busco algum lugar na hora mesmo, conversando com os moradores.

12) Quais são os materiais utilizados para pichar/grafitar?

O principal material que eu uso é o spray, mas também uso tinta acrílica, rolos, pincéis. Além disso, tem o sketchbook ou caderno, onde os graffitis são criados, idealizados.

13) Existe alguma diferença entre pichar/grafitar sozinho ou em grupo?

Existe sim, em grupo geralmente é mais tranquilo, além de toda troca de ideias e experiências, sempre tem alguém de olho nos materiais. Afinal quando estamos sozinho, de cara pro muro, concentrados no graffiti, ficamos bem vulneráveis. Mas gosto também de pintar sozinho, os dois jeitos são bons e necessários eu acho.

14) Você poderia descrever sua história dentro da pichação/grafite?

Iniciei no graffiti final de 2016, junto com minha companheira, e desde lá a gente vem pintando bastante, estudando, trocando experiências com outros artistas do nosso país, através dos encontros de graffiti e arte urbana que participamos. Vendo que sim, é possível viver de arte, apesar das dificuldades e “incertezas”, estamos buscando isso, e esse ano de 2020 estamos trabalhando com nossas artes, seja o graffiti, murais, as telas, ilustrações.

15) Como é a sua relação com outros grupos de pichadores/grafiteiros?

Respeito todo mundo, e até então, sempre fui respeitado. Cada um no seu estilo, no seu propósito. Até agora, conheci muita gente boa, e acho que a energia tem que ser essa, de cooperação.

16) Você tem alguma inspiração artística? (ex. música, cinema)

Sim, sou muito ligado a música. Já tive algumas bandas, sempre autorais. Pra mim está tudo conectado, a música às pinturas, ao cinema, à poesia. É bem comum encontrar nos meus trabalhos algumas citações de músicas, ou referências a cenas de filmes underground.

17) Qual sua visão em relação a lei? (deve ser obedecida, não deve, por que?)

Ironicamente, a lei considera crime ambiental, a pichação/graffiti. Ironicamente, porque nosso país é campeão em desastres ambientais causados pela ação do homem, ação essa “fiscalizadas” e “legais”. Sem dúvidas uma lei totalmente sem fundamento, sem importância, desatualizada.

18) Como julga a maneira que a sociedade percebe o pichador/grafiteiro?

A sociedade anda meio dividida, ainda existem pessoas que acham muito errado e até mesmo odeiam o graffiti, mas em contrapartida, cada vez mais as pessoas gostam e se interessam pelo

graffiti. E essas pessoas não são de um grupo específico, mas de todos os públicos e idades, por ser uma arte tão acessível.

19) Considera a pichação/grafite como arte?

Sem dúvidas, arte, expressão artística, expressão.

20) Se sente pertencente a cidade?

Sim, me sinto. Você transitar pela cidade e ver seus trabalhos sempre expostos, 24h por dia, sete dias por semana, de forma gratuita e quase invasiva, é muito satisfatório. E além disso, as pessoas que tiram fotos junto com o graffiti acabam me marcando nas redes sociais, e isso é muito bacana, pois me conecta com muitas pessoas da cidade.

21) A cidade oferece os mesmos recursos para todos?

Infelizmente não, basta olhar para as regiões mais afastadas do centro. Há uma carência muito grande, de coisas básicas e de arte. São os lugares onde mais rolam interações durante a pintura, sejam de crianças super interessadas e curiosas com o graffiti ou adultos e até mesmo idosos, dizendo o quanto gostam de arte e agradecendo.

**22) Usa a pichação/grafite para expressar conteúdos internos, pensamentos e emoções?
(ex: insatisfação, injustiça, liberdade)**

Sim, sem dúvidas! Seja para criticar ou transmitir uma sensação boa. Sempre tem um propósito.

23) Sente necessidade de se expor ao perigo?

Não necessariamente.

24) Sente a necessidade de manifestar uma mensagem de insatisfação/denúncia?

De acordo com o que to sentindo na hora de criar o graffiti, sim.

25) Qual a importância de se pichar/grafitar em locais altos?

Tem muito a ver com a visibilidade e um certo “status” entre os pixadores.

26) Qual a importância de se pichar/grafitar em vários locais?

Para mim, é o maior alcance possível de pessoas. Para que meu trabalho interaja cada vez mais, com mais pessoas.

27) Qual a importância da pichação para a sociedade?

A pichação é de grande importância, pois expressa a voz dessas pessoas. A estética do pixo, grita com a estética cinza e fria das cidades, dos grande centros. De um jeito bem resumido, tá ali para lembrar as pessoas, que nem tudo é perfeito.

Relato R.12

Você considera o grafite e a pichação como arte?

Considero sim, como uma forma de arte, porque basicamente a arte é você se expressar, ta ligado? Para mim qualquer coisa pode ser arte enquanto você está se expressando meio que sendo totalmente livre, sabe?! Seja com poesia, seja com escrita, ou qualquer coisa que você esteja colocando sua identidade, sua essência para fora, eu vejo como arte.

O que eles representam, tanto para quem faz a arte, quanto para o restante da sociedade?

Cara, representar, isso no caso pra quem faz, pra mim representa, é claro, obviamente é o que eu amo fazer. E para mim representa basicamente a minha vida, o que eu quero fazer da minha vida, eu quero pintar tudo, quero colocar meu nome em todo canto, não é só pelo fato de ter o reconhecimento depois, ta ligado? É mais pelo fato de depois eu passar e ver a minha arte em um local, e tipo ficar feliz com isso, e que seja passar o meu conhecimento para frente, isso é uma coisa que eu gosto muito e por isso que eu faço meus vídeos no Youtube, porque eu gosto muito de ensinar a rapaziada que não tem muita noção do que eu faço, porque eu faço, o que é o grafite.

O que representa para mim, é basicamente esse negócio da expressão, de tipo, ter a liberdade total na criação e simplesmente fazer o que a gente quer, isso é o que eu gosto no grafite. Não tem aquela regra de ter que ser assim ou assim, o grafite é escrever seu nome e pronto, pode estar escrito bonito, pode estar escrito feio, para mim pelo menos é assim, porque tem gente que é claro, entram em muitas regras nisso. Querendo ou não tem algumas questões de respeito que podem ser usados como regra, mas o grafite é uma das artes mais livres que existe, porque é simplesmente colocar seu nome nos lugares e pronto. Para quem faz acredito que seja isso, representar a liberdade total, você está livre para fazer o que quiser da maneira que quiser, é total você espalhar sua essência pelos lugares

Pro restante da sociedade, eu creio que acaba sendo uma coisa um pouco negativa, para muitos que não entendem ou não tem nada a ver, ou nunca tiveram tipo, uma conexão com alguma arte, porque até pessoas ligadas a música entendem um pouco desse negócio do grafite, digo

música como um exemplo, mas qualquer tipo de arte que a pessoa realmente se expresse e jogue sua essência meio que para fora com essa liberdade total. Agora quem não tem essa conexão, essa coisa de liberar sua essência, de poder se expressar, acaba ficando muito limitado e tem muito um olhar negativo para esse tipo de arte, e acaba recorrendo a artes mais comuns. Que isso é aquele negócio bonitinho, regrado, para as pessoas que são meio que dentro do sistema, já o grafite ele é mais aquele negócio contra o sistema, de sair da forma, de todo mundo tem que ter faculdade, tem que fazer tudo certinho, tem que andar na linha. O grafite é legal por causa disso, por não estar nessa forma, lembro que um dia um professor de filosofia que me disse que a sociedade anda muito numa forma, colocam tudo dentro dessa forma e sai tudo um monte de bolinho tudo igual, que vai para a faculdade e depois fica trabalhando atrás de uma mesa, fazendo a mesma coisa pelo resto da vida. Voltando ao que representa para as pessoas, quem não tem essa visão do negócio da arte, da liberdade, vê isso como vandalismo, como um monte de gente idiota riscando as paredes. Em relação a respeito, existe tipos distintos de respeito, vamos supor, se tem um cara que é religioso, grafitar numa parede de uma igreja é totalmente errado, já um cara que não tem envolvimento com religião só vê mais uma parede a ser grafitada. Muito não grafitam na parede de gente mais humilde, porque sabe que não teriam condições de pintar a parede novamente. É complicado falar sobre esse assunto, porque acaba abrangendo muita coisa diferente, existem muitas visões da sociedade a respeito disso. Eu mesmo tenho amigos que gostam do que eu faço, e tenho amigos que sabem disso, mas não gosta, mas ainda assim me apoiam, porque sabem que é o que amo fazer. Eu particularmente não gosto de grafitar talvez em paredes novas de residências, e sempre pensando naquele negócio, se é uma casa mais humilde, todo mais cuidado, presto mais atenção se faço ou não faço. Mas as vezes acabo saindo um pouco desse nosso código de respeito com o negócio do grafite, porque as vezes a gente só quer pintar tudo mesmo. E isso vai um pouco da liberdade de expressão que isso tem, como realmente como é totalmente livre e você pode realmente fazer o que quiser, pintar qualquer coisa. Existem noites que o cara mete o loko mesmo e pinta tudo. Resumindo, pra sociedade em geral, não é uma coisa muito bem vista e pra quem faz é aquela liberdade total do cara poder se expressar, é mais isso, o fato de estar ali naquela situação prestando atenção em tudo, porque no grafite o cara sempre tem que estar cuidando para não ser pego pela polícia, ou alguém ver e ligar para a polícia, então tem aquela adrenalina junto com a liberdade, o que é uma sensação maravilhosa.

Mas eu acredito que sim, é uma arte. Tem muita gente que acaba falando que não, é só um movimento contra o sistema, mas ao meu ver, qualquer coisa que você está se expressando e tirando algo de dentro de você e jogando para qualquer lugar é uma forma de arte, mas claro

essa é a minha opinião, ainda tenho muito que aprender e talvez até mudar minha opinião, mas no momento penso dessa maneira.

Essa é só a minha opinião, tá ligado? Ainda sou muito novo, tenho um role que considero da hora no grafite, mas comecei a não muito tempo, comecei em 2014, ando fazendo isso desde 2014 de coração e alma, por isso consegui ter essa evolução da hora. E no caso agora consigo fazer um grafite que eu olho fico, pô, da hora, esse eu curti fazer. E essa sensação de ver seu grafite depois de pronto é uma sensação incrível.

Na pichação tem muito esse lance de contra o sistema, tenho algo pra criticar. Eu entro mais no negócio de sair da forma, esse é mais o meu negócio, porque vejo isso como algo diferente, poucas pessoas fazem, e é mais complicado de fazer. Tenho muitos artistas na família, e acho que essa essência que acabo tendo vem de geração, e ao invés de jogar pra tela ou cerâmica como minha avó que é muito famosa por fazer, eu jogo nas paredes.

Relato F.F

Você pode falar um pouco sobre os materiais que você utiliza?

Eu uso muito o canetão porque não dá flagrante né, é prático, você coloca no bolso e ninguém pode falar que você tá usando pra pichar. Vejo muita gente usando hoje também, você pode colocar sua tag em qualquer lugar, em vidro, em parede, no ponto de ônibus você faz e ninguém nem vê. Mas uso bastante a lata também, já usei mais, mas acabo usando de vez em quando ainda.

Você acha que o spray tem algum diferencial em relação aos outros materiais?

Acho sim, o spray primeiro de tudo é um clássico, faz parte do movimento desde sempre. É prático, leve, você pode carregar em qualquer lugar, na mochila, na bolsa, ninguém nem percebe. Já o rolinho é mais complicado, você precisa carregar duas coisas né, o rolinho e a tinta separado, e gasta mais também.

Você tem alguma preferência na escolha do local?

Eu prefiro os lugares mais comuns mesmo, não tenho muita preferência não. Eu gosto de pichar onde aparece a oportunidade, geralmente em muro e parede mesmo. Tem gente que curte uns lugares mais exóticos né, eu fico na minha mesmo.

Porque o muro?

Olha, primeiro porque é mais fácil de pichar o muro. Você pode fazer sozinho, sem muito esforço, só precisa prestar atenção no movimento. Às vezes você nem saiu com a intenção de pichar, mas está voltando para casa, você vê um lugar interessante, a lata está na mochila... Daí já viu né. Outra coisa também que conta também, é que quando você picha o muro, fica na cara de quem tá passando, todo mundo vê seu trampo.”

Você tem algum objetivo com a pichação?

Hoje a pichação já é algo natural meu sabe, já faz parte de mim. Mas primeiro de tudo, eu faço porque gosto, acho bonito. Mas eu já estou a vários anos nessa, então tem sim algo maior dentro de mim que conversa com a pichação, eu picho quando quero gritar mas não posso, aquele dia que você sai revoltado do trabalho sabe? Eu não posso descontar no patrão, vai tudo pra parede (risos). Mas não é só revolta não, tem indignação com o sistema também, o que também é um pouco de revolta né, mas é complicado, a gente tá pagando pra viver, é foda... Mas a pichação tem vários motivos, eu já passei por eles, de querer me mostrar, querer protestar, isso as vezes diminui um pouco, você dá uma acalmada, mas tá sempre dentro de você.

Sobre isso de querer se mostrar, pode falar um pouco mais?

Então, geralmente é aquilo né, principalmente quando você é mais novo, você quer se aparecer, não no sentido de se exibir, as vezes quer se exibir também, mas a maioria é moleque revoltado, que quer jogar os problemas para fora e não tem como, não tinha esse negócio de conversar em casa, daí o moleque se encontra na pichação, ali ele pode conversar, ali ele derrama todos os problemas dele, da família dele, do bairro dele. Geralmente começa naquela fase onde o moleque não se encaixa no mundo, cheio de disposição, sai com os amigos, faz uns picho na madrugada, na surdina, não é bobo também né, você quer ser notado, mas não pode ser visto, sabe o problema que dá se for pego.