

O *graffiti* na área central de Campos dos Goytacazes: tatuagens na epiderme urbana

Arthur Nogueira Rangel

Da Universidade Federal Fluminense – Rio de Janeiro – Brasil
arthur_nr2@yahoo.com.br

Ranna Albino Lessa

Do Instituto Federal Fluminense – Campos dos Goytacazes - Brasil
rannalessa@hotmail.com

Resumo: A busca pela compreensão das diferentes ações de intervenção/apropriação no espaço urbano, realizadas por grupos sociais situados à margem da cultura e dos padrões dominantes, tem merecido atenção renovada tanto no meio acadêmico, quanto por parte dos formuladores das políticas públicas. Dentre estas manifestações merece destaque o *graffiti*. Isso em função não só da sua visibilidade e presença marcante em cidades de diferentes portes pelo mundo afora, como também pelo seu caráter difusor de cultura, de mensagens e de diferentes visões de mundo, muitas vezes, em oposição a um dado *establishment*. O presente artigo realizou uma analogia do espaço urbano existente entre 2011 e 2015, a partir de fotografias dessas artes espalhadas no espaço urbano central de Campos dos Goytacazes. Para esse procedimento utilizou-se pesquisas de campo não participativa, bem como entrevistas e fotografias; além da coleta de imagens selecionadas por meio do programa *Google Street View*. Por fim, o trabalho buscou realizar uma abordagem analítica da questão, relacionando o grafite à arte e poder na escala da cidade de Campos dos Goytacazes.

Palavras-chave: *Graffiti*. Arte. Cultura Juvenil. Espaço Urbano. Políticas Públicas

Introdução

O *graffiti* na cidade de Campos dos Goytacazes, enquanto arte pertencente à cultura juvenil, teve seu surgimento de forma tardia. Em pleno ano de 2011, a cidade se apresentava apenas com algumas inscrições ou grafias urbanas realizadas por pichadores, ou seja, o espaço urbano era apropriado e utilizado apenas para a demarcação territorial dos pichadores. No entanto, o surgimento do *graffiti*, a partir do ano de 2011, veio cada vez mais ganhando espaço na malha urbana, como também surgiram praticantes de sua arte.

As cores vibrantes, as formas arrojadas e diversificadas do *graffiti*, na cidade de Campos dos Goytacazes, se lançou ao cenário urbano por meio da emigração de grafiteiros da cidade de Macaé, principalmente em virtude da forte imigração gerada pelas atividades petrolíferas locais, fez com que muitos grafiteiros atuantes na cidade

do Rio de Janeiro, se deslocassem para lá e começassem a difundir sua arte como um verdadeiro “bombardeio”. Em relação aos bombardeios, Leandro Tartaglia afirma que:

O principal objetivo dos bombardeios é a dispersão máxima de *graffitis* pela cidade, ou para além do seu limite territorial, alcançando até mesmo outros municípios e estados. O bombardeio é tradicionalmente o elemento mais subversivo da territorialidade dos grafiteiros, especialmente pelo seu caráter mais agressivo. É uma ação que atinge o máximo possível de locais – e que, por óbvio, amplia as possibilidades de visualização dos *graffitis* (TARTAGLIA, 2014, p. 200).

Seguindo nessa direção, esse artigo começa a observar ainda mais e a questionar o porquê da cidade de Campos dos Goytacazes, em pleno ano de 2011, ainda se apresentava no seu processo de engatinhamento do movimento “incipiente” do *graffiti*. No entanto, hoje em dia é possível ver um grande quantitativo de *graffitis* espalhados na paisagem do centro urbano de Campos dos Goytacazes, pois a união de alguns grafiteiros locais, com outros grafiteiros, possibilitou esse recente processo de apropriação do urbano pelo *graffiti*.

Pode-se analisar a dialética existente entre a linguagem urbana, a cidade e a sociedade, sendo que, primeiramente, deve-se analisar o significado simbólico que os muros representam tanto para os grafiteiros, quanto para os pichadores e o porquê de sua utilização como uma ponte de ligação entre o anonimato desses grupos e a sociedade (MONDARDO; GOETTERT, *op. cit.*, p. 298). Partindo do pressuposto de que o *graffiti* é um elemento difusor de ideologias e de criação de sentidos críticos, pode-se compará-lo com a sala de aula em que o quadro branco e a caneta do professor são os objetos que ele utiliza para se comunicar com a turma. Seriam, do mesmo modo, os muros e as latas de *sprays* para os grafiteiros como uma forma de comunicação com a sociedade.

Nesse artigo serão discutidos os *graffitis* que se encontram localizados na área central de Campos dos Goytacazes, como uma arte propagadora de ideologias no espaço urbano e que a cada dia vem se multiplicando e agregando valor a seus objetivos.

Dessa forma, o artigo tem como objetivo geral compreender as formas de apropriação do espaço urbano na área central de Campos dos Goytacazes por parte dos grafiteiros, por meio de sua arte. Nessa perspectiva, objetiva-se mais especificamente, identificar e analisar as formas de expressão política, social, cultural e artística, difundidas por grupos de grafiteiros na área central da cidade e também entender as relações de poder, por meio das demarcações territoriais nas paisagens, expressas nas escritas urbanas.

Assim, a metodologia aqui utilizada foi o método comparativo. Esse foi aplicado, para comparar o espaço urbano existente em 2011 e o que temos hoje em 2015, bem como a configuração das paisagens e os elementos que neles existem.

O resgate histórico do *graffiti*

De acordo com Gitahy (1999, p. 13) “grafito vem do italiano, inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados à ponta ou a carvão em rochas, paredes etc.. Graffiti é o plural de graffiti. No singular, é usada para significar a técnica[...], no plural refere-se aos desenhos”. A respeito de outras grafias adotadas ou mesmo de expressões dicionarizadas, optou-se por trabalhar com a de origem italiana porque se acredita que a palavra deve ser posta em sua grafia original pela intensidade significativa apontada dentro do contexto urbano.

Segundo Mondardo; Goettert (2008, p. 294), o grafite é considerado pelo senso comum ou pelos atores de grupos dominantes que possuem uma perspectiva burguesa bastante tradicional, como um ato de bagunça, sujeira, poluição visual urbana e práticas delinquentes por parte dos grafiteiros. Para os artistas contemporâneos é compreendido como uma ação que visa romper com as barreiras impostas pelas classes dominantes, ou seja, as grafias urbanas buscam, por meio da grafitação dos muros, uma ampliação de novos horizontes sociais que são mais densos e profundos do que as definições impostas pela própria sociedade (MONDARDO; GOETTERT, 2008, p. 294).

É imprescindível falar do *graffiti*, sem antes se remeter ao movimento que o antecede, ou seja, a pichação. Por sua vez, tanto o *graffiti* quanto a pichação, são escritas urbanas, que estão presentes nas mais antigas sociedades (sendo o *graffiti* posterior a pichação), onde era utilizado principalmente como um método comunicativo e também como um elemento simbólico de demarcação territorial.

Mas qual terá sido a razão para que essas pessoas utilizassem desse método comunicativo? Desde o aparecimento do homem na terra e durante toda sua evolução até os dias atuais, tem sido comum e de extrema importância relatar e armazenar fatos históricos, pensamentos, emoções e outros tipos de sentimentos; sendo que tais relatos eram escritos e gravados com os recursos pertinentes à época: pedras, papiros, tábuas de argila, entre outro. Dentre esses recursos, os símbolos e os desenhos podem ser considerados como os mais antigos, pois foram os métodos utilizados pelos “homens das

cavernas” e, no entanto, são os métodos que estão presentes na sociedade atual (GITAHY, 1999, p. 16).

Assim como o *graffiti*, as pichações também não são específicas da nossa era global, muitas cidades antigas tinham suas paredes tão pichadas quanto às de hoje. Um exemplo que aqui podemos apontar são as paredes da cidade de Pompéia, a qual sobreviveu a uma erupção vulcânica em 24 de agosto de 79 d.C e, por isso, preservada passou a guardar os xingamentos, cartazes políticos, poesia e muitas outras coisas daquele período escritos nas paredes (GITAHY, 1999).

Por sua vez, a nomenclatura da “pichação” se deu no período da Idade Média. Naquela época a inquisição perseguia e castigava as “bruxas”, jogando sobre elas uma substância de coloração escura chamada piche, acreditando que com essa substância seria possível afastá-la. Os padres passaram então a “pichar” as paredes dos conventos e de outras ordens. Algum tempo depois a pichação passou a ser utilizada nas paredes das casas de pessoas que se pretendiam atacar, divulgando suas más qualidades e condutas (COLLOVINI, 2010, p. 43).

No período pós-segunda guerra, passou-se a produzir materiais em *aerossol*, como perfumes, inseticidas, desodorantes e outros produtos. As tintas em *spray* surgem exatamente nesse período, com o intuito de substituir a bomba compressora utilizada nas pinturas automotivas, sendo agora com maior mobilidade e precisão dos movimentos em lugares localizados (FEITOSA, 2001, p. 20).

No Brasil, a pichação surgiu mais explicitamente durante o período da ditadura militar, no entanto, em meio à censura quase não se viam muros pintados ou paredes rabiscadas, mas nessa época de ditadura e de outros confrontos sociais o intuito que se tinha era mostrar a insatisfação política daquele momento. No que tange a difusão de palavras de ordem moral e transmissão ideológica, a pichação tem o mesmo objetivo do *graffiti*, porém é mais agressiva e não possui nenhum dote artístico (LOPES, 2011, p. 29).

Segundo (GITAHY, 1999, p. 23) “pichação e graffiti têm sempre algo em comum, carregam em si a transgressão e, por isso, só existem em sociedades razoavelmente abertas – não combinam com ditaduras”.

Para muitas pessoas o vestígio mais magnífico e representativo deixado pelo homem durante suas passagens hereditárias pelo planeta foi sem dúvida às produções artísticas. Destas, a forma mais antiga utilizada como uma forma de comunicação eram

os desenhos feitos nas paredes das cavernas. Desde então, podemos dizer que as pinturas rupestres seriam os primórdios dos *graffitis* contemporâneos (GITAHY, 1999, p. 10).

Apesar do *graffiti* contemporâneo ser assemelhado as pinturas rupestres, o mesmo é oriundo dos guetos novaiorquinos. O *graffiti* surge concomitantemente ao período no qual o movimento *hip-hop* tem seu epicentro perante outras culturas juvenis.

O movimento *hip-hop* teve seu ápice no século passado, mais precisamente na década de 60, em um bairro da grande Nova Iorque nos Estados Unidos da América (EUA), onde alguns jovens do Bronx reviveram esta forma de arte, porém agora utilizando tintas *spray* (GITAHY, 1999, p. 13). Essa reformulação cultural feita pelos imigrantes jamaicanos criava uma nova forma de convivência social com imigrantes porto-riquenhos, mexicanos, haitianos e afro-americanos através de antigas festas de ruas realizadas nos guetos “novaiorquinos”.

Concomitantemente ao movimento *hip-hop*, os *graffitis* foram *a priori* estratégias territoriais que demarcavam a disputa por espaço entre gangues. Nessa época, academias e escolas começaram a passar por um período turbulento de crise, no qual jovens artistas passaram a praticar novas linguagens influenciadas, principalmente, pelos movimentos do momento e pela *pop-arte*. A partir daí, teve-se o início de um período que aqui chamaremos de museu a céu aberto, pois foram manifestações que surgiam não mais em ambientes fechados e acadêmicos, assim, o espaço urbano passou a ser palco do surgimento de novas ideologias, demarcações territoriais, liberdade de expressão e muitos outros fatores (GITAHY, 1999, p. 18).

O *graffiti*, por sua vez, só se engajou nos anseios latino-americanos por volta da década de 1980, na qual se tinha todo um direcionamento de caráter coletivo voltado para os leitos de libertação política, ou seja, o *graffiti* naquele momento assumiria uma postura de criação de novas ideologias. Uma das declarações que caracterizou bem este momento da arte como um objeto de falar para as multidões, foi proferida pelo Pintor David Alfaro Siqueira: “Pintamos os muros das ruas e as paredes de edifícios públicos, dos sindicatos, de todos os cantos onde se reúne gente que trabalha” (GITAHY, 1999, p. 15).

No Brasil, a arte do *graffiti* se difundiu na década de 1980 sobre forte influência da *pop-arte* norte-americana, onde já era possível observar pinturas muralistas com traços de autêntica expressão urbana. Naquela ocasião, alguns pintores se consolidaram por utilizarem moldes vazados para a criação de uma estética dialógica. Podemos destacar como o principal artista difusor deste modelo o Alex Vallauri, que era característico em

trabalhar infinitas vezes um mesmo assunto, levando-o a um alto grau de repetitividade, até atingir um elevado índice de comunicação (ARAÚJO, 2003, p. 3).

***Graffiti*: cultura marginal ou arte libertária?**

Os *graffitis* que estão espalhados diante dos nossos olhos, nos centros urbanos, apresentam-se, sobretudo, como um aporte humanizador, que visam tornar as cidades menos impessoais, fazendo com que por meio das suas cores e formas cheias de vida, se quebre essa padronização e monotonia criada pela cor cinza das grandes edificações.

Sendo assim, o grafiteiro ao utilizar-se da apropriação da paisagem urbana, por meio das suas artes, está territorializando aquele espaço em relação a outros grupos da cultura juvenil (sejam eles de grafiteiros ou não, marginalizados ou não), e ao mesmo tempo expressa seu sentimento de pertencimento – topofilia – naquele lugar e difundindo suas ideologias para a interpretação singular de cada pessoa. Desse modo, o espaço urbano compreende-se a partir do exercício da cidadania, visto em uma relação dialógica sob uma reciprocidade linear infinita, pois a cidade apresenta-se, então, como produtora dessa cidadania, onde todos os atores possam ser expressar e serem ouvidos (BORJA, 2003, p. 105).

O espaço público deve garantir a expressão dos coletivos sociais, a organização e a ação de setores que se mobilizam e transformam os usos dos espaços públicos, expressando a força do coletivo. [...] Como lugar de política deve ser um local de autorrepresentação da sociedade, de expressão das demandas coletivas, das mobilizações sociais, das trocas de relações de poder e das inovações culturais e políticas (BORJA, 2003, p. 107).

É por meio do espaço urbano, que o grafiteiro busca difundir sua arte e se sentir física e simbolicamente pertencente ao lugar, exercendo assim o sentimento de topofilia, pois o mesmo espaço urbano (cidade) que se mostra como sendo impessoal, frio e sem sentimentalismo é ao mesmo tempo proporcionador dessa inserção.

Henri Lefebvre argumenta em sua obra *O direito à cidade*, duas vertentes interpretativas de como se configura a cidade nos dias atuais. LEFEBVRE (2001): como *obra* e como *produto*, ou seja, aponta a cidade como um valor de uso¹ e um valor de troca. Na verdade, são duas visões contrastantes. Uma se estenderia sobre as questões de utilização da cidade, bem como sua apropriação enquanto cidadão pertencente à sociedade, enquanto que outra veria apenas como um espaço delimitado para as ações dos capitais e domínios dos atores hegemônicos.

Dessa forma, o grafiteiro ao se apropriar do espaço urbano, por meio da difusão da sua arte, está tornando a mesma menos impessoal e também agregando a ela (cidade) o valor de uso, pois a ideologia apontada pelo grafiteiro é de fazer com que a cidade seja como uma galeria a céu aberto, um espaço de trocas de informações e comunicação com a sociedade. Essa interação ocorre por meio das cores atraentes e formas vibrantes que chamam a atenção dos transeuntes e causam reflexões sobre várias temáticas, na qual a correria do dia a dia, a ideia da utilização da cidade como um valor de troca e o cinza das cidades os impedem de realizar (KNAUSS, 2001, p. 18).

Dessa forma, a cidade enquanto valor de uso seria inutilizada pelos fatores que a caracterizam como valor de troca, pois o capitalismo destrói o aspecto organizacional da cidade já existente e a (re)organiza a partir da sua lógica, criando refúgios do valor de uso, que segundo Lefebvre:

Quando a exploração substitui a opressão, a capacidade criadora desaparece. A própria noção de “criação” se detém o degenera, miniaturizando-se no “fazer” e na “criatividade” (o “faça-você-mesmo” etc.). O que traz argumentos para apoiar uma tese: a cidade e a realidade urbana dependem do valor de uso. O valor de troca e a generalização da mercadoria pela industrialização tendem a destruir, ao subordiná-las a si, a cidade e a realidade urbana, refúgios do valor de uso, embriões de uma virtual predominância e de uma revalorização do uso (LEFEBVRE, 2001, p.14).

Nessa perspectiva, introduz-se o conceito utilizado por Lefebvre que é o de *habitat*, que em uma concepção mais superficial seria o morar na cidade, sem estar inserido no movimento e na dinâmica constituída na mesma, ou seja, tudo que aparece com um aspecto plausível para a análise é um conjunto constituído entre forma e conteúdo, significado e signo. A arte, por sua vez, mais especificamente o *graffiti*, entra no espaço urbano com o intuito de romper com a ideia da utilização da cidade como possuidora do valor de troca.

Sendo assim, o *graffiti* apresenta-se justamente com essa ideia que é a de resgatar as necessidades sociais, bem como a afetividade das pessoas para com as outras, pois, dessa forma, o individualismo do cidadão passa a dar lugar às reflexões e as mobilizações sociais geradas pelo *graffiti*. Leandro Tartaglia fundamenta ao dizer que

O *graffiti* caracteriza-se pela sua capacidade de ser visto, isto é, pela visibilidade material e simbólica que tenta adquirir na paisagem urbana em meio a tantos outros elementos edificadas e luminosos. A visibilidade denota uma série de elementos simbólicos como a experiência, a representação, e como recurso de comunicação que constituem as marcas [...]. A visibilidade é um recurso fundamental na relação do *graffiti* com a paisagem urbana. Esta relação torna-se relevante somente se pensarmos que essas marcas se constituem a partir de sujeitos que vivenciam e experimentam cotidianamente a cidade e o espaço urbano de um modo geral (TARTAGLIA, 2010, p. 67).

A busca pelo sentimento de pertencimento a cidade conhecido como topofilia (TUAN, 1980), faz com que a cultura juvenil, inserida em uma sociedade que tende a marginalizar ou até mesmo excluir os grupos que não se encontram em conformidade com os padrões estabelecidos pelas camadas sociais elitistas e pelas próprias políticas públicas, busque uma interligação com outros grupos da mesma categoria, como forma de buscar uma sociabilidade dentro da cidade, por meio do espaço urbano (LIMA, 2012, p. 26). Dessa forma, o grafiteiro ao buscar uma forma de sociabilidade com a sociedade, por meio do espaço urbano, desfaz a ideia do *graffiti* como uma cultura marginal, pois a partir do momento em que a cidade passa a configurar-se como um espaço de interrelações da comunicação e das expressões culturais singulares, vai se construindo uma afetividade em seus locais de vivências.

O *graffiti*, assim como o movimento *hip-hop*, durante um grande período de tempo foi caracterizado e excluído perante a sociedade. Sobretudo na década de 1980 e 1990 os movimentos da cultura juvenil intensificaram e destacaram-se pelas camadas sociais não hegemônicas, e por isso, foram fortemente marginalizadas, principalmente pelos veículos de comunicação da época (GITAHY, 1999, p. 27).

De acordo com Turra Neto (2010), a conjuntura na qual se constitui a formação social das juventudes contemporâneas, pode ser dividida em três grupos, sendo eles:

- I. *Jovem Signo*: compreende-se pelos grupos de jovens nos quais estão fetichizados e alienados pelas linguagens hegemônicas estabelecidas pela política do consumo;
- II. *Jovem Herdeiro*: Corresponde aos grupos de jovens que são herdeiros de territórios e identidades que lhe foram concedidos pelas suas condições socioespaciais;
- III. *Jovem das Tribos Urbanas*: representariam os grupos de jovens nos quais seriam oposto as ideologias anteriormente apresentadas, nos quais defenderiam uma bandeira em prol da democracia, sobretudo no espaço urbano.

A partir da análise desses três grupos apresentados por Turra Neto (2010), classificaríamos os grafiteiros como tribos urbanas, na qual estaria englobada dentro de uma classificação macro da cultura que seria a cultura juvenil. Seguindo nessa análise, Cosgrove (2012) nos aponta uma classificação do que seria a supremacia de uma cultura dominante – no nosso caso representa-se a cultura juvenil – seria uma entidade maior que englobaria muitas outras subdominantes ou alternativas, como é o caso da cultura *punk*, *graffiti*, *hip-hop*, *reggae*, góticos etc. (LIMA, 2012, p.15).

Colocando o *graffiti* como sendo uma cultura subdominante (COSGROVE, 2012, p. 227), estaria dentro de uma ordenação maior que seria a cultura dominante da chamada

“cultura juvenil”, Cosgrove ainda a subdivide em outros três termos, que historicamente seriam as “residuais (que sobraram do passado), emergentes (que antecipam o futuro) e excluídas (que são ativa ou passivamente suprimidas), como as culturas do crime, drogas ou grupos religiosos marginais” (COSGROVE, 2012, p. 227).

Caracterizando o *graffiti* e o *hip-hop* dentro da análise de Cosgrove como uma “cultura subdominante excluída”, sobretudo a partir da análise das décadas de 1980 e 1990, quando foi perceptível claramente essa marginalização não só das culturas subdominantes, mas sim da cultura dominante de uma forma geral, pois as manifestações da cultura juvenil realizadas nesse período foram repudiadas, principalmente pelos veículos de comunicações, no qual serviam aos interesses dos atores hegemônicos. Nesse período, muitas músicas e manifestações juvenis foram proibidas em virtude das suas contraposições ao governo e as camadas elitistas.

A marginalização do *graffiti* se deu principalmente sob bases legais, instituídas pela Lei de número 9.605 de 12 de fevereiro de 1998, na qual respalda-se sobre as condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, cabendo o papel de monitorar e zelar pelos aspectos paisagísticos urbanos. Por sua vez, a lei em defesa do meio ambiente, traz em sua Seção IV os artigos que regem os crimes contra os ordenamentos urbanos e os patrimônios culturais, fazendo com que, especificamente em seu artigo 65, classifique o *graffiti* e a pichação como atos criminosos passíveis de pena de multa e retenção.

Art. 65. Pichar, grafitar ou por outros meios conspurcar edificação ou monumento urbano:

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

Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção e multa (LEI de nº 9.605 de 12 de fevereiro de 1998).

Não se faz nenhuma distinção ou caracterização entre o *graffiti* e a pichação, enquadrando-os como sendo o mesmo elemento ou de mesmo caráter. Pode-se perceber que a marginalização dessas manifestações era dada, sobretudo, pelas políticas públicas. Conforme apresentado, não existe nenhum esforço em fazer com que haja o reconhecimento do *graffiti* como uma arte, uma expressão urbana dentro de algo mais amplo que seria a cultura juvenil. Apesar do *graffiti* e a pichação estarem pautadas sobre a mesma base (a escrita urbana), ambas carregam atreladas em si interesses e objetivos específicos, nos quais não foram levados em consideração a partir do momento em que os caracterizam como um único movimento integrante da paisagem urbana (TARTAGLIA, 2014).

Como já apontado anteriormente, as décadas de 1980 e 1990 podem ser caracterizadas como os períodos sombrios dos *graffitis*, principalmente a partir de sua marginalização e rejeição sobre as camadas mais elevadas das sociedades. No entanto, é nesse mesmo período que sua propagação na paisagem urbana se deu sobre uma forma mais explícita na busca da democracia e da libertação da sociedade. Contudo, logo após a criação da Lei que trata dos crimes ambientais, o *graffiti*, mais do que marginalizado, passa a ser rejeitado pela sociedade nos centros urbanos, em virtude da não diferenciação da pichação e à associação de ambos, sobretudo, ao movimento do tráfico de drogas.

No decorrer do tempo e com a expansão do *graffiti*, a sociedade passou a assimilar as ideias estabelecidas nessas artes urbanas e conseqüentemente passaram a realizar a distinção existente entre o sujeito pichador e o grafiteiro, bem como os objetivos intrínsecos de cada um. Dessa forma, as políticas públicas passaram a olhar aquelas artes estampadas na paisagem como se fossem uma maquiagem na face urbana, que poderia ajudar no que corresponderia não só o seu reconhecimento como arte, mas sim e principalmente como um elemento que pudesse resgatar aquelas áreas urbanas abandonadas pela sociedade, afim de se (re)urbanizá-la (LIMA, 2012, p. 58).

Visando a utilização do *graffiti* como um meio de se buscar a revalorização do espaço urbano, o Estado cria em 25 de maio de 2011, a Lei N.º 12.408, que “*altera o art. 65 da Lei nº9.605, 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 anos*”, e dessa forma aponta as seguintes mudanças:

Art. 6º O art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998 passa a vigorar com a seguinte redação: “Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa.

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional” (NR) (LEI de nº 12.408 de 25 de maio de 2011).

Percebemos então que esse processo de “descriminalização” do *graffiti*, perante os parâmetros legais, é algo que foi estabelecido muito recentemente e que ainda se

encontra em um processo progressivo de reconhecimento enquanto arte perante a sociedade. No que cabe às políticas públicas de revalorização do espaço urbano, o *graffiti* pouco tem sido “auxiliado” e/ou “incentivado”, sobretudo pelos governos locais, pois de certa forma ainda está entrelaçado nas raízes das políticas brasileiras a caracterização dessa arte urbana como uma cultura marginalizada. Por outro lado, também é possível ver – ainda que na sua minoria – uma tentativa de incentivo do poder público local em relação a difusão cultural do *graffiti* como uma arte urbana que revitaliza a cidade (KNAUSS, 2001, p. 37).

Agora nos deparamos com duas problemáticas, pois a princípio cabe destacar que a partir do momento em que o poder público reconhece o *graffiti* enquanto arte, o mesmo não tem o direito de julgar (sem consultar a sociedade) e apagar essas expressões criadas para as interpretações individuais das pessoas nas cidades, a partir de pressupostos que não carregam nenhuma característica que possa classificar aquele *graffiti* como sendo arte ou não. Ou seja, de fato, o que é arte para o poder público? Quais os fatores utilizados como classificatórios de uma contracultura (não arte) e conseqüentemente serem apagados da paisagem urbana? (LIMA, 2012, p. 74).

A segunda problemática apontada aqui em relação ao que é e ao que não é arte por parte do poder público, bem como seu suporte dado aos executores dessas grafias urbanas, corresponde justamente na perda daquilo que o movimento do *graffiti* julga ser primordial nas suas raízes, que é a palavra de ordem e a mensagem de protesto, passando agora para a criação de desenhos mais realistas. Apesar da redução dessas palavras de ordem moral, o *graffiti* passa de uma forma mais subtendida sua transmissão ideológica (LIMA, 2012, p.76).

Adiante, a imagem 1 apresenta um *graffiti* realizado pelo grafiteiro Misterbod, no qual tenta passar para a sociedade, a ideia de liberdade, sendo esta, uma crítica realizada principalmente ao sistema capitalista.



imagem 1 : Trabalho realizado pelo grafiteiro Misterbod. Graffiti localizado na Rodovia RJ-216, (esquina com Av. Beira Rio), Centro, Campos dos Goytacazes (RJ). Foto Arthur Rangel.

Contudo, apesar do *graffiti* atualmente vivenciar um período em que as políticas públicas assistencialistas pouco ou quase nunca incentivam ou apóiam – mesmo que sob aparatos legais que visam (re)vitalizar áreas urbanas, suas transmissões ideológicas, mesmo que “dificultadas”, têm sido realizadas. No entanto, quando ocorre essa política assistencialista, mesmo que de forma minoritária, o grafiteiro se vê “limitado” em relação as suas manifestações de cunho político por meio de sua arte, contudo, o *graffiti* na atualidade, destaca-se como sendo uma das raras formas de manifestações de cunho político, sobretudo nas áreas urbanas (TARTAGLIA, 2010, p. 79).

Mesmo que muitos grafiteiros estejam distantes de um projeto mais abrangente, alicerçado por propostas ideológicas articuladas com alguma forma de mobilização social mais engajada, como o movimento hip-hop, ou de políticas institucionais para a cidade como um todo, tal qual propõe Borja, de um modo geral, os grafiteiros têm promovido, no mínimo, um sentido de reflexão sobre a cidade a partir de suas intervenções no espaço urbano. Em um período marcado por tamanha apatia política como o que vivemos em nossa sociedade atualmente, o *graffiti* aparece como uma rara manifestação de cunho político deste momento (TARTAGLIA, 2010, p. 81).

No entanto, é de suma importância destacar que mesmo com todas essas “limitações” vivenciadas pelo *graffiti*, a sua essência permanece nas ruas com seu poder de causar reflexão no imaginário social, ou seja, o *graffiti* é feito para sociedade e uma vez nela inserido, passa a ser público e passível de várias interpretações, assim como muitos outros elementos que por algum instante geram atração e reflexão dos transeuntes citadinos. Sendo assim, o *graffiti* é a forma mais rápida e mais direta de transmissões ideológicas, principalmente por causa das suas cores e formas vibrantes que atraem e se instalam na mente da sociedade.

A inserção do *graffiti* na área central de Campos dos Goytacazes

A expansão do *graffiti*, como dito anteriormente, é um fenômeno recente na paisagem urbana de Campos dos Goytacazes. No entanto, sua utilização como uma arte integrante da urbe, já se faz presente algum tempo, pois apesar de sua difusão ser um fato recente, o seu processo inicializador vem ocorrendo desde o início da década de 2000, sobretudo, com grafiteiros iniciantes ou com imigrantes da pichação.

O grafiteiro, assim como qualquer outro cidadão que busca sua voz na sociedade, inicialmente é criticado, marginalizado e hostilizado por uma sociedade altamente conservadora e elitista. De tal modo, o início do *graffiti* na área central de Campos dos Goytacazes, não foi diferente, pois de acordo com relatos obtidos em uma conversa informal com um dos principais grafiteiros da contemporaneidade, na cidade de Campos dos Goytacazes, o Jhony, no qual utiliza o pseudônimo de “Misterbod”, afirmou ter sido alvo de inúmeras críticas pela sociedade campista.

ENTREVISTADOR: Qual a intenção do grafiteiro quando se pensa em pintar a cidade?

MISTERBOD: O grafite dá vida “Dentro de uma placa mãe” – as cidades cinzas, aonde as pessoas parecem máquinas recebendo comandos, os cinzas do muro ganham vida.

ENTREVISTADOR: Qual é sua visão em relação a pouca difusão de *graffitis* que se tem pela cidade?

MISTERBOD: A escassez de grafiteiros em Campos dos Goytacazes, meu desejo é que haja uma expansão para que eu não seja o monopólio e possa aprender e me inspirar no outro. Eu não quero que as pessoas vejam apenas o meu trabalho na cidade. É preciso que a sociedade veja outras visões, conheçam outras ideologias. Eu já pinto na cidade, desde muito tempo, no entanto, levei um tempo parado e em 2004 recebi o convite do “Andinho” e formamos o grupo “Progressivo Artcrew”. O grupo existe desde 2004, no entanto o reconhecimento maior pelo nosso trabalho está vindo agora.

ENTREVISTADOR: Você sofreu ou sofre algum tipo de rejeição ou marginalização pelo seu trabalho?

MISTERBOD: Hoje em dia ainda existe um ou outro que não compreende o trabalho do grafiteiro, e acaba “criticando”. Certa vez eu estava pintando em um dia ensolarado de domingo, quando passa por mim um carro da cor preta cheio de *play boys* e gritou assim: “ei vagabundo, vai cortar cana”. Não fiquei triste de ouvir aquilo, pois eu estava ali fazendo o meu trabalho, fazendo o que eu gosto. Eles estavam indo para a praia e eu que sou o vagabundo? [risos]

QUADRO 1: Fragmentos da conversa realizada com o grafiteiro Jhony Misterbod em 15/10/2014.

Dessa forma, em virtude da pouca difusão do *graffiti* na paisagem urbana de Campos dos Goytacazes, a visão que se tinha em relação ao espaço urbano era de um ambiente opaco e alienante. No entanto, o *graffiti*, devido ao seu poder de comunicação e de difusão ideológica foi a princípio assimilado como sendo a própria paisagem urbana.

O graffiti não é a paisagem urbana. É um conjunto de imagens nela inseridas, porém não é um simples elemento constituinte de sua morfologia. O *graffiti* caracteriza-se pela sua capacidade de ser visto, isto é, pela visibilidade material e simbólica que tenta adquirir enquanto imagem que se insere na paisagem urbana em meio a tantos outros elementos edificados, luminosos e impressos (TARTAGLIA, 2014, p. 102).

Como apontado no quadro 1, o primeiro grupo de *graffiti* que surgiu na cidade de Campos dos Goytacazes foi o “Progressivo Artcrew”. Desde então, o Progressivo Artcrew apresentava-se para a cidade de Campos dos Goytacazes como a primeira *crew* a se organizar a realizar intervenções no espaço urbano.

O Progressivo Artcrew surgiu em 2004, tendo como o pioneiro e fundador do grupo grafiteiro “Andinho”². Andinho em 2004 organizou na cidade de Campos dos Goytacazes um festival de *graffiti* que culminou na presença de diversos grafiteiros de diversas cidades. O festival intitulado “intervenção em grande muro”, tinha como objetivo realizar a criação de um painel na cidade e conseqüentemente tentar fazer com que se torne comum a realização e a difusão do *graffiti* em Campos dos Goytacazes.

A partir da realização do festival, surge então o Progressivo Artcrew (PAC), no qual se reuniram vários grafiteiros – atuantes e não atuantes – da própria cidade, e começaram a difundir a escrita urbana pela cidade de Campos dos Goytacazes. Vale aqui destacar que antes mesmo da criação do PAC, à cidade já era detentora de alguns *graffitis* “iniciantes” que se localizavam, sobretudo, nas periferias, ou seja, seguindo uma lógica, os *graffitis* eram caracterizados como “bairristas” (GONÇALVES, 2011, p.34).

Em sua primeira intervenção urbana enquanto *crew*, o grupo grafitou na ponte de ferro localizada sobre o rio Paraíba do sul. Dessa forma, de acordo com (GONÇALVES, 2011), “*Esta intervenção além de ser a primeira da Progressivo Artcrew, também foi o primeiro grafite em uma área central de grande circulação de pessoas.*”. É de fundamental importância, para uma análise mais profunda no tecido urbano de campos dos Goytacazes, essa intervenção na ponte ferroviária, pois agora o *graffiti* deixa de ser bairrista e começa a tentar se inserir na área central.

Apesar de fundada em 2004, o PAC ganhou reconhecimento e espaço no meio social a partir de 2012 por não ser uma prática muito comum na cidade de Campos dos Goytacazes. O *graffiti* inicialmente sofreu muito com a resistência urbana e marginalização de sua execução.

Como na maioria das cidades do mundo, o *grafite*, em Campos, também sofreu com o processo de criminalização da sua prática, tanto pela opinião pública quanto pelo estado (na forma da repressão policial). Quando o grafite era desenvolvido em áreas residenciais de classe média ou classe alta, através do discurso da ordem e da propriedade privada, os moradores geralmente intervinham na tentativa de impedir produção dos painéis, eles mesmos intimidavam os grafiteiros, e acionavam a polícia para impedir a intervenção (GONÇALVES, 2011, p. 36).

Desse modo, é por essa e por outras formas que a proliferação tardia do *graffiti* não só na área central, mas na cidade como um todo, só veio a acontecer a partir de 2012, pois com a legalização do *graffiti* em 2011, a sociedade de uma forma geral passou a aceitar o *graffiti* como constituinte e formador da paisagem urbana.

ENTREVISTADOR: Você já teve algum problema com a polícia enquanto grafitava?

MISTERBOD: Sim. Certa vez estava grafitando no viaduto, quando derrepente chegou uma viatura da polícia. Eles tentaram me dar voz de prisão porque alguém havia me denunciado. Eles queriam me enquadrar na lei de crimes ambientais por depredação do espaço público e me apresentaram um papel com a lei de 1988, no entanto em 2011 houve uma retificação nessa lei, na qual considera o *graffiti* em sua prática legal desde quando venha a valorizar o espaço urbano.

ENTREVISTADOR: Podemos então dizer que a partir de 2011 você é aparado legalmente para poder grafitar o que bem deseje?

MISTERBOD: É necessário que haja um cuidado com o que se grafita, pois a sociedade será o leitor das grafias urbanas, e o mesmo direito que eu tenho para grafitar eles tem de não querer ver certas imagens.

QUADRO 2: Fragmentos da conversa realizada com o grafiteiro Jhony Misterbod em 15/10/2014.

Metamorfoses do centro urbano de Campos dos Goytacazes

É notório que os grandes centros urbanos, ao longo do tempo, sofram mutações e adaptações, em virtude das dinâmicas territoriais impostas pelo sistema capitalista. Contudo, toda essa dinamicidade que corresponde diretamente na fluidez, tanto de pessoas, quanto de informações e mercadorias, faz com que alguns elementos constituintes da paisagem urbana sejam valorizados e moldados de acordo com suas necessidades.

A área central de Campos dos Goytacazes, assim como os demais centros urbanos, ao longo do tempo sofreu mutações, sobretudo em sua paisagem. É bem explícito tal mutação, que faz com que o espaço urbano de Campos dos Goytacazes, seja constantemente alterado e cooptado pelas políticas públicas e pela economia local. A paisagem urbana de Campos dos Goytacazes, que tínhamos em 2011, não é a mesma que temos hoje, pois a dinâmica da cidade faz com que cada vez mais novos elementos sejam implementados e alguns outros adaptados, o que acaba por formar uma verdadeira disputa territorial pelo espaço comunicativo.

Com toda essa fluidez cada vez mais presente no espaço urbano, o *graffiti* passa a alcançar um nível de reconhecimento mais elevado pelas políticas públicas e pela própria sociedade em si. No entanto, um grande problema decorrente dessa fluidez é o processo

de “mercantilização do *graffiti*”, que torna a arte urbana um produto moldado pelo sistema. Dessa forma, Tartaglia (2014), aponta:

[...] é bem provável que a qualidade subversiva e incontrolável do *graffiti* [...] tenha durado um tempo muito curto (e ainda exista de forma esporádica), até ser cooptado, na forma de arte, cada vez mais pelo próprio sistema capitalista e transformado em mercadoria (TARTAGLIA, 2014, p. 134).

Tartaglia (2014), ainda salienta que:

[...] a transformação dessa virtude, passando à condição de mercadoria, fez com que muitos movimentos artísticos perdessem substancialmente sua capacidade de transformação da realidade ao longo do século XX. O *graffiti* agora “domesticado”, visto como uma manifestação artística, propicia uma nova relação da cidade com o grafiteiro. Uma relação de maior adequação da cidade ao grafiteiro e deste à cidade [...] à sua capacidade cada vez menor de subverter da ordem instituída (TARTAGLIA, 2014, p. 136).

Tartaglia (2014) trabalha a questão da “manipulação” do *graffiti*, por meio de um termo adotado por ele mesmo, que é o “*graffiti* domesticado”. No entanto, optamos por trabalhar com um termo mais direto que é a “mercantilização do *graffiti*”, que de certa forma não deixa de ser domesticado, mas esse termo implicaria em um estudo mais aprofundado, no qual aqui não se remete.

O *graffiti* na área central de Campos dos Goytacazes, sobretudo a partir do seu processo de legalização, teve em sua execução uma delimitação que corresponde à sua capacidade artística, ou seja, a partir do momento em que o *graffiti* se torna legal, cabe à prefeitura liberar o espaço público para a execução dessa arte, no entanto, o grafiteiro se torna limitado, pois agora não poderá expressar sua ideologia ou exercer o *graffiti* na sua forma mais subversiva.

O *graffiti*, por sua vez, começa a perder seu caráter mais subversivo a partir do momento em que ele sai das ruas e entra nas galerias, ou seja, a arte que era pública, agora começa a ser privada. Em Campos dos Goytacazes, devido ao pouco incentivo por parte das políticas públicas, o grafiteiro se vê obrigado a tornar sua arte um produto, e com ele começa a criar uma nova dinâmica para o *graffiti*, que agora se estende das paredes para as telas, e conseqüentemente as galerias.

O encerramento das produções de *graffitis* em espaços fechados e vigiados, e a crescente comercialização das obras, denotam uma mudança do caráter subversivo do *graffiti*, e conseqüentemente da ação dos seus autores [...] há também a questão da vigilância, que marca o controle sobre os visitantes e as obras (TARTAGLIA, 2014, p. 220).

O *graffiti* a partir do momento em que sai das ruas e entra nas galerias, contrapõem suas essências, pois o que antes era uma arte pública, na qual era vista por todos e corria o risco de ser apagada ou sobreposta por outro elemento constituinte da paisagem urbana, agora está confinada em recintos fechados, e monitorada por seguranças, que tem a obrigação de impedir qualquer intervenção sobre a arte expressa nas telas.

Distinguindo-se totalmente dessa particularidade das exposições em recintos fechados, o *graffiti* nas ruas não recebe qualquer cuidado ou proteção, seja do grafiteiro ou de qualquer outro agente. Dessa maneira, o *graffiti* fica a mercê de qualquer eventualidade da dinâmica da cidade, tornando-o efetivamente uma arte pública e efêmera, sujeita a desaparecer... (TARTAGLIA, 2014, p. 221).

Em Campos dos Goytacazes, a exposição artísticas de telas produzidas por grafiteiros atuantes na cidade, sobretudo pelo “Progressivo Artcrew”, é realizada no Sesc – Campos, no qual é aberto ao público com horários variados, de segunda a sábado.

A exposição tem como objetivo apresentar o trabalho dos grafiteiros para a sociedade, por meio de telas e outros materiais reciclados. A princípio é apenas uma exposição, no entanto, posteriormente essas telas adquirem um valor comercial, serão vendidas e cada vez mais valorizadas com o decorrer do tempo.



Imagem 2: Tela em exposição no Sesc em Campos dos Goytacazes. Foto de Arthur Rangel.

Retomando a discussão das dinâmicas territoriais da área central de Campos dos Goytacazes, no que corresponde as suas mutações na paisagem urbana existente em 2011 e a que temos hoje em 2015, serão apresentados a seguir fotografias que comprovam a mutação sofrida pela paisagem, e concomitantemente, a difusão do *graffiti* pela área central.



Imagens 3 e 4: *Graffiti* na Av. Dr. Alberto Torres, Centro, Campos dos Goytacazes –RJ. Foto Arthur Rangel.



Imagem 5: Imagem de 2011 da Av. Dr. Alberto Torres, Centro, Campos dos Goytacazes –RJ, captada por meio do programa *Google street View*.

As imagens 3 e 4 representam a atual paisagem urbana da área central de Campos dos Goytacazes. As fotografias são de janeiro de 2015 e retratam os *graffitis* feitos nos pilares do viaduto, próximo a quadra de esportes. Em contrapartida, a imagem 5 mostra a não apropriação do espaço urbano por parte dos grafiteiros, no mesmo espaço anteriormente citado, no ano de 2011.



Imagem 6: *Graffiti* na Rodovia - RJ 216, Centro, Campos dos Goytacazes –RJ. Foto Arthur Rangel.



Imagem 7: Imagem de 2011 da Rodovia - RJ 216, Centro, Campos dos Goytacazes –RJ, captada por meio do programa *Google street View*.

A fotografia 6 e a imagem 7, apresentam uma analogia entre o antes e o depois. Ou seja, as imagens apresentam o espaço urbano que tínhamos em 2011, e o que temos hoje em 2015.



Imagem 8: *Graffiti* na Rua Saldanha Marinho, Centro, Campos dos Goytacazes –RJ. Foto Arthur Rangel.



Imagem 9: Imagem de 2011 da Rua Saldanha Marinho, Centro, Campos dos Goytacazes –RJ, captada por meio do programa *Google street View*.

A imagem 8, mostra a atual intervenção de grafiteiros na área central de Campos dos Goytacazes, enquanto a imagem 9 mostra como era o mesmo local, no ano de 2011.



Imagem 10: *Graffiti* na RJ 216 (esquina com a Rua Carlos Lacerda), Centro, Campos dos Goytacazes –RJ. Foto Arthur Rangel.

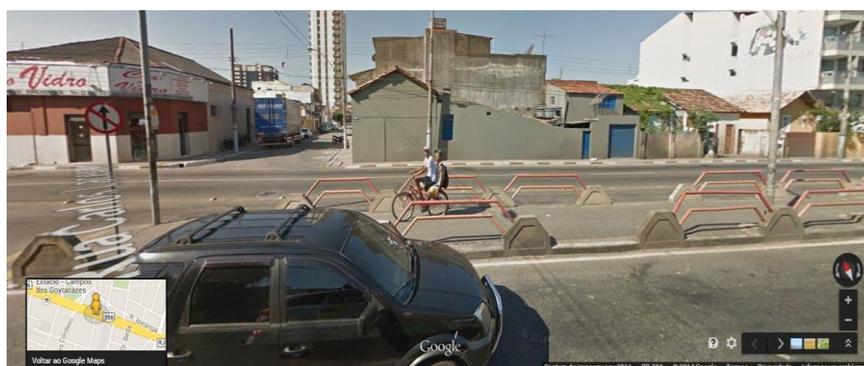


Imagem 11: Imagem de 2011 da RJ 216 (esquina com a Rua Carlos Lacerda), Centro, Campos dos Goytacazes –RJ, captada por meio do programa *Google street View*.

A imagem 10 mostra um painel realizado no ano de 2014, no qual participaram não só grafiteiros da cidade de Campos dos Goytacazes, mas também de outras cidades, como por exemplo Macaé. A imagem 11 apresenta no ano de 2011, a predominância da cor “cinza” no urbano central de Campos dos Goytacazes.

Considerações Finais

Apesar do *graffiti* ter seu marco inicial oriundo na pré-história, quando as gravuras representavam uma forma de comunicação, hoje em dia também é possível ver a prática desse método nos centros urbanos. Essa visão que a sociedade atual tem a respeito do *graffiti* é oriunda dos discursos políticos e de alguns órgãos públicos, que durante muito tempo banalizaram essa arte de expressão, definindo-a como um ato de vandalismo, sendo este momento mais nítido durante a ditadura militar, onde o cidadão era impedido de se expressar e caso isso acontecesse, sofreria as consequências do seu ato. No entanto, a maioria dos *graffitis* que estão espalhados no centro urbano de Campos dos Goytacazes, se encontra com alguma ideologia que retrata a questão da injustiça, da impunidade ou de algum movimento social.

Durante os estudos realizados para a elaboração deste trabalho, foi visto que na maioria dos casos, onde o *graffiti* se apresentava como um elemento em meio à paisagem urbana, sempre se vinha com a intenção de se expressar, protestar contra alguma situação de desconforto ou revolta, que na sua maioria são gerados decorrentes de algum comportamento social e atitude política, seja ela a um nível local ou internacional. Apesar da sua difusão em uma escala global, é muito comum nos depararmos com preconceitos que, de certa forma, marginalizam esta arte, ligando-a aos atos de vandalismo e violência.

O *graffiti*, assim como a pichação, também utiliza as suas marcas para sinalizar o seu território, em relação a outros grupos. No entanto, o grafiteiro, transmite suas mensagens e demarcam seu território, por meio de seus elementos artísticos, repletos de cores e formas.

O *graffiti* pode ser considerado uma arte difusora do século XX, no qual faz parte de sua essência o espírito de luta contra as desigualdades sociais, que a partir das grafias nas paisagens urbanas encontra um modo de se comunicar, se expressar com a sociedade em busca de combater ou ao menos minimizar as condições que são impostas às distintas classes sociais, através de uma difusão ideológica.

Contudo, através da dialética estabelecida entre a comunicação visual e a dinâmica da sociedade, busca-se criar movimentos de lutas que almejem novas alternativas em meio aos atores dominantes das classes superiores, ou seja, o *graffiti* vai muito mais além de que uma simples arte, ele é uma forma de comunicação, expressão e união da sociedade em prol de interesses coletivos.

Nota

¹ Henri Lefebvre trabalha em sua obra *O direito à cidade*, os conceitos de valor de uso e valor de troca, que se refere a apropriação da propriedade privada.

Graffiti in the central area of Campos dos Goytacazes: tattoos in urban epidermis

Summary: The seeking for the comprehension from different interventions / appropriation actions of Urban space Performed by social groups have situated on the banks of culture and standards dominant deserved the special attention both academia as the public policy formulators. Among These events, there is one featured, the graffiti. It not only by his outstanding presence and visibility at cities of different sizes around the world, but too through its distinct culture diffuser, of messages, different points of view about the world, many times to oppose the establishment. This article has accomplished analogy between urban space from 2011 to 2015, from photos of these arts widespread in Campos dos Goytacazes's central urban space. For this procedure was used field researches non-participative, as well as interviews and photos besides collection of pictures selected by Google Street View program. Ultimately, the research has sought perform an analytical approach the issue, Relating to the graffiti art and power in the scale of the city of Campos dos Goytacazes.

Key-words: Graffiti, Art, Young Culture, Urban Space and Public Policy

Introdução

Referências

ARAÚJO, Marcelo da Silva. Muro + spray: os jovens e os grafites de muros como produções estéticas críticas no ambiente urbano. In: **V Reunião de Antropologia do Mercosul**, realizada entre os dias 30 de novembro e 03 de dezembro de 2003, na Universidade Federal de Santa Catarina, na cidade de Florianópolis, 2003, Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], [s.d.];

BORJA, Jordi; MUXÍ, Zaida. **El espacio Público: ciudad y ciudadanía**. Barcelona: Electa, 2003;

COLLOVINI, Thiago Luís Gilli. Pichação: **autoafirmação juvenil e territórios da promoção da periferia de Porto Alegre**. 2010. Monografia (Bacharel em Geografia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010;

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: **Geografia Cultural: uma antologia**, Volume I. Rio de Janeiro: EdEURJ, 2012;

FEITOSA, Lourdes M. G. Conde. Grafites amorosos de Pompeia. **Revista de Tradução Modelo** XIX, p.18-21/30, 2001. Disponível em: www.unicamp.br/nee/arqueologia/arquivos/história_militar/grafites.html. Acesso em 07 set 2013;

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

GONÇALVES, Paulo Roberto. **A descoberta dos espaços urbanos: a expressão do graffiti em Campos dos Goytacazes**. Campos dos Goytacazes: Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Ciências Sociais) Universidade Estadual do Norte Fluminense, 2011;

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Ed. Loyola, 1994.

KNAUSS, P. “Grafite Urbano Contemporâneo”. In: TORRES, Sônia (org.). **Raízes e rumos – perspectivas interdisciplinares em estudos americanos**. Ed.7 Letras, p. 334-353. Rio de Janeiro, RJ. 2001;

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2001;

LIMA, Jéssica Camêlo de. **Desvendando a paisagem urbana: uma análise socioespacial do grafite na área central de campina grande – PB**. Campina Grande: Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Geografia) Universidade Federal da Paraíba Campus I, 2012;

LOPES, Joana Gonçalves Vieira. **Grafite e pichação: os dois lados que atuam no meio urbano**. 2011. 37 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011;

MONDARDO, Marcos Leandro; GOETTERT, Jones Dari. Territórios simbólicos e de resistência na cidade: grafias da pichação e do grafite. **Terra Plural**, Ponta Grossa: Editora UEPG, v. 2, n. 2, p. 293-308, jul./dez. 2008;

SANTOS, Milton. **Metamorfose do espaço habitado, fundamentos Teórico e metodológico da geografia**. São Paulo: Hucitec, 1988;

_____. **A natureza do Espaço – tempo e técnica razão e emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997;

TARTAGLIA, Leandro R. S. **Geograf(it)ando: a territorialidade dos grafiteiros na cidade do Rio de Janeiro**. Niterói: Dissertação (mestrado em geografia) Universidade Federal Fluminense, 2010;

_____. **Geograffitis: uma leitura geográfica dos graffitis cariocas**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

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

TURRA NETO, Nécio. Punk e Hip-Hop como movimentos sociais?. In: **Revista Cidades**, v.1, n.1. Presidente Prudente: Grupo de Estudos Urbanos, 2004 (p. 50-66).

Sobre os autores

Arthur Nogueira Rangel – Mestrando em geografia pela Universidade Federal Fluminense.

Ranna Albino Lessa – Graduanda em geografia pelo Instituto Federal Fluminense.

Recebido para avaliação em novembro de 2015.

Aceito para publicação em março de 2016.