

Intervenções Gráficas na Cidade como Mídias Radicais: Pichação, Tecnologias e Contextos¹

Sérgio Rodrigo da Silva FERREIRA²
Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES

Resumo

Este artigo procura estabelecer o lugar que ocupa a pichação em nossa sociedade de tradição escrita e ligadas à memória territorial, a fim de estabelecer seus modos de produção, seus contextos e suas tecnologias. Juntamente com John Downing, entendemos a pichação como uma mídia radical que se caracteriza por expressar uma visão “alternativa às políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas” e por se apresentarem em geral em pequena escala e sob muitas formas diferentes. Tal mídia é produzida como obra única ou reproduzida em baixíssima escala e de consumo público e coletivo, estando assim condicionada ao próprio movimento dos sujeitos na cidade. Após uma pesquisa documental, chegou-se a posições que remetiam a seu caráter urbano, ao protesto e à resistência política, ao comportamento e cultura juvenil, à urbanidade e à cidade moderna, à desigualdade social e à arte e à estética.

Palavras-chave: pichação; mídia radical; culturas urbanas; cidade.

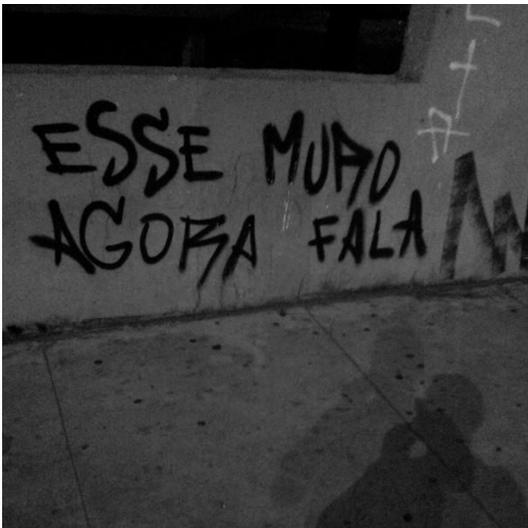


Figura 1 – Pichação registrada na Avenida Dante Michelini, em Jardim da Penha, Vitória-ES, em junho de 2014.

A imagem que abre este trabalho é um exemplo da plural produção dentre muitas outras que vemos atualmente nas cidades: há uma constante proliferação de múltiplas palavras e imagens pintadas que se misturam pelos muros afrontando a ética capitalista de

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Psicologia (PPGP/UFES) e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo, email: sergirodrigof@gmail.com

proteção e de respeito à propriedade privada. Esse tipo de atividade humana flerta tanto com uma série de fazeres artísticos das artes visuais (como a pintura, as intervenções urbanas e o próprio grafite) e literárias quanto com a subversão, com a criminalidade, com a resistência cultural e política. No Brasil, a lei que pune a pichação tem base na de crimes ambientais (Lei 9.605) cujo artigo 65 apregoa que "pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano" (redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011), rende pena de detenção de 3 (três) meses a 1 (um) ano, além de multa. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é ainda maior.

A questão central deste artigo é mapear o lugar que ocupa a pichação em nossa sociedade de tradição escrita (LAJOLO; ZILBERMAN, 2001) e ligadas à memória territorial (MARTIN-BARBERO, 1993), a fim de estabelecer seus modos de produção, os contextos (sociais, culturais, políticos e econômicos) e as tecnologias das intervenções gráficas textuais na cidade. Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2001) destacam que posturas políticas de alguns campos de estudo privilegiaram a dimensão dita propriamente estética e negligenciaram a dimensão econômica da atividade de criação artística. As autoras ainda afirmam que numa sociedade como a nossa, de viés capitalista, as produções tem expressão econômica e financeira e neste movimento cabe a quem realiza a obra mostrar-se proprietário dela, cabendo a sociedade determinar seu valor. A questão que aqui se impõe é o fato dessa atividade se dar, por sua natureza subversiva, sob a condição do anonimato e por aparecer socialmente na forma de vandalismo. É importante, assim, ressaltar que apesar do importante viés estético e simbólico que possuem os piches, é inegável a relevância de seus aspectos de produção e das suas causas sociais, políticas, culturais e econômicas, por serem indissociáveis e influenciar-se mutuamente.

Estes resultados aqui apresentados são ainda dados preliminares de uma pesquisa em desenvolvimento acerca das intervenções gráficas feitas nos muros da cidade de Vitória-ES. Durante o primeiro semestre de 2014, ano do início deste trabalho, o debate esteve presente intensivamente nos veículos de mídia impressa do Espírito Santo que veicularam polêmicas sobre o assunto - especialmente no mês de maio - evidenciando a emergência da questão no debate público na região analisada mostrando como que, de alguma forma, a cidade está sendo afetada com essas intervenções (FIGUEIREDO; PROSCHOLDT;

HOLLANDA, 2014, BOURBUIGNON, 2014, TRINDADE, 2014, MARTINS, 2014, VITÓRIA, 2014).

O tema dessa pesquisa se insere no campo da imaginação espacial principalmente no que diz respeito ao trabalho de Doreen Massey (2013) que afirma que os pressupostos implícitos que fazemos em relação ao espaço são importantes. A imaginação - esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento, como afirma Didi-Huberman (2011) -, nessa concepção cria modos de conceber o espaço que tem seus efeitos e implicações específicas, sociais e políticos.

É neste sentido de conceber o espaço urbano e as imagens que criamos nele e dele que procuraremos estabelecer como as intervenções urbanas gráficas – os pixos e os grafites – borram fronteiras estabelecidas nos territórios da cidade. Haesbaert (2011) estabelece que os territórios são frutos das interações entre relações sociais e controle do/pelo espaço, relação de poder em sentido amplo, ao mesmo tempo de forma mais concreta (dominação) e mais simbólica (um tipo de apropriação, como nos casos em que analisaremos). O controle desse espaço é feito tradicionalmente por demarcações, por meio de limites e fronteiras, desterritorializar significa, então diminuir ou enfraquecer tal controle, aumentando assim a dinâmica, a fluidez, a mobilidade, seja ela de pessoas, bens materiais, capital ou informação (HAESBAERT, 2011).

A cidade, como obra arquitetônica, é uma construção em grande escala no espaço, só percebida no decorrer dos longos períodos de tempo sendo seu design uma arte temporal. Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às sequências de elementos, à lembrança de experiências passadas (LYNCH, 2011). É importante ressaltar que levamos em consideração às dimensões temporais e históricas que reverberam sobre esse território, levando assim a nossa condição espacial urbana contemporânea que acontece constantemente a partir do movimento e onde o local se fundamenta na diferença de mobilidade. Mobilidade é aqui entendida como a relação ligada a mudança de lugar, como a possibilidade dos membros de uma sociedade ocuparem sucessivamente vários lugares, assim a mobilidade está diretamente ligada aos sujeitos que a exercem (HAESBAERT, 2011).

É dessa forma de pensar o espaço urbano e seus territórios implicados imageticamente pelas intervenções gráficas feitas sobre a cidade, que neste artigo vamos, por meio de uma pesquisa documental, estabelecer o estado da arte e traçar uma rede

sociotécnica sobre os modos de produção, tecnologias e contextos (sociais, políticos e econômicos) associados à subcultura da pichação. São textos que aparecem em forma de relatos de experiência, como descrição de características estética e espaciais regionais, como retrato da obra de algum artista específico, como análise de estratégias dos fazeres, como comentário de exposição, como conceituação de comportamentos juvenis e como linguagem comunicacional urbana. Pretende-se, assim, caracterizar os modos que a pichação se constitui como uma mídia radical hodierna presente e atuante, no caso brasileiro, ligada ao espaço da cidade e ao movimento que seus habitantes realizam, caracterizando-a em seus aspectos (re)produtivos.

A pichação como mídia radical

A pichação é aqui entendida por nós, juntamente com John D. H. Downing (2004), como *mídia radical*. Uma mídia radical se caracteriza por expressar uma visão “alternativa às políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas” (p. 21) e por se apresentarem em geral em pequena escala e sob muitas formas diferentes. O autor destaca que esse entendimento de mídia deve levar em consideração seus contextos e suas consequências, já que toda mídia é alternativa a uma outra e nem mesmo a tecnologia em si empregada ajudaria neste trabalho, pois mesmo elas geralmente também são utilizadas para propósitos convencionais. Downing destaca que o que é comum a todas as mídias radicais é o fato de romper regras, ainda que raramente quebrem elas todas em todos os seus aspectos. Sobre a mídia radical podemos ainda dizer que

esses meios (...) dispõem em geral de poucos fundos, às vezes não são amplamente conhecidos, de tempos em tempos tornam-se alvos da raiva, do medo ou do ridículo de alguma autoridade, ou mesmo do público geral, ou de ambos. Às vezes tem vida curta, como uma espécie de epifenômeno; outras, perduram por décadas. Às vezes, são atraentes; às vezes entediantes e repletos de jargões; às vezes, alarmantes; e, às vezes, dotados de um humor inteligente (DOWNING, 2004, p. 29).

Essas características já nos dão pistas, por seus efeitos, dos modos de produção das pichações por seu caráter não profissional, autoral como trabalho individual e seus discursos alternativos a uma visão hegemônica. Downing determina, ainda, como propósitos da mídia radical alternativa expressar, a partir dos setores subordinados e minoritários, verticalmente, oposição direta à estrutura de poder e seus comportamentos; e, horizontalmente, requerer “apoio e solidariedade e construir uma rede de relações contrárias às políticas públicas ou mesmo à própria sobrevivência da estrutura do poder” (DOWNING, 2004, p. 30).

Ainda que assuma uma postura crítica em sua organização interna a mídia estabelecida, as mídias radicais, muitas vezes ligadas a uma cultura de oposição se entrelaçam com as culturas de massa e populares, sendo, entretanto, que constitui uma forma mais atuante de audiência ativa e expressão por meio delas visões de oposição na cultura popular, sejam elas abertas ou veladas (DOWNING, 2004). Enquanto legibilidade do tempo e do “agora de sua conhecibilidade”, a pichação enquanto imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, suas aparições e desaparecimentos incessantes (DIDI-HUBERMAN, 2011). Por sua capacidade de transpor os horizontes das construções hegemônicas, ela funcionaria em potência como operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, pois tem como possibilidade seus modos de organizar – desmontar, analisar, contestar – o próprio horizonte do pessimismo fundamental. A mídia radical alternativa é parte constituinte da cultura popular e, conforme Downing, não se encontra isolada, apartada da malha social e ordenada, sendo um fenômeno híbrido. É indistinta a linha que separa os usuários de mídia ativos dos produtores de mídia radical alternativa, sendo melhor vista como uma escala ascendente em termos de complexidade logística, por isso o autor prefere o termo audiências, vinculada a questão de escala de tempo e a questão dos movimentos populares, para compreender o funcionamento da mídia radical alternativa. Isso significa pensar os processos sociais dessas audiências relacionados de modo a considerar as mudanças de longo prazo e o momento imediato, e às dinâmicas dos movimentos sociais (DOWNING, 2004).

Seguindo no sentido de traçar formas de compreensão dessas mídias, Downing vê a importância e compreender a história e a trajetórias das classes dominantes para entender o jogo do poder políticos das classes sociais e as relações que elas estabelecem entre si. Com esse entendimento

É possível compreender as origens da mídia radical, e por que ela se inclinou para fora da localidade imediata, ou avaliar seu desempenho. Seu contexto não é apenas a sociedade, de maneira abstrata, mas as conjunturas do programa de ação da elite, bem como as lutas pelo poder (DOWNING, 2004, p. 52-53).

Se arrostarmos elementos constitutivos da produção do mercado editorial – o livro, por sua natureza gráfica – com os da produção das intervenções gráficas feitas na cidade poderemos melhor compreender os processos de criação do objeto em questão. Diferentemente do livro que é, de modo geral, uma mídia resultante de produção industrial fabricado em série e para consumo individual, o piche por outro lado tem características de

obra única ou reproduzida em baixíssima escala e de consumo público e coletivo, estando assim condicionado ao próprio movimento dos sujeitos no perímetro urbano. Esse é um aspecto importante, pois se refere à característica da recepção da informação e de sua interpretação, uma vez que o suporte material ao mesmo tempo em que permite também limita as possibilidades discursivas. A linguagem como elemento mutante é impossível dissociar de sua circulação, já que o texto necessita de um leitor para lhe dar sentido (CHARTIER, 1998) e a própria materialidade dos suportes e dos escritos afeta os possíveis usos e interpretações dos textos, sendo que o próprio objeto revela orientações estéticas e ideológicas (ARAÚJO NETO, 2006). Diferentemente do produto editorial industrial, que empacota o texto em livro e o lança numa lógica editorial e de mercado, a pichação enquanto produto do trabalho individual ou pertencente a grupelhos está inserida numa lógica de consumo ligado ao próprio movimento dos habitantes da cidade em seus trajetos no perímetro urbano. Outro aspecto que difere essa atividade é a questão da autoria. De maneira geral, por seu aspecto de atividade marginal – sendo atividade criminosa prevista no código penal caso não autorizada pelo “dono da superfície” pintada – a pichação assume um autor que permanece ausente, desconhecido, fora algumas exceções de grafiteiros que alcançam o status de arte instituída, enquanto o livro contemporaneamente tem claramente uma propriedade intelectual marcada em sua capa na forma do nome de um autor (ARAÚJO NETO, 2006; LAJOLO; ZILBERMAN, 2001).

Pichação: Modos de produção e contextos

Entre os contextos levantados para tratar da cultura da pichação no Brasil nos textos analisados associaram-na com fatores ligados ao *protesto e à resistência política* (ARGYROPULO-PALMER, 2013; ROMERO, 2008; ZAN ET AL., 2010; VAZ, 2013; CAMPOS, 2012; FERNANDES, 2011; PIMENTEL, 2012; TORNQUIST; FLEISCHER, 2012), ao *comportamento e cultura juvenil* (ROMERO, 2008; CALDEIRA, 2012; ZAN ET AL., 2010; CAMPOS, 2012; NEELON, 2006; EDOARDO, 2011), à *urbanidade e à cidade moderna* (TAVARES, 2010; MARTINS; YABUSHITA, 2006; DANELUZ, 2009; SODRÉ, 2006, CAMPOS, 2012), à *desigualdade social* (CALDEIRA, 2012; PIMENTEL, 2012), e à *arte e à estética* ((FRATER, 2008; KUSSIN, 2009; NEELON, 2006). É importante ressaltar que aparece em muitos textos o fato de a pichação ser um fenômeno brasileiro, ou por apenas existir no país ou por ser apenas distinguido de outras formas de grafite por aqui.

O grafite é apontado pela maioria dos textos como uma cultura relacionada à urbanidade com destaque para as grandes metrópoles modernas, o que no caso brasileiro teria acontecido tardiamente. Neste sentido é que a pichação é entendida como prática da dinâmica social que possibilita aos indivíduos que circule pela cidade atribuírem novos sentidos para os espaços. Como nos diz Tavares,

a potência poética da pichação está no confronto com o espaço urbano entendido como espaço do imaginário dos sujeitos; é nesse mesmo espaço que acontece o grafite, ele também agindo sobre o nosso imaginário, criando brechas entre ele e a realidade (TAVARES, 2010, p.28).

Desse modo a cidade é também vista como espaço de comunicação, como suporte às escritas. Com frequência surge a imagem da grande cidade com seus outdoors e letreiros luminosos vendendo produtos, o trânsito incessante, e a falta de espaço. Essa relação com a cidade poluída visualmente nos remete ao grafiteiro Banksy e a experiência que ele nos traz da prática, pistas para a criação e a reprodução de questões sobre o tema. No texto introdutório do seu livro, o grafiteiro – vândalo criminoso procurado pela polícia britânica e artista conceituado em todo mundo, tendo obras nos acervos dos museus mais importantes do planeta – afirma que aqueles que detêm o poder nas cidades não entendem a atividade do grafite porque eles não compreendem que possa existir nada que não venha a gerar lucro. Para ele, os políticos, os publicitários e os grafiteiros são aqueles que intervêm no espaço urbano, mas

quem realmente desfigura nossos bairros são as empresas que rabiscam *slogans* gigantes, 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 (BANKSY, 2012, p. 8).

Para Banksy, a pichação é uma resposta possível: “Bem, eles começaram a briga e a parede é a arma escolhida para revidar”, afirma categórico (2012, p. 8). Duas questões vêm à superfície: uma é a estrutura das cidades modernas e a vivência que elas proporcionam. É desse modo que as intervenções gráficas na cidade tais como as do grafite se amontoam numa lógica de ocupação de território coerente com sua organização visual e institui-se como protesto, como um requerimento dessa visualidade.

Há ainda alguns textos que dizem que os muros não são os lugares exclusivos do piche, mas que atualmente, passam a estar cada vez mais presente no mundo virtual e possuem sobrevida e potencia de visibilidade com as mídias digitais.. A internet e a democratização do acesso a tecnologias digitais de registro em imagem (celulares, câmaras

digitais, computadores), permitiram aos jovens que suas produções por meio dessas ferramentas alcancem o almejado espaço de visibilidade que procuram, inaugurando novos formatos de comunicação e alargando o campo dos destinatários desta linguagem visual. Desse modo a intervenção urbana gráfica é associada a uma linguagem global e associada há uma experiência não mais apenas ligada a sua localidade, expressa em seu hibridismo e sendo tecnologicamente mediada, resultando em uma cultura visual assente nas tecnologias, na globalização de imaginários e referências icônicas, e na constante mistura de elementos. É assim uma mesma juventude que está no centro e na periferia, que está na cidade do interior e na metrópole, que compartilha dos gostos e desejos dos grandes centros e apresenta ao mesmo tempo signos universais e próprios (EDOARDO, 2011).

Outro fator levantado refere-se à desigualdade social. As condições de periferias e da pobreza estrutural da sociedade brasileira que nas últimas décadas tem sido abrandada por novas políticas de infraestrutura urbana e a qualidade material de espaço melhoraram consideravelmente, foram levantadas como dado. Apesar da reestruturação econômica e desemprego considerável, especialmente na década de 1980, o consumo de massa e acesso a bens antes restritos a uns poucos têm se expandido. Alguns de seus sinais, tais como telefones celulares e televisores, são agora onipresentes, e outros, como casas próprias e automóveis, são generalizadas. A organização dos movimentos sociais urbanos na década de 1970 e 1980 trouxe os moradores das periferias para o centro da arena política. Suas mobilizações tomaram as principais praças, seus pedidos de direitos foram incorporados ao debate público. Além disso, estes movimentos foram fundamentais para provocar alterações qualitativas ao espaço urbano, como eles forçaram a expansão da infraestrutura urbana e serviços públicos em toda a periferia. Com a democracia institucionalizada, o crime violento aumentou e com a violência veio uma proliferação de narrativas que articulava preconceitos, justificou a intolerância, e gerou um novo modo de produção do espaço. A cidade tornou-se murada cercando os espaços individuais para o trabalho, consumo e lazer. O espaço privado passou a ser controlado em forma de tecnologias de proteção e vigilância, e essa proteção se viu convertida em uma questão de estilo e status, o espaço público da cidade tornou-se território restante, percebido como tenso e perigoso. As recentes práticas urbanas que imprimem suas marcas hoje na cidade sinalizam exatamente como a democracia permitiu uma profunda transformação em alguns aspectos tácitos da configuração anterior de desigualdade. Estas práticas desafiam um certo *modus vivendi* segundo a qual as desigualdades sociais e espaciais foram reproduzidas sem ser confrontado

diretamente. Gentrificação, exclusão urbana e domínio político da sociedade, são algumas das consequências negativas dessas políticas de urbanidade de exclusão. Neste contexto, como a resposta cultural de uma juventude urbana ostracizada, composta por jovens de minorias étnicas em situação de exclusão social, é que a pichação floresceu/floresce em nossas cidades. Essa juventude é caracterizada como contraditória, pois alguns deles vem de uma de classe média e tem ensino superior, mas a maioria dos pichadores vêm das periferias e cresceu sob condições da pobreza significativa, sem acesso a recursos institucionais, de educação e emprego. Muitos deles são negros. Através de suas inscrições nos mais diversos espaços da cidade, eles transcendem suas áreas originais e condições e se intrometem em todos os tipos de espaços, ressignificando-os, e apropriando-se deles (CALDEIRA, 2012).

Pichadores em seus universos simbólicos espalham suas inscrições pela cidade, transforma-se em personagens urbanos e que afirmam sua existência, seu movimento, e seu pertencimento a cidade, ao revelar seus desejos e suas causas de vida e de juventude. É assim que se compreende também um contexto importante da pichação como arma de protesto. Os pichadores desse modo agem contra o estabelecido e nos lembram dos males sociais que o *boom* econômico do país, até agora, ainda que tenha tido muitos avanços, não conseguiu resolver. O piche aparece assim como forma de comunicação dos jovens, para outros como forma de protesto de grupos oprimidos e ainda como uma maneira de estabelecer um *status*, uma marca em relação a um grupo e a construção de um sentimento de pertencimento. Em seus discursos vem à tona o fato das diferentes juventudes que vivem por todos os cantos estabelecerem uma relação de força com as cidades. A pichação como movimento político e estético pode ser visto como busca o reconhecimento e a organização de semelhantes, de pessoas orgulhosas de sua cultura e raça na luta por modificar a auto-imagem e o comportamento de todos os negros pobres do Brasil.

Ainda que a pichação seja definida, muitas vezes, como uma condenável atitude de vandalismo, uma sujeira nas ruas da cidade, alimentando o preconceito de associar pichadores com gangues perigosas. o poder não tem apenas uma face visível do aspecto econômico e político, impondo leis e normas, num controle social. Entendemos que a questão do poder está numa relação de forças em que o sujeito nem sempre aceita a regulação passivamente e desencadeia gestos de resistência. Se o poder instituído controla as publicações e as práticas urbanas nas ruas, pichar torna-se uma forma de contrapoder e resistência. A sociedade também reage a esse tipo de invasão que tem uma visibilidade

pública e tenta impedir a “sujeira” dos muros e paredes. Como forma de proteção os pichadores fazem inscrições cifradas e, também, inserem uma voz de protesto contra uma sociedade controlada. Se ao início a prática pichadora era uma resistência política e depois uma forma de demarcação de território e de demonstração de ousadia, percebemos hoje o surgimento de uma preocupação socioeconômica. Os reflexos desta relação entre espaço urbano e as práticas mercantis, seja no trabalho, na moradia, nos transportes públicos, nos fenômenos da imigração, dentre outros, são capazes de revelar cotidianos de luta por sobrevivência, bem como diferentes expressões de resistência a este paradigma socioespacial.

Aspectos políticos, econômicos e sociais são aspectos de leitura que passam pela compreensão da intervenção gráfica urbana. A imagem no muro é entendida, a partir das influências de Didi-Huberman, como um operador temporal de sobrevivências, como signo de uma potência política relativa tanto ao nosso passado como à nossa “atualidade integral”, para citar o conceito benjaminiano, assim, logo, a nosso futuro. As imagens nos muros que sobrevivem como forma de perturbação da história (DIDI-HUBERMAN, 2013) são como lampejos que tentam escapar como podem à ameaça que atinge suas existências advinda dos fascismos. Aqui, o fascismo corresponde tanto àqueles sistemas de governo totalitários – e aqui vale notar a presença protagonista de pichações em eventos históricos contestatórios ao longo da história – com suas forças policiais e seu desprezo pelas diferenças quanto ao poder superexposto do vazio e da indiferença que transforma tudo em mercadoria e ao poder da comunicação social na sociedade do espetáculo presente nas sociedades ditas democráticas num comportamento imposto pelo poder de consumo; um mundo sem escapatória, mergulhado em seu próprio estado de glória, que é a negação e a separação entre o homem-vivo e sua própria impossibilidade de aparecer se não com uma mercadoria. Em suma, os fascismos são tudo aquilo que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos e os corpos de um povo; é tudo aquilo que reduz as diferenças (DIDI-HUBERMAN, 2011).

A imagem no muro torna visível em meio a uma realidade que rouba as vivências dos sujeitos, é um aceno que revela a mais simples potência de humanidade. As vivências revelam desejos e/ou gritos de alegria e de dor/; são como lampejos erráticos propagados algumas vezes em atos de expressão que tangenciam a arte e a poesia. Ela aparece como novidade remanescente no presente de uma história detestável da qual aparentemente não

havia condições antropológicas de resistência ao poder centrado no controle da vida (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Referências

ARGYROPULO-PALMER, C. Street art: The walls are alive. *Financial Times*, 26 jul. 2013.

ARAÚJO NETO, M. L. Sobre a materialidade dos livros e seus sentidos. *Revista de Letras*, Fortaleza, v.1/2, n.28, p.132-137, 2006.

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

BOURBUIGNON, N.. Artista leva cores a beco de Jardim Camburi. *A Gazeta*, Vitória, p. 7 (Cidades), 15 mai. 2014.

CALDEIRA, T. P. R. Imprinting and Moving Around: New Visibilities and Configurations of Public Space in São Paulo. *Public Culture*, Vol. 24, N. 2, 2012.

CAMPOS, R. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. *Famecos*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, pp. 543-566, mai/ago 2012.

CHARTIER, R. *A Ordem dos Livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. 2. Ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

DANELUZ, C. Escolher, colecionar, compor: Aproximações entre vestígios de um processo comunicacional e a paisagem urbana. In: *Anais XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.

DIDI-HUBERMAN, G.. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Tradução de Vera C. Nova e Márcia Arbex. Belos Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOWNING, J. D. H. *Mídia Radical: Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

EDOARDO, L. C. Visualidades urbanas da juventude: Resistência e a memória da cidade. *Seminário Nacional Sociologia e política*, Curitiba, set. 2011.

FERNANDES, E. M. F.. Pichações: discursos de resistência conforme Foucault. *Acta Scientiarum: Language and Culture*, Maringá, v. 33, n. 2, p. 241-249, 2011.

FIGUEIREDO, D.; PROSCHOLDT, E.; HOLLANDA, T.. Prisão para Pichadores. *A Tribuna*, Vitória, p. 2-3, 15 mai. 2014.

FRATER, S. Street-smart art. *Design week*. 24 Jul. 2008.

HAESBAERT, R.. *O Mito da Desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

KUSSIN, Z. Does Street Art Belong in a Gallery?. *Newsweek*. 31 jul. 2009.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R.. *O Preço da Leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.

LYNCH, K.. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MARTIN-BARBERO, J. Indústrias Culturais: modernidade e identidade. In: KUNSCH, M. M. K. (org.). *Indústrias Culturais e os Desafios da Integração Latino-americana*. São Paulo: Intercom, 1993. p. 21-36.

MARTINS, J. B.; YABUSHITA, I. J. Ruídos na cidade pichações na cidade de londrina – aproximações.... *Athenea Digital*, n. 9, 2006, p. 19-45

MARTINS, L.. Arte para afastar pichadores. *A Tribuna*, Vitória, p. 6, 22 mai. 2014.

MASSEY, D. B. *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

NEELON, C. Unsavory Characters. *Print*, Vol. 60, n. 1, p. 30, Jan./Feb. 2006

PIMENTEL, M. O.. *Curitiba em cores : a prática do grafite e da pichação frente ao marketing urbano da capital paranaense*. Coimbra, 2012.

ROMERO, S. At War With São Paulo's Establishment, Black Paint in Hand. *The New York Times*, p.A5, 29 Jan., 2012

SODRÉ, R. F. A comunicação na cidade: polifonia e produção de subjetividade no espaço Urbano. In: *Anais XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Brasília-UnB – 6 a 9 de setembro de 2006.

TAVARES, A.. Ficções urbanas: Estratégias para a ocupação das cidades. *ARS (SãoPaulo)*, 2010, vol.8, no.16, p.21-30.

TORNQUIST, C. S.; FLEISCHER, S. R. Sobre a Marcha Mundial das Mulheres: entrevista com Nalu Faria. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 20(1): 291-312, janeiro-abril/2012

TRINDADE, J.. Artistas na guerra contra pichadores. *A Tribuna*, Vitória, p. 7, 21 mai. 2014.

VAZ, T. Pichação + arte + educação: outros olhares. *Revista Digital do LAV*, Santa Maria - ano VI, n.10, p. 85-97, mar. 2013

VITÓRIA fecha cerco contra pichação. *A Gazeta*, Vitória, p. 11 (Cidades), 07 mai. 2014.

ZAN, D. D.; BATISTA, E.; CAMPOS, M. T. A.; RAGGI, N.; ALMEIDA, T. L. . Grafite e pichação: formas de resistência e participação juvenis?. *Educação*, Santa Maria, v. 35, n. 3, p. 465-478, set./dez. 2010.