



INSTITUTO  
UNIVERSITÁRIO  
DE LISBOA

---

O Grafitti como prática artística urbana e a percepção do usuário do espaço público:  
um olhar sobre Shoreditch, Londres

Nathalia Monteiro de Sousa Luz

Mestrado em Estudos Urbanos

Orientadora:

Doutora Sofia Costa Macedo, Professora Auxiliar Convidada, ISCTE-  
Instituto Universitário de Lisboa

Novembro, 2022



CIÊNCIAS SOCIAIS  
E HUMANAS

---

O Grafitti como prática artística urbana e a percepção do usuário do espaço público:  
um olhar sobre Shoreditch, Londres

Nathalia Monteiro de Sousa Luz

Orientadora:  
Doutora Sofia Costa Macedo, Professora Auxiliar Convidada, ISCTE -  
Instituto Universitário de Lisboa

Novembro. 2022

*Dedico este trabalho à minha mãe, Marivânia Monteiro por ser essencial em minha vida, autora de meu destino, meu guia, socorro presente na hora da angústia, e a toda minha família que, com muito carinho e apoio, não mediram esforços para que eu chegasse até esta etapa de minha vida.*



## **Agradecimento**

Ser Mestre em Estudos Urbanos, um sonho realizado! Gostaria de agradecer a todas as pessoas que, de perto ou de longe, presentes ou ausentes, impactaram de alguma maneira neste processo de formação do conhecimento.

À minha orientadora Prof. Dra. Sofia Macedo que com sabedoria e discernimento me guiou nesta trajetória. Seus ensinamentos, a troca de experiências e seu empenho foram essenciais para o desenvolvimento deste trabalho. Muito Obrigada!

Ao ISCTE, foram 2 anos de aprendizados e trocas de experiências, fortalecimento de amizades e principalmente muita dedicação. Hoje transformei-me em uma libélula que se prepara para voar e assumir a nova condição de Mestra em Estudos Urbanos.

Sou muita grata aos meus colegas do Grupo de estudos amigos que me acompanharam nas alegrias e tristezas ao longo do curso de Arquitetura, guardarei do lado esquerdo do peito com muito amor.

Agradeço a todos que fazem a Secretária do Curso, pela cooperação e paciência com os alunos.

Agradeço a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para conclusão deste trabalho. Por fim meu reconhecimento especial à minha mãe, seu apoio foi essencial para vencer este desafio. Obrigada por me amar incondicionalmente e acreditar em mim. Gratidão!



## Resumo

O presente trabalho monográfico pretende refletir sobre a relação e percepção do indivíduo com o grafitti na zona de Shoreditch em Londres (Reino Unido). A arte de rua que é criada intencionalmente pode incentivar a interação entre pessoas, arte e áreas públicas. Este estudo foca o grafitti como um dos principais tipos de arte urbana. O objetivo geral é procurar compreender como os indivíduos reagem às obras de grafitti no espaço público. A arte de rua é vista quer como uma expressão natural do direito à cidade, quer como uma forma de ataque a essa mesma cidade. Nesse sentido, a escolha dessa temática foi motivada pela necessidade de compreensão das dinâmicas de usuários dos espaços públicos, advinda do fato de que ao apropriar-se desse espaço, o sujeito também se conscientiza da sua dinâmica com ele, despertando o sentimento de pertencimento e identidade através da expressão artística.

Para chegar a tais considerações, esse estudo se baseou em investigação bibliográfica, que consistiu em coletar dados teóricos relacionados à percepção do indivíduo e do sentido de lugar. Promoveu-se também observações em campo baseados nos conceitos de *Sentido de Lugar* e no estudo das intervenções artísticas de Banksy na zona de Shoreditch, Londres.

Palavras-Chaves: Arte Urbana, Grafitti, Percepção, Sentido de Lugar, Shoreditch





## **Abstract**

The present work aims to reflect on the individual's relationship and perception with graffiti in the Shoreditch area of London (United Kingdom). Intentionally created street art can encourage interaction between people, art and public spaces. This study focuses on graffiti as one of the main types of urban art. The general objective seeks to understand how individuals react to graffiti works in the public space. Street art is seen either as a natural expression of the right to the city and as a form of attack on this very same city. In this sense, the choice of this theme was motivated by the need to understand the dynamics of users of public spaces considering that, by appropriating space, the subject becomes a part of its dynamic, awakening a sense of belonging and identity through artistic expression.

To arrive at these considerations, the developed study was based on bibliographic research, that consisted in the collection of theoretical data related to the perception of the individual and the sense of place. Field observations were also carried out based on the concepts of Sense of Place and in the study of Banksy's artistic interventions in the Shoreditch area of London.

**Keywords:** Urban Art, Graffiti, Perception, Sense of Place, Shoreditch.



## Índice

Resumo.....	iii
Abstract.....	v
Índice de Figuras.....	ix
Introdução.....	1
CAPÍTULO 1- Um novo paradigma: das cidades hostilizadas à expressão artística no espaço urbano.....	7
1.1. A ascensão da arte de rua.....	9
1.2. Estudos Referenciais.....	10
1.2.1. Lisboa.....	11
1.1.2. Berlim.....	12
CAPÍTULO 2 - Estudo de caso: Shoreditch, Londres.....	14
2.1. Localização.....	14
2.2. A evolução da arte de rua no Reino Unido.....	18
2.2.1. Shoreditch.....	22
2.3. Shoreditch e Banksy.....	28
2.3.1. Banksy.....	29
2.3.1.1. Bomb Hugger (2003).....	31
2.3.1.2. Snorting Copper (2005).....	34
2.4. Síntese da análise.....	37
Conclusão.....	39
Referências Bibliográficas.....	41



## Índice de Figuras

Figura 1 - Grafitti de atração turística em Berlim.....	13
Figura 2 - Mapa administrativo das freguesias de Londres (London boroughs). ....	14
Figura 3 - Mapa da Freguesia de Hackney (borough of Hackney).....	15
Figura 4 - Mapa contexto da freguesia de Hackney.....	15
Figura 5 - Mapa da zona com a indicação da área de Hoxton.....	16
Figura 6- Mapa de Shoreditch na Zona de Hoxton. ....	17
Figura 7 - Zona comercial impactada pela gentrificação em Shoreditch (Shoreditch High Street).....	18
Figura 8- Intervenção em espaço publico, Shoreditch High Street .....	20
Figura 9 - Intervenção em edifício, Shoreditch High Street.....	20
Figura 10 - Intervenções de grafitti em muros, Shoreditch High Street .....	21
Figura 11 - Intervenções de grafitti em edifícios, Shoreditch High Street.....	22
Figura 12 - Intervenções em zonas industriais abandonadas -Shoreditch .....	23
Figura 13 - Intervenções de grafitti em espaços públicos -Shoreditch. ....	23
Figura 14 – Mural Grafitti em Letras em Paisagem Urbana–Shoreditch High Street.....	24
Figura 15 - Grafitti de letras em ambientes decadentes, Shoreditch.....	25
Figura 16 - Grafitti de letras em ambientes decadentes,Shoreditch.....	25
Figura 17 - Grafitti de letras na arquitetura, Shoreditch High Street.....	26
Figura 18 - Grafitti de letras na arquitetura, Shoreditch High Street.....	26
Figura 19 - Expressão artística na arquitetura, Shoreditch .....	27
Figura 21 - Expressão artística em muros, Shoreditch .....	28
Figura 20 - Expressão artística em edificios. Shoreditch .....	28
Figura 22 - Abraço de Bombas (Bomb Hugger) (Banksy,2003) encontrado em uma parede no East End de Londres. ....	31
Figura 23 - Mapa da Zona de Shoreditch (Rivington Street), com a indicação da localização da obra “Bomb Hugger” .....	32
Figura 24 - Policial Cheirador (Snorting Copper) (Banksy, 2005). Waterloo Station (Leake Street).....	34
Figura 25 - Mapa da Zona de Shoreditch (Curtain Road), em que a seta indica a localização da obra “Snorting Copper”.....	35
Figura 26 - Pedestres na Curtain Road, Shoreditch .....	36



## Introdução

A estrutura urbana vem sofrendo diversos processos de distanciamento social e espacial. Diante disto, a importância de compreender a percepção do indivíduo em relação ao espaço público através do graffiti é de extrema importância para o desenvolvimento desta dissertação.

Geralmente percebemos nossa cidade de forma fragmentada, ou seja, percebemos partes dela, como os caminhos que percorremos no nosso dia a dia: o caminho que percorremos para o trabalho, ou para o mercado, ou para o banco, ou para as crianças na escola.

Essa percepção envolve todos os nossos sentidos, e a imagem resultante é composta por todos eles, além de memórias e significados. Tuan (1983) afirma que “o espaço feito pelo homem pode melhorar a sensação e a percepção humana”. As pessoas podem dizer a diferença entre interior e exterior, fechado e aberto, escuro e claro, privado e público, mesmo quando não há forma arquitetônica.

No espaço público estão presentes grupos de características sociais, históricas, étnicas e financeiras diversas, com filiações religiosas e políticas variadas, e diferentes motivações e interesses na utilização do espaço comum. Estes diferentes grupos reivindicam e se apropriam de espaços ao afirmar um controle territorial e de privacidade sobre um lugar, gerando possibilidades de interferência neste para seus propósitos (Carr et al., 1992). Vários destes grupos praticam o graffiti.

Espaços livres públicos, logradouros, espaços livres internos ou quintais. Evidentemente essas relações são decorrentes de variadas expectativas culturais, a sua utilização é múltipla e é feita tendo em conta os seus traços físicos e psicológicos. De acordo com Beckley (1979) cada cultura produziu a sua própria versão de espaço público’.

Este estudo examina intervenções artísticas na cidade, também conhecidas como arte de rua, para examinar as interações homem-ambiente. A arte de rua é uma prática de expressão artística não oficial predominante em espaços públicos urbanos e, portanto, aberta a qualquer pessoa para executar e assistir (Jakob, 2008). Muitas direções e subculturas se combinam para fazer o que hoje chamamos de arte de rua e graffiti.

A cidade é definida pelo seu espaço público. Em outras palavras, o espaço público é condição para a realização da vida urbana; é fator de identificação e formação de identidade; é um lugar de socialização, encontro e manifestação de grupos sociais, culturais e políticos; e é um lugar onde a palavra pode ser expressa (Indovina, 2002, p.119).

Para Jacobs (1961) ,os espaços públicos das cidades são os seus órgãos vitais .O espaço público ao estruturar os centros, ligando a cidade distendida ou estendida vai mudando várias vezes de características ,de modo e velocidade.

O graffiti e outras intervenções em fachadas e ruas urbanas levantam questões sobre o que Lynch (1960) chamou de cinco dimensões dos direitos espaciais, que foram desenvolvidas por Carr et al. (1992) a partir das liberdades de acesso ao lugar, ação em este lugar, apropriação do lugar, e alteração do posicionamento e destino dos elementos que compõem este lugar.

A criação de cenários monótonos e sem planejamento resultam na baixa valorização do espaço público; o esquecimento e descuido da escala humana é evidenciado no ambiente urbano, o qual é incapaz de proporcionar uma experiência de estímulos, pois, a maior preocupação da gestão é com as estradas, negligenciando a dinâmica urbana. Consequentemente, o aumento da criminalidade é uma realidade enfrentada em grandes metrópoles.

À medida que o ambiente urbano fica incapaz de proporcionar uma experiência de estímulos, as percepções entre usuários e produto (sistema, ambiente etc.) não possuem uma conexão, resultando em soluções urbanas obsoletas e sem dinamismo. É notável que esse modo de estrutura urbana de monotonia e dispersão não se mantém por muito tempo, surgindo a necessidade de trocar experiências no espaço urbano, aspirando a boa qualidade do espaço, de forma acessível, capaz de proporcionar interações do homem com o meio.

O desenho de atividades ou eventos transitórios em áreas públicas específicas para lazer, descanso e cultura cria uma vivacidade imediata no espaço que vive no tempo através do significado, caráter e memória que lhe são atribuídos. No entanto, isso só é possível se os espaços forem projetados com os requisitos básicos das pessoas em mente e forem compostos por elementos de alta qualidade.

Estamos discutindo os comportamentos mais fundamentais assumidos pelas pessoas em espaços públicos, como andar, ficar de pé, sentar, olhar, ouvir e falar, que servem de base para todas as outras atividades opcionais, sociais e recreativas (Gehl, 2006, p. 143-145).

Assim é possível considerar que “o espaço público deve organizar um território capaz de suportar diferentes usos e funções e não se ignorar que ele é também espaço de expressão coletiva, da vida comunitária” (Castro, 2002, p. 55), de encontro.

Dentro deste contexto, este trabalho procura explorar de qual maneira o graffiti-arte, representa uma manifestação no espaço público e a percepção do indivíduo em relação ao meio urbano, mudando a perspectiva da estigmatização do espaço público degradado, através da consciência espacial dos indivíduos.

As principais questões de pesquisa são: Como as pessoas em Londres percebem e interagem com várias formas de arte de rua na cidade? As instalações do graffiti de rua podem encorajar o engajamento com a obra e a área ao seu redor ?



Esse questionamento faz se remeter ao “espaço percebido” de Lefebvre (1991), para quem, o significado de entendimento das medidas de mobilidade (espaço vivo) é além do espaço imaginado, o espaço “relativo”, visto que cada sujeito idealiza um espaço experimental singular.

A arte de rua é mais do que apenas um fenômeno visual. A maneira como os indivíduos pensam sobre o uso do espaço é importante porque as qualidades dos locais (por exemplo, design, acessibilidade, atratividade, etc.) influenciam nossas visões de mundo, identidades, atitudes em relação aos outros e política (Massey, 2005). Em outras palavras, o que as pessoas fazem do seu entorno está intrinsecamente ligado ao que elas fazem de si mesmas como membros de uma comunidade e ocupantes do planeta (Basso, 1996).

A arte de rua é um fenômeno social complicado que provoca fortes emoções em várias pessoas em diferentes momentos e em diferentes contextos. Alguns percebem a arte de rua como uma expressão natural e não mediada no espaço público que exerce nosso direito à cidade, enquanto outros a veem como desfiguração, devastação e repúdio a uma sociedade cívica, limpa e ordenada.

Segundo Wilson (1986), a arte de rua desempenha uma posição de mudança na consciência contemporânea. O significado da arte de rua é determinado por quem a vê e reage a ela, individual ou coletivamente. O público não deve ser visto como um recipiente passivo de impulsos artísticos. O observador, seja lendo, olhando ou ouvindo, deve contribuir ativamente para todo o processo de comunicação.

Diante do referido preâmbulo, o objetivo principal deste trabalho é obter uma melhor compreensão das interações das pessoas com os lugares em que vivem, obtendo informações sobre o que as pessoas pensam e sentem sobre a arte de rua, mais especificamente o grafitti.

Tomando como estudo de caso a estrutura física no entorno da zona de Shoreditch em Londres (Reino Unido) propõe-se uma análise social e diagnósticos experimentais do grafitti em determinados trechos da zona e o impacto causado nos transeuntes.

A escolha dessa temática, surgiu da inquietação de compreender o engajamento do indivíduo com o espaço público. De modo a perceber elementos que envolvem criatividade, performance, ativismo social e gentrificação .

Em vez de ver a cidade passivamente, foi possível observar essas paisagens comuns intertextualmente, a partir da leitura de vários símbolos, traçando conexões e especulando sobre seus significados.

A perspectiva sobre o espaço urbano se transformou. O olhar para marcações e *flashes* de cores ilícitas. Paredes em branco se tornaram extremamente tediosas. Lugares vazios ganham vida com novas possibilidades.

O procedimento metodológico consistiu inicialmente de apropriação do referencial teórico, no qual se busca a compreensão da imagem da área de estudo e dos conceitos envolvidos para subsidiar a análise do estudo de caso. Procedeu-se da revisão historiográfica ao levantamento de bases metodológicas, para analisar e verificar as possíveis multifacetadas práticas da arte no espaço urbano e o engajamento que o graffiti proporciona nos pedestres que fazem parte do contexto social, tanto turistas, trabalhadores sazonais e mais especificamente, os moradores.

Para tanto, a construção textual se encontra dividida em três partes. Na primeira, foram consideradas teorias como a da apropriação do espaço público.

Segundo Rapoport (1977), o espaço é algo mais que uma realidade física e tridimensional. Por conseguinte, o seu caráter regularizador e estruturante define potenciais focos polarizadores de animação urbana, decorrendo daí modos de “apropriação do espaço”.

Assim, o espaço público precisa ser compreendido como ambiente para criatividade e emancipação, priorizando a população residente, suas necessidades e dimensões (temporal, comportamental, psicossocial, territorial e social), propondo diferentes formas de intervenções humanizadas, dialogando com a paisagem e valorizando aspectos locais (culturais/artísticos).

O conceito arte de rua urbana segundo Riggle (2010) seria definido como: “uma obra de arte é arte de rua se, e somente se, seu uso material da rua for interno ao seu significado” (Riggle, 2010: 246).

Ela envolve elementos de performance, gentrificação, ativismo social e *placemaking*, bem como anonimato, ilegalidade, longevidade e efemeridade. É uma prática artística multifacetada que envolve o público e se entrelaça na vida cotidiana.

A arte de rua é uma prática de expressão artística não oficial predominante em espaços públicos urbanos e, portanto, aberta a qualquer pessoa para executar e assistir (Jakob, 2008). Muitas direções e subculturas se combinam para fazer o que hoje chamamos de arte de rua e graffiti.

As cidades usadas como referência nesse trabalho foram escolhidas em razão das particularidades em relação à arte urbana em espaços públicos. Lisboa e Berlim são cidades que apresentaram mudanças de paradigmas relevantes em relação ao uso do graffiti na paisagem urbana e a concretização na abordagem das políticas públicas.

Para que esse trabalho pudesse ser desenvolvido, foram estudados os conceitos dos elementos de leitura da paisagem baseado nas teorias de Cullen (1971), Lynch (1960) e Lefebvre (1974). Segundo os conceitos de Cullen (1971), os indicadores de qualidades da paisagem (IQP), são conceitos que indicam os atributos variáveis dos espaços, tanto pela conduta dos usuários quanto o ambiente envolvido no processo.

Já Kevin Lynch (1960) em sua obra “A Imagem da Cidade”, que traz teorias de “imaginabilidade”, “legibilidade” e “morfologia urbana”, porém investigando a percepção dos ambientes urbanos e sobre como analisar a imagem ambiental da cidade.

A imageabilidade de Lynch (1960) é concebida como:

“Qualidade de um objeto físico que lhe dá uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador. Consulte-se de forma, cor ou arranjo que facilite à imagem de criação do ambiente de formação identificadas, poderosamente estruturadas e altamente úteis” (Lynch, 1960, p. 9).

O conceito de imageabilidade, portanto, está ligado ao conceito de legibilidade, uma vez que as imagens “fortes” aumentam a probabilidade de construir uma visão clara e estruturada da cidade: “imagem com imagem com imagem, legível ou visível, nesse aspecto, nítida, sentido, cidade bem ser, sentido; convidaria os olhos e ouvidos a uma maior atenção e participação” (Lynch, 1960, p.10).

A teoria do espaço social de Lefebvre (1974) define três momentos na produção social do espaço: o espaço concebido; o espaço vivido; e o espaço percebido. De acordo com Lefebvre (1974) o espaço concebido é notadamente o da representação abstrata traduzido no capitalismo pelo pensamento hierarquizado, imóvel, distante do real. Em seguida fez-se uma interpretação do senso de lugar tomando como base Basso (1996).

Conforme os autores, em geral, o senso de lugar explica nossa relação com os locais, pois se manifesta em vários aspectos da vida humana, incluindo emoções, biografias, imaginação, histórias e experiências pessoais (Basso, 1996).

O apego ao lugar indica o vínculo que as pessoas têm com os locais, enquanto o significado do lugar reflete os significados simbólicos que as pessoas dão aos lugares. Em poucas palavras, “o senso de lugar é a lente através da qual as pessoas experimentam e interpretam suas experiências com o lugar” (Adams, 2013).

O conceito de Yi-Fu Tuan (2013) chama isso de “sentimento de lugar”. Assim, parece mais próximo do termo lugar do termo ou dos termos como significado local, lugar do termo local a ser usado, bem como a sensação de uma vez que há um sentido físico e um sentido de dever. para especificidades das áreas.

O termo lugar, por sua vez, estimula uma impressão visual e sensação de contenção, delineamento espacial, descrição e preenchimento ou fornecimento do espaço, localização espacial e até percepção. Os elementos analisados foram baseados nas teorias de Gordon Cullen (1971) e Kevin Lynch (1999),

A escolha dessas abordagens metodológicas se deu em razão de se complementarem, a natureza multidisciplinar dos estudos urbanos, a literatura estudada para este estudo

abrange geografia, antropologia, sociologia, planejamento urbano, filosofia, arquitetura e arte.

A zona de Shoreditch representa uma região que ocupa uma extensão territorial com quase 40% da cidade de Londres. No segundo capítulo com o objetivo de compreender a referida situação, demonstrou-se por meio de uma análise de campo mais, precisamente em seu entorno.

Foi realizado um diagnóstico na zona de Hoxton, Shoreditch e apresentados aspectos urbanísticos específicos, tais como; contexto histórico da zona, gentrificação e segurança pública. A escolha dessas referências foi ocasionada pela aplicação da literatura de Jacobs (2000).

E para a análise de intervenções artísticas urbanas em Shoreditch, o foco foi dado à Rivington Street e Curtain Street onde se observaram as condições físicas do ambiente construído e a influência das obras de Banksy: *Bomb Hugger* (2003) e *Snorting Copper* (2005) na percepção dos pedestres. As obras foram escolhidas pela sua privilegiada localização e por apresentarem alguns dos elementos relevantes dos conceitos do *Senso de Lugar* (Steele, 1981; Cross, 2001; Hummon, 1992; Cross, 2001) e o *Apego ao Lugar* (Steele, 1981; Altman and Low, 1992).

A recolha de dados ocorreu, através de visitas em campo (registro) e com acervo de documentos, na qual, foi realizada uma coleta de dados no intuito de mapear o pedestre centrado no lugar, escolhendo dois pontos estratégicos em duas calçadas distintas partes e observar as reações típicas dos usuários com o propósito de compreender a dinâmica urbana.

Durante o processo, realizou-se levantamentos nas calçadas, levantamento fotográfico com a técnica do *time lapse* e observações técnicas para produção de tabelas que avaliam as interações positivas e negativas entre os elementos físicos do espaço da rua. Foram observadas diversas possibilidades de qualidades e problemáticas da área, tanto objetivas quanto perceptivas.

E nesse processo, é impossível dissociar os fatores históricos, sociais, econômicos e subjetivos que formam o indivíduo, aprimorando o sentido que o mesmo fornece ao seu próprio ambiente (Lay & Reis, 2005).

E por final, as considerações e revisões gerais do trabalho, seguido das referências.

## **Um novo paradigma: das cidades hostilizadas à expressão artística no espaço urbano**

Os humanos se expressaram artisticamente em público por dezenas de milhares de anos. Os humanos deixaram evidências desse desejo artístico há 35.000 anos na forma de pinturas de animais nas paredes da caverna de Chauvet-Pont-d'Arc, na França (MetMuseum, 2011).

Os primeiros exemplos de graffiti textuais incluem uma mistura de comentários políticos, conselhos imobiliários, notificações de achados e perdidos e linhas de Virgílio e Ovídio rabiscadas nas paredes de Pompeia (MetMuseum, 2011). De acordo com a teoria, o espaço caótico só se torna culto se contiver sinais, portanto, os humanos criam signos e símbolos para interagir com os outros e distinguir o espaço cultivado da selvageria “selvagem” (Wendl, 2011).

Na década de 1960, surgiu nos Estados Unidos da América, mais precisamente em Nova Iorque, a prática que hoje é chamada de graffiti. Dennant afirma que nos Estados Unidos, graffiti designa toda uma cultura popular e urbana que se originou no final da década de 1960 (Dennant, 1997). O ano de 1967 viu o nascimento da arte do graffiti em Filadélfia (Ley e Cybriwsky, 1974; Reiss, 2007). Graffiti era comumente usado para caracterizar as *tags* que apareceram pela primeira vez nestas cidades nesta época.

No entanto, como demonstrado em detalhe pelo primeiro historiador da arte do graffiti, o artista e professor Jack Stewart (1926-2005) (Duncan, 2010), as quatro formas de arte do graffiti - *tag*, *piece*, *character* e *throw-up* – foram totalmente desenvolvidas nas laterais dos trens do metro na cidade de Nova Iorque durante a década de 1970 (Stewart, 1989; Stewart, 2009).

A arte do graffiti começou a se espalhar nos Estados Unidos na primeira metade da década de 1980, e por volta de 1983 atravessou continentes até a Europa Ocidental e Oceânia (Chalfant & Prigoff, 1987; Ferrell, 1996; Jacobson, 2001).

Para os fins deste estudo, o termo graffiti será alocado à concepção que dele existia na década de 1960, quando foi reconhecido como um fenômeno cultural. Na época, na década de 1960, serviu principalmente como um propósito territorial para os gangues se comunicarem quer entre os seus membros, quer com membros de gangues concorrentes.

A relação do desenvolvimento desta prática artística com o contexto social, político e económico da época é ainda apanatad por alguns autores (Ferrel, 1983). Os períodos de turbulência económica e política desta época: a crise do petróleo de 1973, a queda do mercado de ações e a Guerra do Vietname que sinalizaram o fim do “sonho americano” (Ferrell, 1993), as promessas não cumpridas do materialismo dos anos 1950 e do idealismo

dos anos 1960 colidiram com a realidade sombria da América nos anos 1970, resultando em formas de arte raivosas e antiautoritárias como graffiti e música punk (Deitch, 2010).

Cidades como Nova Iorque e Filadélfia estavam ficando fora de controle na época devido à pobreza sistêmica, falta de moradia, racismo persistente, fuga branca, violência e ambientes físicos negligenciados, os quais contribuíram para uma maior desintegração do tecido social (Günes e Ylmaz, 2006).

Escrever a bordo de trens é responsável por grande parte da tradição moderna do graffiti. Os grafiteiros acharam os metros de Nova Iorque uma tela atraente. Os pátios de trem ofereciam um ambiente semi-seguro para a pintura. Eles também exibiram uma rede de comunicação entre grafiteiros. Os trens passavam pelas comunidades dos escritores e seus trabalhos eram exibidos como um grande anúncio pessoal. Por sua visibilidade em toda a cidade, o trem em movimento era a tela ideal. Agiu como um elo criativo e comunicativo entre as comunidades (Cooper e Chalfant, 1984). A escrita ficou mais óbvia, mais conspícua e ganhou maior notoriedade à medida que se tornou mais pública. Muitos grafiteiros se familiarizaram intimamente com horários de trens e itinerários, permitindo uma tela literária e meios de distribuição mais intencionais e bem-sucedidos (Cooper e Chalfant, 1984).

A juventude urbana via o espaço público como um meio de comunicação de massa. Eles começaram a criar seus próprios logotipos para serem reconhecidos publicamente. Cada *tag* tornou-se um emblema pessoal destinado a criar uma identidade de rua. O estilo evoluiu como resultado da exigência de reconhecimento instantâneo. O nome precisava se destacar da multidão e ser reconhecível à primeira vista (Cooper e Chalfant, 1984).

Uma brincadeira, um desafio humorístico à autoridade, uma recuperação da visibilidade em uma atmosfera onde a exposição é reservada para aqueles que podem pagar por isso, a cidade tornou-se o meio – e a mensagem. De acordo com Cooper e Chalfant (1997) a prática de escrever o apelido nas paredes do bairro foi amplamente reconhecida e os motivos foram a marcação territorial relacionada aos gangues.

As crianças urbanas começaram a escrever nas paredes para controlar suas circunstâncias degradantes e se expressar. À medida que bairros inteiros foram destruídos, jovens artistas descobriram uma utopia criativa de aluguéis baixos e estruturas abandonadas. A cidade de Nova Iorque era uma galeria ao ar livre onde os artistas se comunicavam através da arte (Deitch, 2010).

Como o espaço disponível em paredes e trens se tornou escasso no início da década de 1970, tornou-se vital desenvolver um estilo que destacasse um nome marcado na multidão (Cooper e Chalfant, 1984). Alguns grafiteiros organizaram “equipes” para acompanhar a competição. Essa colaboração permitiu que as pinturas se desenvolvessem em tamanho.

Agora havia “taggers” (aqueles que apenas rabiscava seus nomes de forma legível) e “writers” (aqueles que usavam versões mais estilísticas de seus nomes ou logotipos). Projetar com originalidade e criatividade tem se tornado cada vez mais vital (Gottlieb, 2008).

O trabalho de muitos autores antigos carecia do significado social e político direto que muitos graffiti modernos e formas de arte de rua demonstram hoje. Eles estavam mais preocupados com a aparência do apelido na paisagem urbana do que com objetivos relacionados a gangues (como reivindicar território) ou expressar temas sociopolíticos (Gottlieb, 2008).

## **1.1. A ascensão da arte de rua**

A cooptação de todos os tipos de contracultura foi um componente crítico da expansão dessa indústria cultural (Thompson, 2004). Enquanto a criatividade e a imaginação estavam sendo absorvidas e re embaladas para o consumo de massa, o espaço urbano real estava sendo cooptado à medida que a gentrificação refazia os centros urbanos (deslocando moradores, incluindo muitos artistas) e os lugares públicos eram privatizados (Thompson, 2004).

Como resultado da mudança do contexto político, ativistas e artistas de todo o mundo repensaram suas abordagens. Muitos artistas trouxeram seus trabalhos diretamente para as pessoas e para as ruas. Essa cadeia de eventos levou ao surgimento da arte de rua moderna, que evoluiu ao lado de sua contraparte, o graffiti.

O termo “intervenção” foi usado por esses artistas politicamente motivados para definir seus esforços interdisciplinares, que quase invariavelmente aconteciam em áreas públicas (MoCa, 2011).

A arte intervencionista refere-se ao trabalho de artistas que entram no mundo cotidiano para criticar, ridicularizar, perturbar e agitar a fim de aumentar a consciência social e, em alguns casos, defender a mudança social (Pasternak, 2010).

A arte de rua, segundo Rob White, é uma “atividade bem organizada, habilidosa e de forte dimensão estética, pautada por técnicas, processos de aprendizagem, avaliação e fóruns coletivos” (White, 2000: 254).

Como muitos desses traços também podem ser atribuídos a graffiti regulares, a descrição de White fica aquém de descrever completamente a arte de rua. Técnicas de aplicação de tinta, estilos e estratégias de evasão policial foram usadas por equipes qualificadas (Halsey e Young, 2006).

Alguns graffiti são muito iconográficos e vívidos, características frequentemente associadas à arte de rua. Da mesma forma, algumas artes de rua são textuais e

monocromáticas, características comumente associadas ao graffiti. Alguns artistas trabalham (e são influenciados por) arte de rua e graffiti, às vezes na mesma peça.

A arte do graffiti foi apresentada ao mundo fora da cidade de Nova Iorque por meio de três canais principais: exposições em galerias, mídia cultural e arte de rua (Kramer, 2009).

Depois de acompanhar a história da transmissão da arte do graffiti na primeira metade da década de 1980 para a Europa Ocidental, Austrália e no final da década de 1980 e início da década de 1990 para a Europa Central e Oriental, o foco agora está no resto do mundo.

O graffiti é um processo emocional. Ou seja, a arte de rua impacta os corpos dos artistas, a sensação de localização dos espectadores e o ambiente construído (Halsey e Young, 2006).

Deste ponto de vista, David Massumi explica:

“Os afetos são fundamentalmente meios de conexão com indivíduos e outras situações. Eles são nosso ponto de entrada em processos maiores que a vida. Com o aumento do afeto vem uma sensação mais forte de inserção em um campo maior da vida - uma sensação aumentada de conexão com outras pessoas e lugares” (Massumi, 2002: 214)

Diante dessa circunstância, essa perspectiva permite indagações não apenas sobre artistas de rua, mas também sobre indivíduos que encontram e respondem à arte de rua. Isso mostra que a arte de rua pode ser utilizada como uma técnica para gerar circunstâncias.

## **1.2. Estudos Referenciais**

O graffiti e a arte de rua são usados há muito tempo como forma de expressão política, especialmente em locais que enfrentam desafios sociais e negligência. Em alguns casos, essas manifestações artísticas tratam tão explicitamente de questões políticas que acabam criando uma esfera pública alternativa diretamente na rua.

A arte de rua é um fenômeno global e como tal está presente em todos os lugares, indicando a existência de uma subcultura global. A prática de graffiti ou escrita de graffiti não é tão aleatório ou caótico como às vezes parece, mas a forma mais produtiva e duradoura de arte pública, e os artistas urbanos muitas vezes demonstram uma "compreensão complexa de suas práticas à medida que atravessam a linha entre o legal e o ilegal" (McAuliff, 2012, p. 192). Nesse sentido, tomando como referências as cidades de Lisboa e Berlim, é possível observar um contexto cultural no intuito de identificar as principais características do graffiti em cada distrito, sua importância na sociedade e a possível presença de ativismo social e político.

A cidade criativa oferece aos artistas novos caminhos para o reconhecimento, e "a comercialização do graffiti e da arte de rua em publicidade, em camisetas ou através de sua



transição bem-sucedida para o mercado de arte contemporânea elevou o perfil de artistas individuais e o graffiti e a arte de rua gêneros em geral" (McAuliffe, 2012:190).

### 1.2.1. Lisboa

O graffiti começa a ter um impacto notável nas pessoas e nos lugares, e como resultado do crescente interesse que despertou entre a população local e turistas, 36 eventos relacionados começam a surgir em muitas nações europeias, incluindo Portugal.

Em Portugal, mais especificamente em Lisboa, a cidade é conhecida como uma das 25 melhores cidades do mundo para a arte de rua. A sua principal missão é “promover o graffiti e a arte de rua num quadro autorizado e do ponto de vista do respeito pelos valores patrimoniais e paisagísticos, por oposição aos atos ilegais de vandalismo que atacam a cidade (GAU - Câmara Municipal de Lisboa, 2016)

A história e a cultura de Lisboa, o seu ambiente e *skyline*, a vida do bairro, o papel das instituições de ensino e a cena metropolitana e alternativa da cidade parecem ser as condições perfeitas para uma cidade criativa. No entanto, a especificidade urbana ajuda a ilustrar que "ao produzir, atrair e reter artistas, que por sua vez exportam uma parcela significativa de suas obras, as indústrias criativas fornecem uma força de trabalho criativa flexível para os empregadores das indústrias culturais" (Markusen, 2006, p. 1).

A Galeria de Arte Urbana, GAU (Galeria de Arte Urbana), um projeto criado pela Câmara Municipal de Lisboa, que apoia o graffiti e a arte de rua em contextos “aprovados”, é um exemplo de como Portugal tem demonstrado uma grande abertura a projetos relacionados com o graffiti. Portanto, é justo dizer que Lisboa é uma das cidades mais "criativas" da Europa, senão do mundo. A cidade em si é interessante e tem uma história única.

A cidade está repleta de arte de rua a ser descoberta em muros, fachadas ou mesmo em contêineres, então “o graffiti é também encontrar um lugar na cidade através da presença de discursos que desafiam uma criminalização indiferenciada do graffiti” (McAuliff, 2012, p. 189).

É de relevância destacar um famoso artista, ilustrador e designer gráfico português é Pedro Campiche, mais conhecido como AkaCorleone. A sua carreira começou como grafiteiro ativo na cena *underground* lisboeta, onde atuava ilegalmente e o seu graffiti nasceu de um sentimento de rebeldia. Sua arte é reflexo do público insatisfeito, que se entrega à poluição visual sem questionar o significado por trás do que é visto.

Para além de Lisboa, país também possui um cenário vibrante de eventos, festivais e iniciativas relacionadas ao graffiti, alguns dos quais se destacam (Teixeira, 2015), a cidade da Covilhã cujos muros serão cobertas com obras de arte relacionadas com o tema da lã no âmbito do festival de arte urbana “WOOL” em curso. Na sua iteração mais recente,

participaram notáveis artistas nacionais e internacionais, incluindo Bordalo II (PT), Add Fuel (PT), Bosoletti (AR) e Gijs Vanh.

### **1.1.2. Berlim**

Como costuma acontecer com a arte de rua, o muro foi pintado à noite.

Em agosto de 1961, o governo da República Democrática da Alemanha (RDA) limpou as áreas de Berlim Ocidental, instalou cercas de arame farpado para que um muro de tijolos pudesse ser erguido. O muro representa o fracasso do comunismo, porque sua história está firmemente ligada à fuga da RDA. Foi construído 12 anos após a separação entre a RDA e a República Federal da Alemanha para impedir que as pessoas saíssem do país (Taylor, 2006).

Ao longo dos anos, o "muro de proteção antifascista" se solidificou até se tornar uma Terra de Ninguém completa com torres de observação que abrigam guardas prontos para atirar em quem pulasse. No Oeste, a fronteira do muro de Berlim é considerada o ponto de partida para o desenvolvimento da arte de rua e de um sistema de protesto naquela cidade (Latenser, 2010).

No desenvolvimento da arte de rua sempre foi considerado o lado Oeste do Muro de Berlim. Alguns podem pensar que a arte de rua e o graffiti existiam antes da virada do século. No entanto, é verdade que a arte de rua nasceu oficialmente apenas durante a construção do Muro de Berlim. A altura do muro o tornava um quadro de mensagens perfeito que os artistas de Berlim Ocidental usavam para expressar suas opiniões e afiliações.

Como Chin (2000) observa, o impulso inicial para pintar o muro veio dos primeiros colonos no setor ocupado pelos americanos. Essas pessoas, incluindo trapaceiros e *punks* anarquistas, encontraram no Muro uma plataforma perfeita para expressar suas opiniões.

Após a queda do Muro de Berlim, o movimento de arte de rua que havia começado no lado Oeste do Muro continuou a se desenvolver. Os artistas do movimento de arte de rua do Oeste mudaram-se para o lado Leste, onde transformaram a área cinzenta da cidade em bairros de arte. Formas espontâneas de expressão artística enchiam a rua. Demorou até 1990 para que o lado Leste do Muro de Berlim fosse pintado.

Artistas de todas as partes do mundo celebraram a reunificação pintando o lado Leste do Muro. Christensen e Tindra (2017), observam que este ato foi uma expressão de esperança por um futuro melhor. As pinturas do muro são consideradas uma das maiores galerias a céu aberto do mundo. Elas também são uma das atrações turísticas mais importantes de Berlim.

Para artistas de rua e grafiteiros, a década de 1980 foi sobre a recuperação do espaço público. Como resultado, Berlim estava repleta de diversas expressões de arte de rua. Hoje,

Berlim é considerada uma cidade dedicada à arte de rua. Esse aspecto fez de Berlim um ponto de atração para uma infinidade de turistas de todo o mundo (**Figura 1**).



**Figura 1** - Grafitti de atração turística em Berlim. Fonte: picture-alliance/S.Lubenow, 2022.

## Estudo de caso: Shoreditch, Londres

### 2.1. Localização

Shoreditch é uma zona situada no distrito (borough) de Hackney localizado na zona central de Londres (**Figura 2**).

Hackney é um exemplo típico de uma freguesia multiétnica da classe trabalhadora, caracterizada como uma região que tinha uma identidade de freguesia e capital social mínimos na época de sua constituição e que havia sido praticamente esvaziada pela degradação urbana (Butler e Robson, 2003). Em 2010, Hackney foi considerada a segunda localidade menos favorecida na Inglaterra (LB Hackney Policy Team, 2016). Áreas como Shoreditch e Hackney Fields já passaram por uma gentrificação significativa, colocando Hackney na lista de bairros de Londres como aptos para a "regeneração" (**Figuras 3 e 4**).



**Figura 2** - Mapa administrativo das freguesias de Londres (London boroughs). Fonte: Hidden London, 2022.

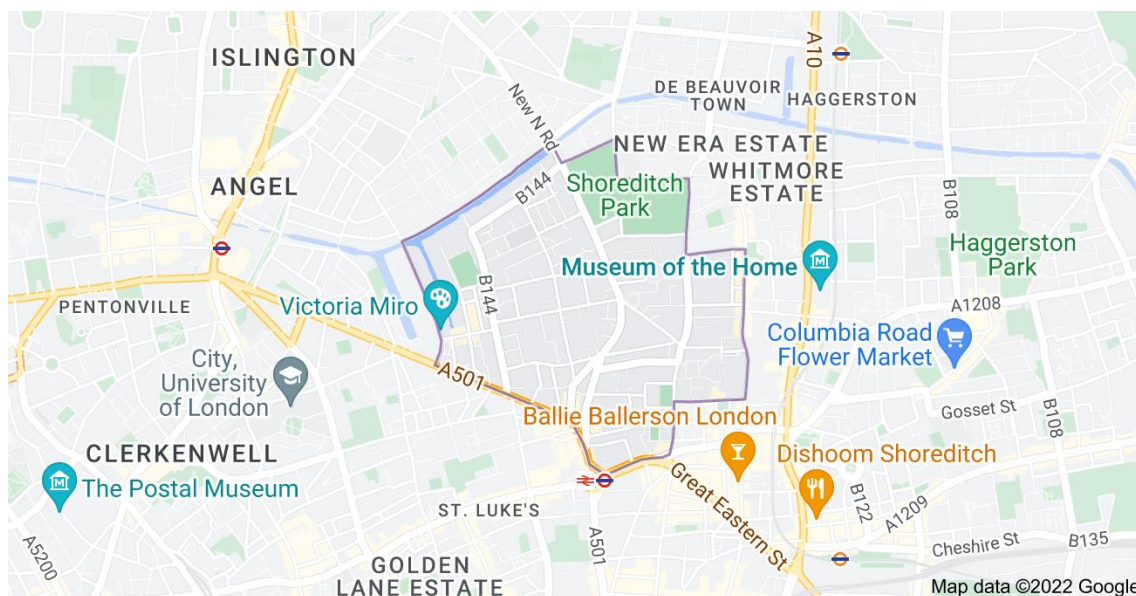


**Figura 3** - Mapa da Freguesia de Hackney (borough of Hackney). Fonte: Wikimedia, 2022.



**Figura 4** - Mapa contexto da freguesia de Hackney. Fonte: Fin Fahey, Flickr, 2022.

Dentro do borough de Hockney, localiza-se o bairro de Hoxton, situado em *East Inner London*, a norte de "the City", o distrito financeiro da cidade e perto das estações ferroviárias de Broadgate e Liverpool Street. A região é considerada parte da "City Fringe", e é importante observar que a organização *City Fringe Partnership* visa incentivar o desenvolvimento na região economicamente difícil perto das fronteiras leste e norte da cidade. Uma variedade de freguesias e locais compõem esta "City Fringe", que é coberta por uma infinidade de esforços de revitalização e redução do isolamento social. A região de Hoxton, por seu lado, se estende de Brick Lane, no Leste, até Hoxton e Clerkenwell, no Norte (Hutton, 2006) (**Figura 5**).



**Figura 5** - Mapa da zona com a indicação da área de Hoxton. Fonte: *Google Maps*, 2022.

De acordo com Hutton (2006), tecnicamente, Hoxton faz parte de Shoreditch, uma vez que ao sul de Hoxton Square/Old Street se encontra o Sul de Shoreditch, uma área que é englobada pela Old Street, Great Eastern Street e Shoreditch High Street. A área englobada pela Hoxton Square ao norte da Old Street e pelo triângulo Shoreditch ao sul da Old Street é conhecida como o "Hoxton" da nova mídia e arte. Embora seja apenas no bairro de Hackney, esta área está localizada dentro de um complicado mapa administrativo, com Tower Hamlets no lado leste da Shoreditch High Street, Islington a oeste da Old Street e Southwark ao sul (**Figura 6**).





**Figura 6-** Mapa de Shoreditch na Zona de Hoxton. Fonte: *The New York Times Company*, 2011.

Hoxton sempre esteve "no limite". Sua sorte inicial foi estar fora do controle regulatório da cidade, o que levou à localização de várias atividades "indesejáveis" (sociais, econômicas e ambientais): desde a fabricação nociva até o comércio ilegal e à prostituição. Tal como acontece com todos esses locais, Hoxton sempre esteve à sombra da cidade e historicamente tem sido uma área de significativa carência social.

A história de Hoxton serve como uma excelente ilustração dos efeitos negativos da urbanização descontrolada. A manufatura e o comércio eram frequentemente localizados nas fábricas deste bairro, consequência da enorme expansão industrial da cidade no século XIX. Essa atividade gerou uma quantidade significativa de empregos, atraiu muitos imigrantes e foi atormentada por extrema superlotação e condições anti-higiênicas (Graham and Spence, 1995; Hall, 1962).

Pequenos fabricantes compunham a maioria dos ocupantes do triângulo de Shoreditch. Ao contrário do que se supunha sobre a gentrificação residencial, os proprietários destes imóveis não ficaram tristes com a partida dos industriais. Primeiro, o espaço era muito pequeno para as necessidades do transporte contemporâneo e, segundo, os valores

comerciais das propriedades aumentaram ao ponto de os prédios valerem mais do que os negócios. Esta foi uma transição natural para vender ou sair de Londres, já que muitas das propriedades na época alugavam espaços vagos para artistas. Ainda existem conflitos de interesse entre artistas e empresas imobiliárias, bem como tensões entre valor de uso e valor de troca, pelo que a história da "gentrificação comercial ou industrial" pode não ser de deslocamento, mas sim de fuga voluntária.(Burwood, 2001). A **Figura 7** mostra a zona comercial impactada pela gentrificação em Shoreditch.



**Figura 7** - Zona comercial impactada pela gentrificação em Shoreditch (Shoreditch High Street).  
Fonte: Autoria própria, 2021.

## 2.2. A evolução da arte de rua no Reino Unido

A arte de rua é atualmente um fenômeno global, como visto em exposições nas ruas de Melbourne, Berlim, Nova York, Miami, Buenos Aires, Bristol e Londres. As principais galerias de todo o mundo investiram na realização de exposições de arte de rua e mercados ferozmente lucrativos de arte de rua surgiram como resultado dessa tendência (Huffington Post UK).

Enquanto a arte de rua evoluiu para uma substância que está perfeitamente em seu lugar, o graffiti mantém a sua conotação com sujidade, a clássica matéria fora do lugar que precisa ser isolada e removida antes de contaminar seu entorno, discutindo-se e debatendo-se a sua capacidade de estar contida nos quadros normativos da arte contemporânea, onde os conceitos entre ser arte em vez de não-arte, trabalhar na esfera do mercado ou trabalhar



na esfera do instrumental estão presentes nesses debates; e a sua capacidade de manter valor implícito e explícito, entre ser arrancado da rua e enviado diretamente para leilão, na capacidade de atração de turistas através da criação de um movimento "cool subcultural"(Douglas, 1966).

Sendo assim, é importante tentar definir graffiti e arte de rua antes de falar sobre tais conflitos no espaço urbano. De acordo com McAuliffe (2012, p. 190) "graffiti" refere-se a uma variedade de comportamentos, que vão desde a marcação a "peças" sofisticadas, vistas como obras-primas, que apresentam um foco na estilização da linguagem e escrita, incluindo frequentemente o nome da etiqueta dos artistas/ escritores e sua equipe afiliada (tags).

Por seu lado, a arte de rua tem um caráter mais "público, menos vinculado às práticas e convenções subculturais" (McAuliffe, 2010, p. 190) próprios do graffiti, abrangendo uma gama mais ampla de práticas artísticas. Embora existam diferenças entre as duas atividades, nem sempre é possível distingui-las (McAuliffe, 2012).

Em essência, a arte de rua está a deixar marcas criativas em espaços públicos, incluindo edifícios, parques e locais de destaque ao longo das rotas da cidade. Inicialmente, esse tipo de manifestação foi comparado a atos de vandalismo e visto como atividade criminosa. Mesmo sendo repugnante para alguns, muitos outros que estavam ligados a novos tipos de manifestações artísticas na cidade de Londres, aceitaram-no de todo o coração (Fotios, Unwin, & Farrall, 2015, p. 459). As **Figuras 8 e 9** são um exemplo dessas intervenções em edificações e espaços públicos em Londres.



**Figura 8-** Intervenção em espaço público, Shoreditch High Street. Fonte: Autoria própria, 2021.



**Figura 9** - Intervenção em edifício, Shoreditch High Street. Fonte: Autoria própria, 2021.

A discussão se concentrará na arte de rua, particularmente o caso da cultura britânica, reconhecendo o seu lugar de relevância neste âmbito. De acordo com Green(2014) a arte

urbana, foi influenciada pela cena punk-rock da década de 1970, tomou um lugar de destaque na Grã-Bretanha.

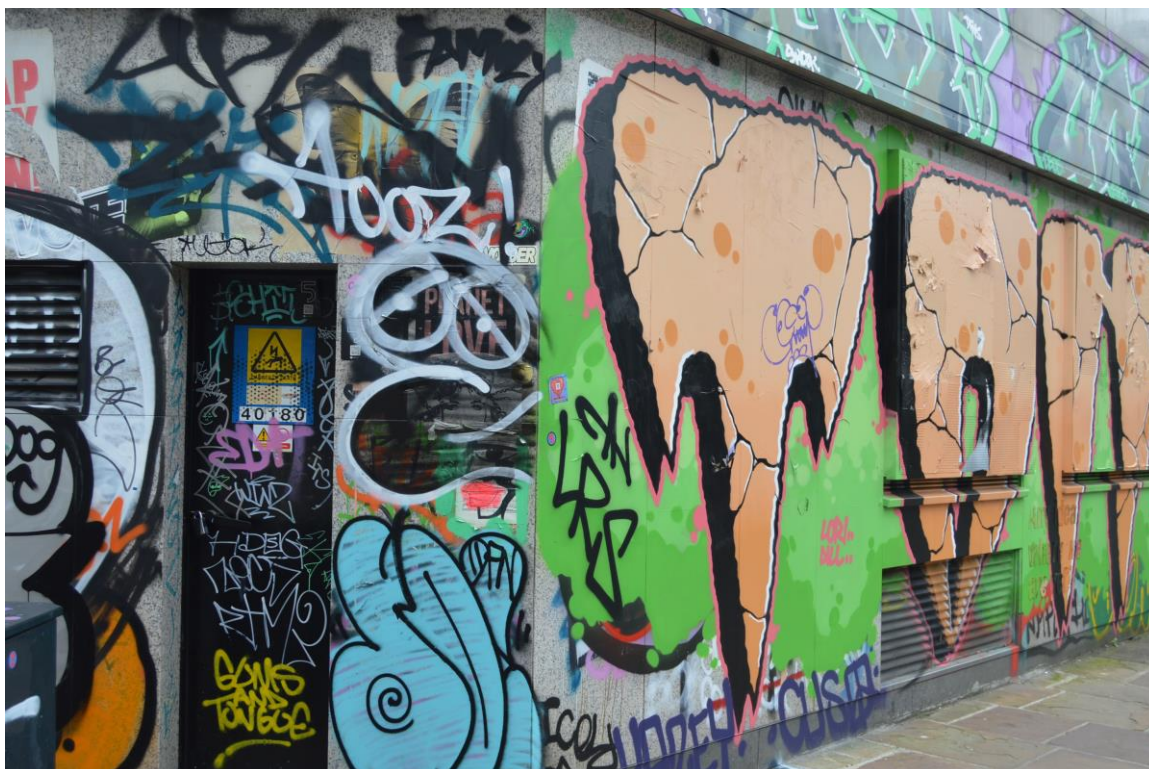
O gênero hip-hop, inspirado na cidade de Nova Iorque, inicia uma fase de expansão na Grã-Bretanha ainda na década de 1980. À medida que o graffiti e a cultura hip-hop se desenvolvem nas freguesias do centro da cidade de Brixton e Westbourne Grove, o graffiti começa a ser reconhecido como algo diferente da atividade criminosa e como arte que poderia se estender além das paredes de uma galeria (How graffiti became art, Time Out).

A principal distinção de Lewisohn (2008) entre graffiti e arte de rua é que, enquanto o primeiro se concentra principalmente em texto e letras reais, referindo-se aos grafiteiros como "concreto de caligrafia", o último usa uma ampla gama de meios artísticos. Os "escritores de graffiti" são aqueles que criam graffiti porque se concentram principalmente nas letras, enquanto aqueles que entraram no mundo das galerias são referidos como "artistas em graffiti." O graffiti e a arte de rua foram referidos como "arte urbana" por uma questão de simplicidade (Lewisohn, 2008). (**Figuras 10 e 11**)



**Figura 10** - Intervenções de graffiti em muros, Shoreditch High Street. Fonte: autoria própria, 2021.





**Figura 11** - Intervenções de grafitti em edifícios, Shoreditch High Street. Fonte: autoria própria, 2021.

O grafitti no Reino Unido se transformou em um gênero completamente novo de arte urbana. O grafitti ganhou popularidade em Londres desde a década de 1990 e pintores de rua famosos de todo o mundo são atraídos para o East End de Londres, zona historicamente perigosa e empobrecida da cidade, onde se criam incríveis obras de arte de rua (Green, 2014). Para tal terá contribuído um posicionamento de Londres relativamente às indústrias criativas sendo estas “a chave para como o governo do Reino Unido estrutura os programas de crescimento e a competição internacional” (Cronin, 2008, p. 79). É neste contexto também que se enquadra a ascensão de artistas como Banksy.

### **2.2.1. Shoreditch**

No início dos anos 90 do século XX, Shoreditch (ou Hoxton, como a região ao norte de Old Street e oeste de Kingsland Road é comumente conhecida) começou a ser promovida como um ponto de acesso (POI – point of interest) de arte e vida noturna de ponta (Morley, 2003).

As razões pelas quais Shoreditch era um local tão perfeito para esta nova cena artística foram a existência e acessibilidade de espaço adaptável, inseridos em antigos edifícios industriais (**Figuras 12 e 13**), bem como as conotações distintivas com a classe trabalhadora branca, das quais muitos jovens artistas britânicos se apropriavam para os seus próprios propósitos.



**Figura 12** - Intervenções em zonas industriais abandonadas -Shoreditch. Fonte: autoria própria, 2021.



**Figura 13** - Intervenções de graffiti em espaços públicos -Shoreditch. Fonte: autoria própria, 2021.



Esses estudos enfatizam como o cenário pós-industrial de Shoreditch e as associações da classe trabalhadora forneceram oportunidades para práticas artísticas e arquitetônicas que se comercializavam como "arrojosas" ou "alternativas" (Campkin, 2007). Em termos de arte de rua legal e ilícita e também graffiti, Shoreditch é imensamente popular, e é difícil localizar uma parede ou um edifício que tenha sido deixado intocado por artistas (Mulcahy & Flessas 2015, 8).

As obras de graffiti em letras estão entre as formas mais exclusivas porque são "principalmente para comunicação interna dentro de uma subcultura", ou seja, destinadas a outros pichadores e grafiteiros (Molnár 2017, 389). Frequentemente acontece que as "tags" são feitas intencionalmente para tornar difícil para qualquer pessoa, exceto outros "taggers", entender verdadeiramente o texto (Brown et. al. 2016) (Figura 15). As Figuras 14, 15, 16, 17 e 18 são um exemplo das diversas formas do graffiti com letras, que se encontram na zona de Shoreditch.



**Figura 14** – Mural Graffiti em Letras em Paisagem Urbana–Shoreditch High Street. Fonte: autoria própria, 2021.



**Figura 15** - Graffiti de letras em ambientes decadentes, Shoreditch. Fonte: autoria própria, 2021.

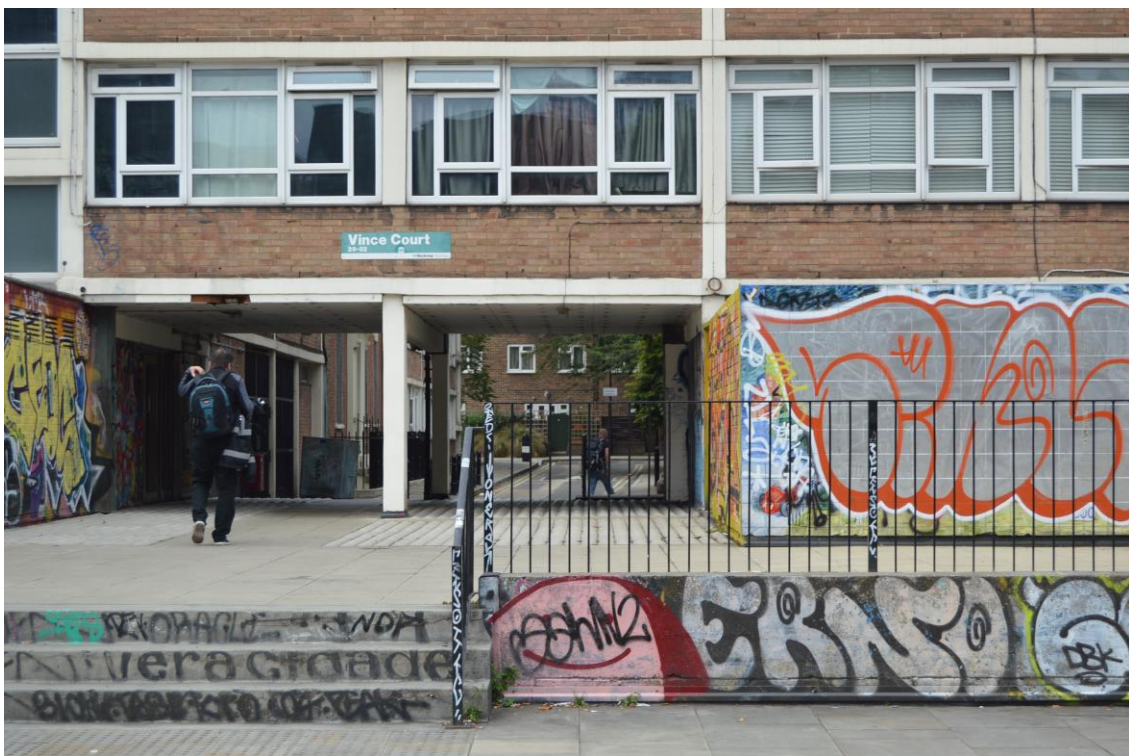


**Figura 16** - Graffiti de letras em ambientes decadentes, Shoreditch. Fonte: autoria própria, 2021.





**Figura 17** - Grafitti de letras na arquitetura, Shoreditch High Street. Fonte: autoria própria, 2021.



**Figura 18** - Grafitti de letras na arquitetura, Shoreditch High Street. Fonte: autoria própria, 2021.

Arte de rua e peças de graffiti maiores e vibrantes são normalmente criadas para um público mais abrangente (Molnár 2017, 389). Particularmente, vários tipos de arte de rua frequentemente visam a interação, e os artistas propositadamente criam arte que é



compreensível para um público mais amplo. devido ao desejo dos espectadores por arte de rua inclusiva (Molnár 2017, 389). Na zona de Shoreditch são visíveis algumas opções desta natureza, com grafitti que abordam outras temáticas que não apenas *tags* e que se podem enquadrar nesta capacidade desta expressão chegar a públicos mais vastos (**Figuras 19, 20 e 21**).



**Figura 19** - Expressão artística na arquitetura, Shoreditch. Fonte: autoria própria, 2021.



**Figura 21** - Expressão artística em edifícios. Shoreditch. Fonte: autoria própria, 2021.



**Figura 20** - Expressão artística em muros, Shoreditch. Fonte: autoria própria, 2021.

O apelo da arte de rua é baseado em sua natureza imprevisível, originalidade, ilegalidade, subversão da autoridade e compaixão liderada pelo artista. Para aqueles acostumados às modificações da vida na cidade, a arte de rua é vista como uma obra de arte delicada, fugaz, frágil e requintada (Dovey, Wollan, & Woodcock, 2012). Na verdade, quando feita de forma eficaz, a arte de rua pode ser um instrumento poderoso para conectar e compreender os jovens, apelando para suas almas e emoções.

### 2.3. Shoreditch e Banksy

A questão proposta nesta análise é a compreensão das diversas formas do grafitti, sua importância e como ele é representado no espaço urbano. O tópico a seguir descreve a importância do artista Banksy e sua contribuição artística no espaço público, com foco na sua intervenção artística em Shoreditch.

Depois de analisar os tipos de grafitti apresentados pelos autores em relação à zona de Shoreditch, extraiu-se os pontos estratégicos para o estudo da zona: a Rivington Street e a Curtain Road por serem locais de força e atratividade em relação ao grafitti. Estes locais são

um destino para os artistas. Por exemplo, em um bairro onde a presença da arte de rua beneficiou claramente a economia local através do aumento do turismo, gentrificação e criatividade, é definitivamente um local sugerido para visitar para ter uma visão clara de um dos artistas modernos mais conhecidos do mundo (Anon 2016).

O talento artístico de Banksy reside em sua capacidade de enganar as pessoas para que reflitam sobre a gravidade subjacente de suas mensagens sobre capitalismo, publicidade, política e humanidade por meio da comédia e do humor sarcástico. Ele é elevado a uma posição de mediador social eficaz sob a capa da arte por causa desse senso preciso de capricho inocente combinado com realidades óbvias e rígidas sobre nossos tempos (Ellsworth-Jones, 2013).

As obras de Banksy em destaque no tópico a seguir são: *Bomb Hugger* (Banksy, 2003) e *Snorting Copper* (Banksy, 2005). O objetivo de investigar essas obras será indicar de forma subjetiva a disposição delas na área de estudo e como elas estão influenciando alguns dos elementos relevantes que definem o conceito do Senso de Lugar (Cross, 2001; Hummon, 1992; Steele, 1981). Os fatores físicos que influenciam o senso de lugar, de acordo com Steele (1981) são tamanho, escala, componentes, diversidade, textura, decoração, cor, odor, ruído e temperatura. Além disso, ele explica que memória, segurança, vitalidade, identidade, história, diversão, mistério, prazer e maravilhamento têm impacto sobre como as pessoas interagem com o ambiente (Steele, 1981).

### **2.3.1. Banksy**

Segundo Green (2014), a arte de rua na Grã-Bretanha torna-se como a mais conhecida na década de 1990, com a ascensão de uma de suas figuras mais proeminentes: Banksy.

Aparecendo pela primeira vez em Bristol e Londres na década de 1970, sobretudo nas áreas gentrificadas de Hoxton e Shoreditch (Mitche, 2000), a arte de Banksy expandiu-se gradualmente por todo o mundo, ganhando notoriedade. Seus primeiros trabalhos na sua adolescência são principalmente inscrições de graffiti clássico, como é frequentemente o caso entre artistas de rua. Ele desenvolveu um interesse pela arte do estêncil ao longo do tempo, influenciado pelas mensagens anárquicas derivadas no punk e no hip-hop.

Como um artista de rua com raízes na subcultura do graffiti, Banksy usa principalmente a arte do estêncil, exibida em espaços públicos diferenciados incluindo Bristol, Londres, Nova Iorque e até a Cisjordânia. De acordo com o artista, o melhor lugar para publicar seu trabalho sempre foi em uma parede (Banksy, 2005, p.8).

No final dos anos 1990, imagens estampadas nas cidades inglesas de Bristol e Londres começaram a ser acompanhadas pela palavra "Banksy" pintada com spray. Sua arte em estêncil era política, provocativa e atacava veementemente o capitalismo (Green, 2014). O objetivo dos primeiros estênceis, ilegais, de Banksy e outras obras de arte de rua é



transmitir uma mensagem clara e concisa aos pedestres, procurando o lugar da cidade como espaço de discussão social (Schacter, 2008), em busca de "formas alternativas de abordar o espaço público" para fazer "conexão significativa com seu entorno" (Schacter, 2008). Com a ajuda de Banksy, a cultura da arte de rua no Reino Unido em geral e em Londres, em particular e também em todo o mundo cresceu e atraiu tanto o público em geral quanto os entusiastas da arte.

A seguir é observado algumas das criações de Banksy sob a perspectiva da subcultura do graffiti, procurando identificar como a imagem localizada num determinado sítio, influencia o senso de lugar. Como resultado, foram escolhidas duas obras de arte de rua em evidência nas ruas de Shoreditch para investigação. As obras foram escolhidas pela sua privilegiada localização e por apresentarem alguns dos elementos relevantes no conceito do senso de lugar (Cross, 2001; Hummon, 1992; Steele, 1981;) como o espírito do lugar (Jackson, 1994) e o apego ao lugar (Altman and Low, 1992; Steele, 1981).

Segundo Jackson (1994), em relação ao espírito do lugar; "certos lugares têm um atrativo que nos dá uma certa sensação indefinível de bem-estar e que queremos voltar sempre" (Jackson, 1994, p. 158). O apego ao lugar; a conexão pessoal é resultado das interações de uma pessoa com um local, não com o ambiente físico em si (Steele, 1981). Este conceito resulta muito mais desafiador de abordar e envolve muito mais influências não físicas, como tempo, características sociais, políticas e relacionadas com o processo, desenvolvendo um senso de lugar e criando um espaço diferenciado, por exemplo, é mais influenciado por características físicas e, portanto, mais fácil de controlar. Todo mundo tem um nível variado de apego a um lugar, tornando-o um traço muito mais subjetivo do que o espírito do lugar, que é uma qualidade objetiva e compartilhada muito mais amplamente (Steele, 1981).

As duas imagens escolhidas para esta análise são: *Bomb Hugger* (Abraçando a Bomba) obra criada em 2003 e *Snorting Copper* (Policial Cheirando) de 2005. A partir das imagens foi realizada uma investigação bibliográfica, para descobrir as possíveis percepções com a arte de rua encontrada na zona de Shoreditch em Londres.

### 2.3.1.1. *Bomb Hugger* (2003)



**Figura 22** - Abraço de Bombas (Bomb Hugger) (Banksy,2003) encontrado em uma parede no East End de Londres. Fonte: Flickr, 2022.

#### **a) Contexto e significado:**

*Bomb Hugger* é uma das obras de arte de rua mais conhecidas de Banksy.

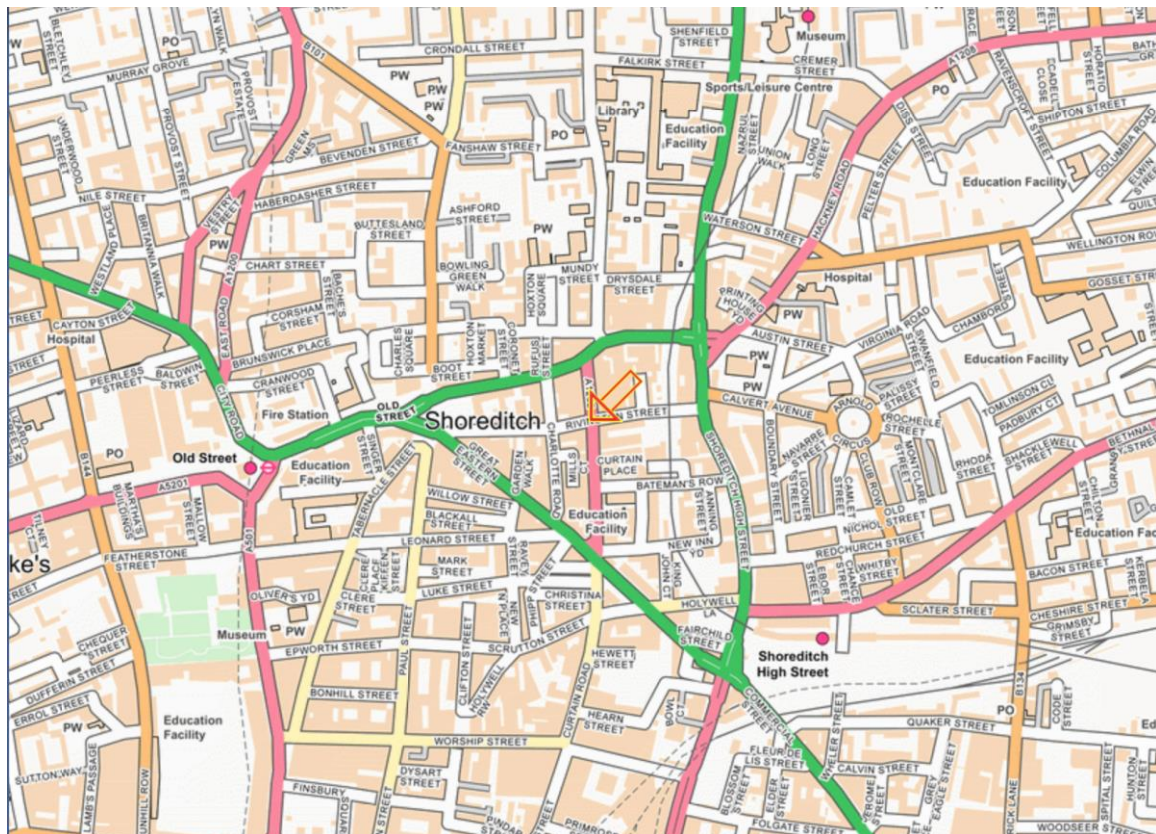
A obra foi criada em 2003 por Banksy usando tinta spray. A imagem mostra uma jovem ingênua segurando uma bomba (**Figura 22**). A bomba na obra é semelhante àquela que normalmente é lançada por aeronaves militares durante conflitos armados. Banksy usou a imagem para destacar as atrocidades da guerra na cultura moderna, utilizando uma garota inocente abraçando carinhosamente uma bomba, como uma sátira à posição cômica em que a civilização se encontra agora.

Os opostos de paz e guerra são um e o mesmo (Powers, 1996) e apesar do quanto as pessoas querem manter a paz, as forças destrutivas estão sempre por perto.

**b) Como a imagem altera o sentido de lugar do local:**

A imagem esta localizada na Rivington Street (**Figura 23**), um dos pontos mais bem situados em Shoreditch, considerada uma área muito popular e com uma grande atratividade para os visitantes.

Numerosos mercados de domingo bem conhecidos no bairro atraem um grande número de compradores da região do East End de Londres, bem como de outros locais (Dickens, 2008).



**Figura 23** - Mapa da Zona de Shoreditch (Rivington Street), com a indicação da localização da obra “Bomb Hugger”. Fonte: Streetmap.co.uk, 2022.

O efeito pretendido da imagem é conscientizar os espectadores sobre a importância de manter a paz, conscientizando-os de que a destruição está sempre ao virar da esquina. Em essência, a imagem desencoraja os moradores de se envolverem em atividades perigosas que possam prejudicar ou talvez resultar na morte de outras pessoas. Gieryn (2000) define “lugar” de três maneiras: como uma localização geográfica, um conjunto de características físicas e uma identidade composta de significado e valor. Adianta-se ainda que o lugar é tipicamente um espaço que tem significado nos processos culturais, pessoais e sociais (Altman & Low, 1992), em que as pessoas realmente alteram suas percepções de lugar e espaço com base em suas conexões sociais, sentimentos e emoções (Stedman, 2003).

As pessoas são atraídas para um lugar por seu impacto emocional e por laços culturais. O apego ao lugar (Steele,1981) descreve como as pessoas percebem os lugares e como se relacionam com eles, e é na verdade uma relação simbólica com o lugar que é criada ao atribuir-lhe significados emocionais e senso comum. (Altman and Low, 1992). Identidade pessoal, lembranças felizes, sensação de poder e controle, crescimento e estímulo intelectual são apenas alguns dos muitos elementos que contribuem para a criação de um lugar em que alguém se sinta feliz em estar. (Steele ,1981).

Embora muitas pessoas vejam o graffiti como um incidente negativo que ocorre em um lugar, Cresswell (2004) argumenta que as pessoas devem ter a liberdade de se expressar e criar seus próprios espaços porque "este é o lugar também". (2004, 7). Embora grande parte do senso de identidade de uma pessoa seja único e expresso de forma intangível, os artistas podem ajudar as pessoas a expressarem suas identidades, permitindo que personalizem um espaço (Cresswell, 2004).

Os aspectos estéticos simples das obras de arte de Banksy tentam provocar discussão ao mesmo tempo em que chocam o espectador. É inegavelmente cativante estar tão perto de alguém que é vulnerável e em perigo, e através do hábil uso de contraste de Banksy, o artista está transmitindo esperança ao universo com a esperança de que um dia o amor triunfe sobre a violência (Banksy,2003).

Devido ao papel vital da arte na identidade cultural de uma sociedade, a política e a arte sempre estiveram ligadas ao longo da história (Banksy,2003). Portanto é possível levar em consideração que o conceito do apego ao lugar (Steele,1981) pode estar presente nesta obra por apresentar características de estímulo intelectual e uma identidade pessoal devido à intenção de Banksy em provocar o expectador e ao mesmo tempo criar uma identidade no local.



### 2.3.1.2. *Snorting Copper* (2005)

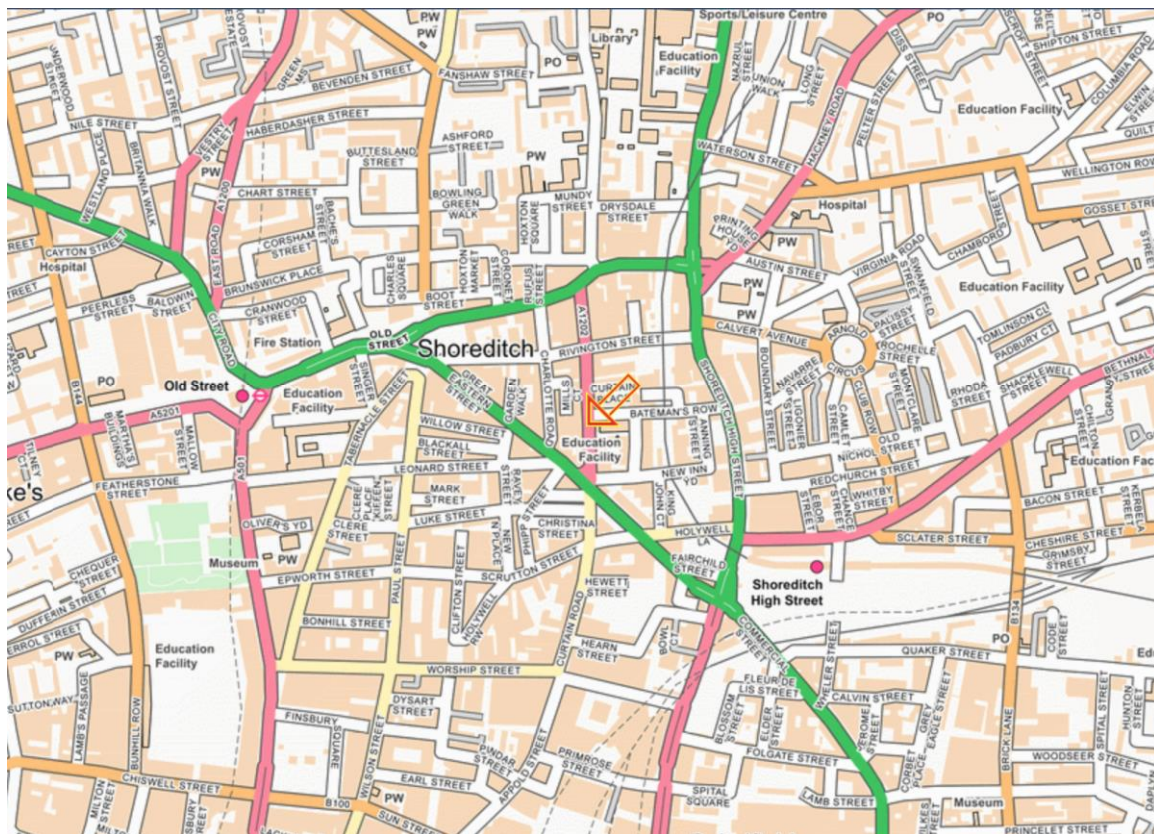


**Figura 24** - Policial Cheirador (*Snorting Copper*), (Banksy, 2005). Waterloo Station (Leake Street).  
Fonte: Banksy explained, 2022.

#### a) Contexto e significado

Muitos locais em Londres e outros espaços públicos em todo o país exibem a imagem dos policiais a cheirar (**Figura 24**). Isso sugere até que ponto o artista queria que o público ouvisse sua mensagem. A obra original está localizada na Leake Street, no bairro londrino de Lambeth, contudo, para esta análise será considerada a imagem semelhante, que vista em Shoreditch ao longo da Curtain Road apenas a cinco minutos de distância a pé da imagem *Bomb Hugger* (**Figura 25**).





**Figura 25** - Mapa da Zona de Shoreditch (Curtain Road), em que a seta indica a localização da obra “Snorting Copper”. Fonte: Streetmap.co.uk, 2022.

O policial na foto parece estar cochilando e pode estar se escondendo para manter as coisas em segredo. A ilustração foi um golpe na cultura de imoralidade desenfreada do departamento de polícia de Londres. Portanto, a principal mensagem da arte de Banksy é criticar a corrupção no sistema policial (Bush, 2013, 177).

### **b) Como a imagem altera o sentido de lugar do local**

No processo de tornar uma cidade mais bonita, a arte de rua é essencial. No entanto, o desenho tem um propósito além de simplesmente aumentar o apelo estético da rua. À medida que mais pessoas visitam a rua para ver os desenhos impressionantes, como os policiais bufantes de Banksy (2005), o desenho ajudou a aumentar a imagem da rua (Mettler, 2012).

O conceito básico de bem contra mal parece ser propagado nesta imagem por Banksy. A distinção entre bons policiais e aqueles que abusam de seus cargos ou cargos para ganho pessoal é demonstrada por Banksy através desta imagem.

O senso de lugar segundo Cross (2001) demonstra uma aproximação de interações sociais e relacionamentos com o ambiente físico. Ele agrupou os laços baseados no lugar em categorias dependentes, comoditizadas, biográficas, espirituais, ideológicas e narrativas (Cross, 2001). Em uma pesquisa sobre o sentimento da comunidade, Hummon (1992)

distinguiu vários tipos diferentes de sensações de lugar. Estes compreendiam a relatividade, a ausência de lugar, a relatividade e o enraizamento. Hummon (1992) observou que diferentes tipos de senso de lugar que variam entre os indivíduos são causados pela satisfação, identificação e apego das pessoas às suas comunidades.

Nossos encontros sensoriais na cidade são amplamente dominados pelo visual. Embora os designers sejam frequentemente acusados de levar em consideração apenas o apelo estético de um local, não há como negar que, ao provocar nossos pensamentos e sentimentos, eles têm um impacto significativo em nossas experiências. De acordo com Gordon Cullen (1961), por meio de outras atividades, apresentações e exposições, como apresentações ou exposições de rua, a pessoa também pode ser estimulada visualmente.

Esta obra propõe um efeito de Apego ao Lugar (Altman and Low, 1992; Steele,1981). É uma estrutura cognitiva à qual uma pessoa pode relacionar os significados de suas próprias palavras. À luz dessa teoria cognitiva, desenvolveu-se a noção de senso de lugar como um vínculo emocional entre as pessoas e um local. Como resultado, é evidente que diversos sentidos foram desenvolvidos entre vários indivíduos com base em suas experiências, motivos, origens intelectuais e fisicalidades ambientais (Jorgensen ,2001).

A obra de Banksy, *Snorting Copper*, retrata um policial uniformizado de joelhos cheirando uma carreira de cocaína. Contudo é possível interpretar a imagem de outras formas ao se deparar pela primeira vez, por isso é considerada é uma estrutura cognitiva do apego ao lugar (Steele,1981), mencionado anteriormente.



**Figura 26** - Pedestres na Curtain Road, Shoreditch. Fonte: Whats Hot London, 2022.

## 2.4. Síntese da análise

Como os moradores de Londres respondem e se envolvem com os vários tipos de arte de rua na cidade? Quais são as opiniões dos residentes de Shoreditch em Londres sobre os vários tipos de arte de rua? Este foi o foco dos questionamentos desta investigação.

Respostas diretas e instantâneas à arte de rua em espaços públicos foram observadas por meio de observações diretas. Para compreender minuciosamente e intimamente suas percepções, sentimentos e comportamentos, era crucial coletar essas informações (Lofland et al., 2006).

Dessa forma foram consideradas as seguintes hipóteses de trabalho:

1. Não haverá discussões acaloradas quando alguém vivenciar a presença do grafitti em uma área pública.

2. As instalações do grafitti de rua podem encorajar o engajamento com a obra e a área ao seu redor. O método principal considerado é a observação dos transeuntes e a investigação bibliográfica

A partir das observações e do cruzamento da análise das obras de Banksy, *Bomb Hugger* e *Snorting Copper* com os conceitos do apego ao lugar (Altman & Low, 1992; Stedman, 2003) e senso do lugar (Cross, 2001; Hummon, 1992), foi possível estabelecer algumas possíveis conclusões sobre as hipóteses e questionamentos levantados previamente.

O apego ao lugar, que descreve como os indivíduos percebem os lugares e como eles se relacionam com eles, é na verdade uma relação simbólica com o lugar que é criada ao dar-lhe conotações emocionais e senso comum (Altman e Low, 1992). O apego ao lugar é um componente da sensibilidade geral ao lugar e um vínculo emocional saudável que se forma entre uma pessoa e um lugar (Stedman, 2003).

Na verdade, ter uma experiência agradável de um local é resultado dos pensamentos e sentimentos positivos que um indivíduo tem ao interagir com aquela área e dar-lhe significado (Rubinstein, 1993). As pessoas estabelecem seus relacionamentos com os outros e com seu ambiente durante esse período. Quando alguém se apega a um lugar, ele se preocupa mais com isso; existe uma correlação clara entre a taxa de apego ao local e seu interesse pelo local (Mesch & Monar, 1998).

Um sentido do lugar é uma compreensão inconsciente e clareza dos princípios organizacionais e espaciais de um local. É a sensação de estar num espaço diferenciador. De acordo com Kevin Lynch (1995), ser capaz de interpretar o ambiente é necessário para que nos sintamos em casa e funcionemos com facilidade.

A capacidade de localizar essas peças no tempo e no espaço, relacioná-las umas às outras e a nós mesmos e compreender seu propósito, as atividades que elas contêm e a

posição social de seus usuários devem ser alcançáveis. Uma alienação pode se desenvolver quando não há conexão óbvia entre as várias regiões da cidade (Lynch 1995).

Estas obras possuem indicativos do *Senso de Lugar* e *Apego ao Lugar*. Com base nos autores mencionados anteriormente, os seres humanos desenvolvem relações sensíveis com os lugares, interagindo com eles fisicamente, observando suas performances comuns e aprendendo sobre seus significados dominantes; essas relações servem como base para definir a condição humana em lugares e descrever comportamentos humanos em lugares e sua interação (Altman & Low, 1992).

Uma pessoa que está visitando um local temporariamente para trabalhar pode se sentir antagônica em relação a ele, o que torna desafiador o desenvolvimento de um senso de identidade de lugar. Será muito mais simples para alguém que chama a área de lar para formar uma identidade. Mesmo tendo morado ali a vida toda, um jovem que se sente confinado em um lugar vai acreditar que não consegue se relacionar com aquela área (Steele, 1981).

Ao fim das abordagens metodológicas e bibliográficas foi possível concluir que os conceitos introdutórios de Gordon Cullen (1961) e Kevin Lynch (1997) foram importantes para uma compreensão preliminar do contexto ao nível de importância da zona de Shoreditch e dos locais investigados (Rivington Street e Curtain Road). A partir do cruzamento desta análise foi possível compreender os conceitos de *Senso de Lugar* (Cross, 2001; Hummon, 1992), *Apego ao Lugar* (Altman & Low, 1992; Stedman, 2003) e *Espírito de Lugar* (Jackson, 1994). À luz destes conceitos foi feita a compreensão e levantamento das interpretações referentes às obras de Banksy investigadas, porém colaboraram de forma secundária e subjetiva para a analogia das obras com os conceitos.

Em relação à primeira obra *Bomb Hugger* (Banksy, 2003) a abordagem foi de bastante relevância para a compreensão das características do apego ao lugar, estímulo intelectual e a identidade pessoal. Enquanto a segunda obra, *Snorting Copper*, à medida que a cognição de uma pessoa sobre as características físicas, funcionais e simbólicas de um lugar cresce, também aumenta sua capacidade de perceber esse lugar. No entanto, o fator crucial é uma pessoa.

## Conclusão

O graffiti é anormal em quase todos os sentidos, o que é um componente crucial tanto de sua prática quanto de sua cultura. É uma ideia que separa e ao mesmo tempo aproxima as pessoas. Algumas pessoas podem achar anárquico e perturbador, enquanto outros podem achar completamente alegre e inspirador. Por causa da natureza paradoxal do graffiti, essa investigação e análise foram igualmente contraditórias.

O graffiti ocasionalmente provoca um sentimento de contentamento; tanto o conteúdo quanto o cenário são divertidos. Outras vezes, a preocupação com suas atitudes ou desprezo pela propriedade alheia também não deve ser desconsiderados. Essa disputa generalizada incentiva a proliferação do graffiti. Este estudo é uma chamada oportuna para mais pesquisas para definir, contextualizar e entender com precisão o rico espectro de maneiras pelas quais os espaços que habitamos são, foram e podem ser inscritos. Há evidências crescentes da disseminação global e da diversidade local de práticas, formas e estilos de arte de rua (Dickens, 2009).

A arte de rua incentiva o envolvimento direto com o meio ambiente, que tem o potencial de restaurar um senso de propósito compartilhado e solidariedade humana (Kingwell & Turmel, 2009).

Com base nos materiais mencionados, os seres humanos desenvolvem relações sensíveis com os lugares, interagindo com eles fisicamente, observando suas performances comuns e aprendendo sobre seus significados dominantes; essas relações servem como base para definir a condição humana em lugares e descrever comportamentos humanos em lugares e sua interação.

Portanto, o apego ao lugar refere-se ao sentimento positivo de uma pessoa em relação a um lugar específico em uma interação lugar-pessoa, onde o senso de lugar da pessoa é preservado como todo o sentido em relação a esse lugar (Altman e Low, 1992; Cross, 2001; Hummon, 1992).

Com isso é possível afirmar as hipóteses e questões levantadas ao longo da pesquisa, que a melhor arte nos faz reconsiderar nossas perspectivas, evoca sentimentos fortes e promove o diálogo civilizado com os outros, assim como melhora a interação dos indivíduos com espaço público. Os artistas de rua, que são irrestritos e livres para invadir a vida cotidiana para despertar o pensamento, abraçar a natureza imprevisível da vida pública, recuperar as ruas e se envolver em ações públicas significativas, são os mais adequados para preencher esse papel (Pasternak, 2010).





## Referências Bibliográficas

- Adams, J. D. (2013). Theorizing a sense of place in transnational community. *Children, youth and environments*, 23, 3, 43-65.
- Altman, I. & Low, S. (1992). *Human behavior and environments: Advances in theory and research*. New York, Plenum Press.
- Anon. (2016). Hackney Graffiti Policy Document. <https://hackney.gov.uk/media/2653/Hackneygraffiti-policy/pdf/Hackney-graffiti-policy.pdf?m=636486758376870000>.
- Bailly, S. A. (1979). *La Percepcion del Espacio Urbano: Conceptos, metodos de estudio y su utilizacion en la investigacion urbanistica*. Madrid, Bueno Urbanismo.
- Banksy, R. (2007). *Wall and Piece*. London, Random House.
- Banksy, R. (2005). *Wall and Piece*. London, Century.
- Basso, K. (1996). *Wisdom Sits in Places: Landscape and Language among the Western Apache*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Bauman, Z. (2009). *Confiança e Medo na Cidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- Beckley, R. M. (1979). Urban Design. In A. J. Catanese; J. C. Snyder (Eds.), *Introduction to Urban Planning*. New York, McGraw-Hill.
- Burwood, S. (2001). *Commercial gentrification in Hoxton*. London, Geograph.
- Bush, K. (2013). The politics of post-conflict space: the mysterious case of missing graffiti in 'post-troubles' Northern Ireland. *Contemporary Politics*, 19, 2, 167-189.
- Butler, T. & Robson, G. (2003). *London Calling: The Middle Classes and the Remaking of Inner London*. Oxford, Berg Publishers.
- Campkin, B. (2007). Ornament from Grime: David Adjaye's Dirty House, the Architectural Aesthetic of Recycling and the Gritti Brit. *Journal of Architecture*, 12, 4, 367-392.
- Castro, A. (2002). Espaços públicos, coexistência social e civilidade- contributos para uma reflexão sobre os espaços públicos urbanos. *CCT*, 5.
- Carr, S.; Francis, M.; Rivlin, L.G. & Stone, A.M. (1992). *Public Space*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Chalfant, H. & Prigoff, J. (1987). *Spraycan Art*. London, Thames & Hudson.
- Chin, D. (2000). Berlin Metropolis. *PAJ: a Journal of Performance and Arte*, 22, 2, 132-137.
- Christensen, M. & Tindra T. (2017). The reciprocal city: Performing Mediating solidarity space through street art and graffiti. *International Communication Gazette*, 79, 6-7, 584-612.
- Cooper, M. & Chalfant, H. (1984). *Subway Art*. New York, Henry Holt.
- Cresswell, T. (2004). *Place*. New York, John Wiley & Sons.

- Cronin, A.M. & Heterington, K. (2008). *Consuming the Entrepreneurial City: image, memory, spectacle*. New York, Routledge.
- Cross J. E. (2001). What is Sense of Place, Research on Place and Space. Disponível em , [https://mountainscholar.org/bitstream/handle/10217/180311/FACFSOLO\\_Cross\\_2001\\_Headwaters%20XII\\_Sense%20of%20Place.pdf?sequence=4](https://mountainscholar.org/bitstream/handle/10217/180311/FACFSOLO_Cross_2001_Headwaters%20XII_Sense%20of%20Place.pdf?sequence=4)
- Cullen, G. (1983). *Paisagem urbana*. São Paulo, Martins Fontes.
- Deitch, J. (2010). *Art in the Streets*. New York, Skira Rizzoli Publications.
- Dennant, P. (1997). Urban Expression...Urban Assault...Urban Wildstyle...New York City Graffiti. Disponível em <http://www.graffiti.org/faq/pamdennant.html>.
- Dickens, L. (2009). *The geographies of post-graffiti: art worlds, cultural economy and the city* [PhD Thesis, University of London].
- Douglas, M. (1966). *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. New York, Praeger.
- Duncan, C. H. (2010). Graffiti's Vasari: Jack Stewart and Mass Transit Art. *Archives of American Art Journal*, 49, 40-49.
- Elali, G. A. & Pinheiro, J. Q. (2003). Relacionando Espaços e Comportamentos para Definir o Programa do Projeto Arquitetônico. *Anais do I Seminário Nacional Sobre Ensino em Projeto de Arquitetura, Projetar*.
- Ellsworth-Jones, W. (2012). *Banksy : the man behind the wall*. New York, St Martin's Press.
- Ferrell, J. (1993). *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. Taylor and Francis.
- Ferrell, J. (1996). *Styles of Crime: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. Boston, Northeastern University Press.
- Gehl, J. (2013). *Cidades para pessoas*. 2ª. ed. São Paulo, Perspectiva.
- Gibson, J. (1986). *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York, Psychology Press.
- Gieryn, T.F. (2000). A Space for Place in Sociology. *Annual. Rev. Sociol*, 26, 463–96.
- Gottlieb, L. (2008). *Graffiti Art Styles: a Classification System and Theoretical Analysis*. Jefferson, McFarland.
- Green, M. (2014). *A Beautiful Mess: The Evolution of Political Graffiti in the Contemporary City*. *Cornell International Affairs Review*, 8(1). <https://doi.org/10.37513/ciar.v8i1.458>
- GÜnes, S. & Yılmaz, G. (2006). Understanding Graffiti in the built Environment: The case in Ankara, Turkey. *ISOCARP Congress 2006: Cities between Integration and Disintegration*. Disponível em [http://www.isocarp.net/projects/case\\_studies/cases/cs\\_info.asp?ID=724](http://www.isocarp.net/projects/case_studies/cases/cs_info.asp?ID=724).
- Halsey, M & Young, A. (2006). Our Desires are Ungovernable: Writing Graffiti in Urban Space. *Theoretical Criminology*, 10, 3, 275-299.



- Hummon, D.M. (1992). *Community Attachment: Local Sentiment and Sense of place*. New York, Plenum.
- Hutton, T. A. (2006). Spatiality, built form, and creative industry developemnt in the inner city. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 38, 10, 1819-1841
- Indovina, F. (2002). O espaço público: Tópicos sobre a sua mudança. *Cidades-comunidades e Territórios*, 5, 119-123.
- IDRS (2008). Anais. *International Design Research Symposium, IDRS'06*, Seoul, South Korea, 2006.
- Jacobs, J. (2007) *Morte e Vida de Grandes Cidades*. São Paulo, Martins Fontes.
- Jackson, J. B. (1994). *A Sense of Place, a Sense of Time*. New Haven, Yale University Press.
- Jakob, K. (2008). *Street Art in Berlin*. Berlin, Jaron.
- Jorgensen, B., & Stedman, R. (2001). Sense of place as an attachment: Lakeshore owners' attitudes toward their properties. *Journal of Environmental Psychology*, 21, 233– 248 doi:10/1006/ jevp2001.0226.
- Kingwelll, M. & P. Turmel (2009). *Rites of Way: the Politics and Poetics of Public Space*. Waterloo, Wilfrid Laurier UP.
- Kyle, G; Graefe, A; Manning, R., & Bacon, J. (2004). Effects of place attachment on users' perceptions of social and environmental conditions in a natural setting. *Journal of Environmental Psychology*, 24, 213-225.
- Latenser, L. (Org.) (2010). *Turmkunst: Street Art XXL*. Berlin, Jaron Verlag GmbH.
- Lay, M. C. & Reis, A. (2005). Análise Quantitativa na Área de Estudos Ambiente-Comportamento. *Revista Ambiente Construído*, 5, 2, 21-36.
- LB Hackney Policy Team (2016) *A Profile of Hackney, its People and Place LB Hackney policy team*. Available at: <http://hackney.gov.uk/Assets/Documents/Hackney-Profile.pdf>.
- Lefebvre, H. (1991). *O direito à cidade*. São Paulo, Ed. Moraes.
- Lewisohn, C. (2008). *Street Art: The Graffiti Revolution*. New York, Abrams Publishing.
- Lisboa, Câmara Municipal (2016). GAU - Câmara Municipal de Lisboa.
- Loeland, J., D. Snow, L. Anderson, & L. Lofland. (2006). *Analyzing Social Settings: A Guide to Qualitative Observation and Analysis*. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning.
- Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge, MIT Press.
- Lynch, K. (1999). *A Boa Forma da Cidade*. Lisboa, Edições 70.
- Maier, J. R. A. & Fadel, G. M. (2006). Understanding the Complexity of Design. In D. Braha; A. Minai; Y. Bar-Yam (Eds), *Complex Engineered Systems: Science meets Technology*. New York, Springer.
- Markusen, A. (2006). *Cultural planning and the Creative City*. Minneapolis, University of Minnesota.

- McAuliffe, C. (2012). Graffiti or street art? Negotiating the moral geographies of the Creative City. *Journal of Urban Affairs*, 34 (2), 189–206.
- Massey, D. (2005). *For Space*. London, SAGE.
- Mesch, G. S. & Manor, O. (1998). Social ties, environmental perception, and local attachment. *Environment and Behavior*, 30, 504-519.
- Met Museum (2011). *Chauvet Cave*. The Metropolitan Museum of Art in New York City. Disponível em from [http://www.metmuseum.org/toah/hd/chav/hd\\_chav.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/chav/hd_chav.htm)
- Mettler, M. L. (2012). Graffiti Museum: A First Amendment Argument for Protecting Uncommissioned Art on Private Property. *Michigan Law Review*, 111, 2, 249-281,
- MOCA (2011). *Outside In: The Story of Art in the Streets*. Disponível em <http://www.hulu.com/watch/295710/outside-in-the-story-of-art-in-the-streets>
- Morley, J. C.(2003). Where Have All the Cool People Gone? *The Guardian*, 21 nov 2003.
- Moser, G. (2005). A Psicologia Ambiental: competência e contornos de uma disciplina. Comentários a partir das contribuições. *Psicologia USP*, 16, 1/2, 279-294.
- Noebauer, M. (2016). *A voz do usuário: métodos para processos participativos de projeto em arquitetura e urbanismo*. Florianópolis.
- Pasternak, A. (2010). Just Do It. In E. Seno (Ed.), *Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art*. Taschen.
- Powers, L. A. (1996). Whatever Happened to the Graffiti Art Movement? *Journal Of Popular Culture*, 29, 4, 137-142.
- Raport, A. (1977). *Aspectos humanos de la forma urbana*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Rivlin, L. G. (2003). Olhando o passado e o futuro: Revendo pressupostos sobre as inter-relações pessoa ambiente. *Estudos de Psicologia*, 8, 215-220.
- Rubinstein, N. (1993). *There's no place like home: home as trauma: lessons of the unspoken*. In R. Feldman, G. Hardie, and D. Saile (Eds.), *Power by Design. The proceedings of the Twenty-fourth Annual Conference of the Environmental Design Research Association*. Oklahoma, EDRA Press, 267–272.
- Stedman, R.C. (2003). Sense of place and forest science: toward a program of quantitative research. *Forest Science*, 49, 6, 1-8.
- Steele, F. (1981). *The sense of place*. CBI Publishing Company.
- Stewart, J. (1989). *Subway graffiti: An aesthetic study of graffiti on the subway system of New York City, 1970-1978*. New York, New York University Press.
- Taylor, F. (2006). *The Berlin Wall: A World Divided, 1961-1989*. New York, Harper Collins Publishers.
- Teixeira, V.F.L. (2015). *Arte Urbana: o caso do Porto* [Tese de Mestrado em Ciência da Comunicação, variante de Cultura, Patrimônio e Ciência, Faculdade de Letras, Universidade do Porto].

- Thompson, N. (2004). *Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. North Adams, MASS MoCA.
- Tuan, Y.-F. (1983). *Espaço e Lugar*. São Paulo, Difel.
- Tuan, Y.-F. (2013). *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina, Eduel.
- Vale, D. (2010). Forma urbana sustentável ou cidade acessível multimodal: A aplicação do conceito de "disparidade de acessibilidade" na AML. *Atas do XII Colóquio Ibérico de Geografia*, outubro de 2010.
- Wendel, P. (2011). The Mythological City. *Eurozine*. Disponível em <http://www.eurozine.com/articles/2011-07-25-wendl-en.html>.
- White, R. (2000). Graffiti, crime prevention and cultural space. *Current Issues in Criminal Justice*, 12, 253-266.
- Whyte, W. H. (1980). *The social life of small urban spaces*. Washington, The Conservation Foundation.