CIDADES, Comunidades e Territórios
50 (Nov/2025)

https://doi.org/10.15847/cct.34328
Received: 18/01/2024; Accepted: 31/01/2025

ISSN: 2182-3030 ERC: 123787/2011
Funding: UID/3127/2025

© 2025: Author(s).
Licensed under CC BY-NC-ND

CIDADES
Comunidades e Territórios
CITIES Communities and Territories

Da opacidade à luminosidade imagética: as interfaces do muro

From opacity to image luminosity: the wall interfaces

Thaís Maria Rossetto[1], Silvia Mikami Pina[2]

Resumo

O muro é uma manifestação física dos processos segregadores históricos, sociais, políticos e econômicos, mas também se reveste de inúmeras subjetividades ligadas à individualização crescente da sociedade. Por sua complexidade, o muro é uma barreira que apresenta faces e interfaces integrantes de uma mesma estrutura, mas que possuem singularidades e impactos diferenciais no espaço público. Ao compreender os cercamentos como elementos à deriva que são passíveis à mutação, o graffiti é evocado enquanto uma prática artística que pode ativar e aprimorar as interfaces do muro em áreas urbanas. O objetivo deste trabalho é apresentar as potencialidades do graffiti na ativação da interface do muro com o espaço público, articulado a partir de ações coletivas. Para isso, se apresenta uma análise de caso brasileiro na região periférica de Campinas- São Paulo, apoiada por revisão sistemática de literatura e um mapeamento de observação. O graffiti criou ambiências acolhedoras nos locais onde foi executado e estimulou outras dinâmicas de uso e apropriação destes espaços, ressignificando parcelas do bairro no sentido da territorialização e pertencimento. Os resultados indicam possibilidades e pistas de incentivo às práticas de apropriação, vislumbrando um caminho de maior vitalidade das cidades contemporâneas, principalmente em regiões carentes de infraestrutura e de equipamentos comunitários. A identidade local é valorizada na medida que o espaço e a paisagem urbana são qualificados e passam a ser instrumentos de afirmação de que o espaço em disputa pertence e é de direito de cada cidadão.

Palavras-chave: paisagem urbana, graffiti, apropriação, espaço público

Abstract

The wall is a physical manifestation of historical, social, political, and economic segregation processes, but it also has countless subjectivities linked to the growing individualization of society. Because of its complexity, the wall is a barrier that presents faces and interfaces that are part of the same structure but have singularities and differential impacts on public space. By understanding fences as drifting elements susceptible to mutation, graffiti is evoked as an artistic practice that can activate and enhance the interfaces of the wall in urban areas. This paper aims to present the potential of graffiti in activating the interface between the wall and the public space, articulated through collective actions. To this end, an analysis of a Brazilian case in the peripheral region of Campinas – São Paulo is presented, supported by a systematic literature review and an observation mapping. The graffiti created welcoming environments where it was executed and stimulated other dynamics of use and appropriation of these places, re-signifying parts of the neighborhood in the sense of territorialization and belonging. The findings suggest potential avenues for fostering practices of appropriation, thereby charting a course towards enhanced vitality in contemporary urban environments, particularly in regions facing infrastructure and community facility deficiencies. Local identity is upheld to the extent that urban space and landscape are designated as belonging to and being the right of every citizen, thereby affirming their value.

Keywords: *urban landscape, graffiti, appropriation, public space*

1 Universidade de Campinas, Brasil, arq.thaisrossetto [at] gmail.com
2 Universidade de Campinas, Brasil, , smikami [at] unicamp.br

1. Introdução

Ao longo da pré-história e seu processo crescente, não linear, de transição comportamental dos hominídeos do nomadismo para o sedentarismo, se reconhece que as primeiras práticas agrícolas e a domesticação de animais desempenharam um papel imprescindível na adoção de uma vida majoritariamente sedentária. O avanço nas técnicas de agricultura e o aprimoramento das habilidades laborais permitiram a geração de excedentes alimentares, criando condições propícias para o surgimento das primeiras comunidades permanentes. À medida que as capacidades produtivas se diversificavam e se expandiam, as aldeias simples evoluíram para formas mais complexas de organização, produzindo a necessidade de autoridades governamentais. Esta mudança na estrutura de poder representou um desenvolvimento crucial na transformação das aldeias em cidades (Mumford, 1998).

Desde a concepção dos primeiros aglomerados mais complexos, tidos como urbanos, os muros[1] atuaram como fortes elementos na concepção das paisagens e influenciaram diversos povos em sua forma de viver e se relacionar. Enquanto estruturas arquitetônicas, as muralhas caracterizavam-se pela robustez exagerada quando comparadas com o poder bélico e militar daquele período histórico, demonstrando que, além de desempenharem o papel de dispositivos de proteção contra ameaças externas, assumiram a função emblemática de representar o poder local e revelar as primeiras formas de estratificação social. A região cercada, a cidadela, delimitava em seu perímetro as principais construções representativas das esferas políticas, econômicas e religiosas: o palácio, o templo e o celeiro (Mumford, 1998). Esta constatação reitera a natureza simbólica e social das muralhas, cujo propósito primordial era resguardar as classes privilegiadas e repelir aqueles considerados indesejáveis.

Gradualmente, as aldeias transformaram-se em civilizações e agregaram maior complexidade em sua estruturação e organização. Paralelamente a este processo, ocorreu a expansão das muralhas, as quais passaram a circundar toda a localidade e diferenciar áreas urbanas e rurais, acentuando as disparidades sociais. A busca pela segurança e a clara delimitação entre o "dentro" e o "fora" fez com que o espaço externo - o campo - fosse encarado como violento e incerto, um sinônimo de ameaças constantes (Mumford, 1998). Ao compreender o contexto histórico da origem das barreiras urbanas torna-se possível identificar algumas características do passado que permanecem na contemporaneidade, como a imposição de muros para o controle de fluxos migratórios e demarcação de territórios em disputa, nomeadamente os Muros da Vergonha[2]. A exemplo do Muro de Berlim no final do século XX e da barreira atual que separa Israel e a Palestina, há diversos outros exemplares (Zapata e Guerrero, 2022) que se estruturam enquanto símbolos físicos e simbólicos que violam direitos humanos, oprimem e marginalizam povos.

Além dos exemplos supracitados existe uma variedade de cercamentos em suas tipologias, materialidades, propósitos e contextos, além da ampla designação linguística que a palavra "muro" pode vir a exprimir. Contudo, esta pesquisa delimita-se em dissertar sobre os muros utilizados para diferenciar o dentro e o fora, o público e o privado no âmbito do morar nas cidades neoliberais contemporâneas. Neste contexto, Filgueiras (2021) propõe a comparação entre as cidades medievais muradas e os condomínios fechados da contemporaneidade, a fim de assinalar as percepções sobre o indivíduo externo em ambas as épocas.

> "Os muros medievais eram visíveis e expressavam bem a sua liberdade condicionada e não havia neles nenhuma intenção de invisibilidade. Os muros do espaço liberal, por outro lado, são feitos para passarem despercebidos por, pelo menos, aqueles que estão do lado de dentro. Nesses últimos, a estética do conjunto arquitetônico está, em geral, conformada para que o muro minimize a ideia de que ali se vive uma liberdade condicionada." (Filgueiras, 2021, p. 82)

1 No âmbito desta pesquisa utiliza-se a definição específica traçada por Filgueiras (2016, p.12) na qual o muro é "toda construção independente feita com materiais resistentes o bastante para cumprir a função de limite. (...) Nesse caso, o muro seria um objeto opaco, maciço, com altura, largura e comprimento suficiente para separar, isolar ou proteger, e, também, autônomo, ou seja, independente das demais construções".

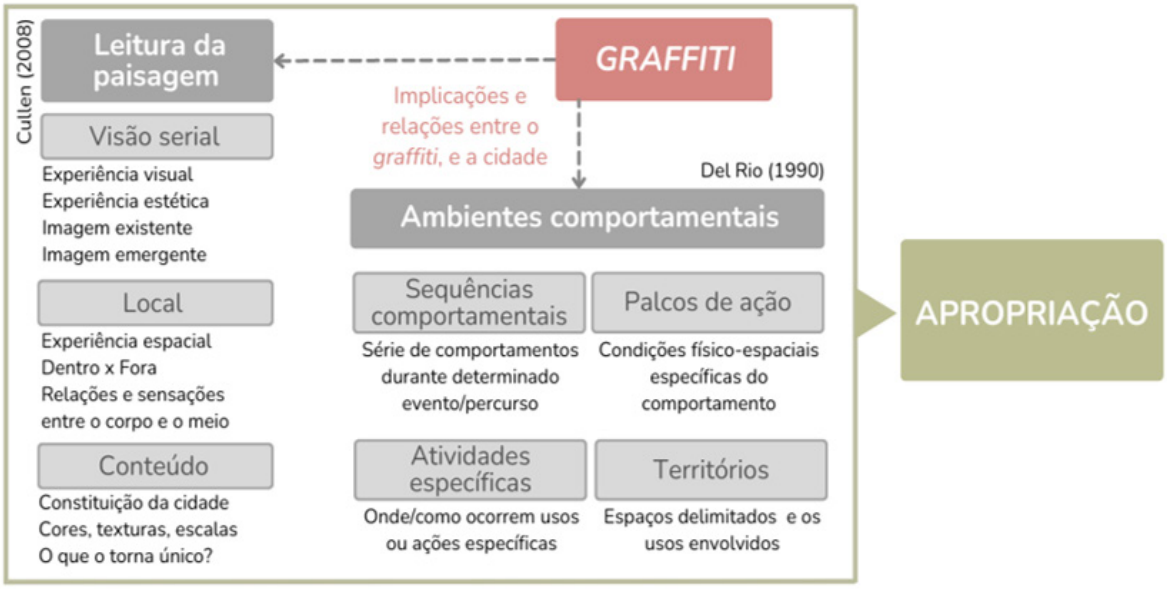
2 *Schandmauer* em alemão (Muro da Vergonha em tradução livre para o português) foi um termo primeiramente utilizado pelo prefeito de Berlim Ocidental Willy Brandt para tratar do Muro de Berlim. Posteriormente, o termo foi adotado para designar demais barreiras opressivas de separação entre povos. https://www.newyorker.com/magazine/1962/10/27/berlinwall-die-mauer

Para o autor, uma das estratégias utilizadas para minimizar implicações visuais dos muros seria o posicionamento estratégico de trechos gradeados, o que dissipa em certa medida a segregação visual entre o espaço público e privado. De mesma maneira, "não é difícil reconhecer, no seu desenho, uma pretensão ao alto, seja em um condomínio de múltiplo uso, seja em uma casa de condomínio fechado, um caráter monumental, contudo, não expressando uma transcendência, mas a uma negação do que o cerca." (Filgueiras, 2021, p. 82) A consciência dos residentes internos pode ser estrategicamente atenuada, porém é evidente que, para além de suas características físicas, os muros são compostos por subjetividades ligadas à segregação, à disputa pelo território e à individualidade crescentes. São os indivíduos localizados no exterior que vivenciam diariamente a hostilidade de um espaço público minado de muros altos e impermeáveis, onde a desproporção de escala e opacidade ocasionam os sentimentos de opressão e insegurança. Para Filgueiras (2021), o descuido com a aparência destas barreiras urbanas indica um processo notável de tornar invisível o outro, ao distanciá-lo enquanto representante da heterogeneidade social.

Enquanto uma estrutura que divide dois opostos, o espaço interno e o externo, o cercamento apresenta-se como um limiar compartilhado: uma superfície privada e a outra pública. Neste aspecto, é possível visualizar a dualidade do muro. Aliás, longe de uma resolução simplista, acredita-se na existência de múltiplas interfaces interligadas com a realidade urbana atual. Para as discussões propostas neste estudo são nomeadas três interfaces – a opressora, a mutável e a apropriada – as quais atribuem complexidade ao muro e, igualmente, possibilitam vislumbres da qualificação dele por meio de ações artísticas orquestradas.

A pesquisa configura-se como qualitativa apoiada no método da observação pelas lentes das teorias da leitura da paisagem de Cullen (2008) e a caracterização dos ambientes comportamentais de Del Rio (1990) (Figura 1). O marco teórico-conceitual é construído a partir das teorias e conceitos de autores das áreas de urbanismo, filosofia, antropologia e geografia. A partir de critérios previamente definidos houve a seleção do local no território brasileiro: o bairro San Diego, na cidade de Campinas/SP, adotado como recorte espacial e que integrou a pesquisa de mestrado desenvolvida entre os anos de 2022 e 2024 e que, portanto, se vale dos dados recolhido e análises já realizadas. Partindo-se das discussões anteriormente iniciadas, o foco do artigo se volta para a identificação de possibilidades de transmutação do muro a partir de ações *bottom up* orquestradas coletivamente. O objetivo deste trabalho é apresentar as potencialidades do *graffiti* na ativação da interface do muro com o espaço público, articulado a partir de ações coletivas. A compreensão deste cenário reside na observação de que o *graffiti*, associado a mecanismos coletivos atuantes no bairro, expande seu alcance e impacto no cotidiano dos moradores e usuários. Ao revelar faces que não são explícitas, a arte indica caminhos para a dinamicidade do espaço público através da apropriação de suas estruturas.

Figura 1. Protocolo de análise aplicado ao recorte espacial



Fonte: Rossetto, 2024.

Neste ponto é importante explicitar algumas opções metodológicas e linguísticas adotadas. Em sua multiplicidade, as manifestações artísticas realizadas em meio público se relacionam através do desejo do acesso democrático e igualitário para todos, onde algumas modalidades artísticas se fundem e se confundem com o *graffiti*. Conforme Silva (2014, p. 35), este é o caso da *street art,* que se refere ao movimento pós-*graffiti* do início do século XXI e caracteriza-se por "construir-se mais na expressão do que no conflito social e político da tradição grafiteira". Sobre a denominação arte urbana, o autor igualmente a enquadra no pós-*graffiti* e aponta a expressão plástica como sua característica central devido a derivação das artes visuais. No tocante ao *graffiti*, mesmo em sua poetização e certa estetização, a intencionalidade disruptiva, a ânsia de confronto e combate contra políticas e condutas impostas sempre estará presente e intrínseca à sua prática.

A partir da etnografia realizada com praticantes do *graffiti* em São Paulo, Leal (2019, p. 92) aponta que, "do ponto de vista de quem pinta na rua, fazer *graffiti* remete a algo que não se reduz e não está necessariamente auto evidente nas inscrições que ocupam as superfícies do espaço urbano", mas há na verdade "uma subjetividade investida na ação de maneira que é também através desse fazer que eles [os grafiteiros] se constituem". Por fim, a exemplo de Leal (2019), a adoção da grafia *graffiti* ao invés de "grafite" justifica-se pelo intuito de manter o vínculo com as origens em Nova Iorque e enquanto parte formativa da cultura hip-hop.

2. Perspectivas imagéticas de transformação

Uma vez que são elementos modeladores da paisagem, os cercamentos corporificam processos segregacionistas intrínsecos ao desenvolvimento da cidade neoliberal, marcada pelos privilégios das classes dominantes e a luta constante daqueles que se veem à margem da corrida desenvolvimentista. Como *modus operandi* da "alta sociedade", identifica-se a necessidade de demarcar fronteiras que, mesmo mascarada através da justificativa ligada ao medo e à violência urbana, resulta nos enclaves fortificados (Caldeira, 2000) e no afastamento dos mais abastados em relação ao diferente. Nesta conjuntura, é possível correlacionar as antigas cidadelas cercadas pelas muralhas e afastadas do restante da cidade com os muros impermeáveis dos condomínios fechados que privatizam grandes porções de terra urbana. A negação da rua refletida nos cercamentos altos expressa a negação da heterogeneidade da sociedade em suas formas variadas, onde a troca cultural e a diversidade de relações são comprometidas.

Conforme afirma Lefebvre (2006, p. 151), "a potência de uma paisagem não se origina na sua apresentação como um espetáculo, mas da sua representação como um espelho e uma miragem para cada indivíduo, uma imagem simultaneamente ilusória e real". O muro se relaciona com a conceituação do autor sobre o espelho enquanto um elemento existente no espaço e simultaneamente informativo acerca deste espaço. Mesmo constituindo-se como formas espaciais inertes, compreende-se que estas estruturas mediadoras de relações desempenham papel ativo frente às paisagens urbanas. Esta concepção se aproxima da conceituação de inércia dinâmica de Milton Santos (1979), ou seja, os muros configuram-se enquanto condicionantes e resultantes de processos socioespaciais complexos. O autor aponta os elementos espaciais urbanos como agentes participantes e dinâmicos, o que demonstra a capacidade de cada estrutura modificar seu valor e promover alterações tanto qualitativas quanto quantitativas em sua totalidade. Sob esta perspectiva, "o uso produtivo de um segmento de espaço num momento é, em grande parte, função das condições existentes no momento. De fato, o espaço não é uma simples tela de fundo inerte e neutro" (Santos, 1979, p. 16).

Em suma, o muro por si só é firmado a partir de um ímpeto de controle sobre o território no qual se deseja impor limites, proibições e indicações de conduta. A relação dos citadinos com os cercamentos pode variar conforme o contexto, a função atribuída, a materialidade, as dimensões, a interferência maior ou menor sobre o entorno, entre outras características físicas. Porém, no âmbito desta pesquisa, propõe-se o vislumbre do muro na qualidade de uma estrutura que subverte seu materialismo para atuar como um agente produtor de significados políticos e sociais que, na mesma medida em que representa ações passadas, exerce influência sobre comportamentos e simbologias presentes e futuras. Henri Lefebvre (2006, p. 147) infere que "uma mudança de lugar, uma modificação de seu sítio e de seus arredores bastam para que um objeto passe da sombra

à luminosidade, do oculto ao lúcido, do críptico à claridade". Sob tal perspectiva torna-se possível vislumbrar na superfície gélida e improdutiva dos muros possibilidades de ativação da paisagem através de práticas de intervenção e transformação, ou seja, da apropriação criativa e imagética das cidades. A fronteira carrega sua própria complexidade ao atuar como um limiar que seleciona e filtra relações, incorporando a administração de estratégias tanto físicas quanto simbólicas, além de determinar a distinção entre o não-visível e o visível através do jogo de luzes e sombras.

Diante das múltiplas interfaces atribuídas, propõe-se ler o muro como um lugar em si mesmo, um entre-lugar que se torna passivo de significações e novas relações com o espaço público. Conceituado por Guatelli (2012, p. 330), o entre-lugar localiza-se no meio de ambientes previamente definidos, como é o caso das barreiras impermeáveis que separam o público e privado. As apropriações do entre-lugar "seriam os agentes catalizadores, motivadores destas ações dos usuários, desses eventos, desses acontecimentos inesperados que surgiriam e permaneceriam sempre em processo, transitórios". O autor posiciona o vislumbre das estruturas à deriva como propulsores de experiências sensoriais e pensantes. Compreende-se que a manipulação do muro desafia a conformação tradicional da barreira e impulsiona novas formas de pensar e habitar as cidades.

Os movimentos de apropriação e simbolização do lugar-muro encontram-se intrinsecamente relacionados ao espaço vivido conceituado por Henri Lefebvre (2006) como uma das esferas da produção das cidades. O espaço vivido contém em si processos intangíveis ligados às práticas simbólicas realizadas pelos cidadãos, o estabelecimento de vínculos afetivos de pertencimento e identidade com o meio e os demais indivíduos. O autor posiciona a apropriação criativa como um movimento essencial no enfrentamento da homogeneização engendrada por agentes dominantes e, portanto, essencial para a dinamização e representação da heterogeneidade própria das sociedades urbanas. Assim, em sua inconclusão, o muro opaco oferece uma superfície livre, que, quando praticada, possibilita reflexões e questionamentos sobre o viver urbano.

Ao se apresentar como uma superfície disponível para a expressividade dos citadinos, o espaço opressor é alvo de táticas populares que buscam alterar e burlar as regras traçadas pela dominação e força de atuação das classes hegemônicas (Certeau, 1998). Entende-se que a transformação do objeto opressor em suporte para incursões imagéticas indica a transição dos cidadãos passivos para agentes ativos na produção das cidades. Os movimentos que levam à iluminação de objetos inanimados são entendidos por Lefebvre (2006) como atividades perpétuas quando alinhadas com o espaço socialmente praticado. Tais atividades não são definidas como objetivas ou subjetivas, inconscientes ou conscientes. São na verdade geradoras de mensagens que, mesmo transitórias, permanecem no imaginário coletivo. Considera-se que o *graffiti* opera como uma forma de habitar as cidades através da reivindicação de protagonismo social e manipulação das condições cotidianas impostas pelo poder dominante (Certeau, 1998). Entende-se que as práticas artísticas concretizam formas de ativação socioespacial das cidades e, portanto, possibilitam o enriquecimento do espaço vivido.

2.1 A interface mutável e apropriada: o *graffiti* e a ativação urbana

Entende-se que a criação das imagens como formas de expressão faz parte da gênese dos seres humanos. Apesar de sua forte conotação urbana, admite-se que algumas raízes do *graffiti* estão firmadas na arte rupestre, na qual foram desenvolvidas as primeiras formas de pulverização de corantes, utilização de estêncil e pinceis. Enquanto ferramenta de expressão e comunicação, a arte já assumia um papel crucial no estabelecimento de relações coletivas através da representação de traços da cultura e vida compartilhadas. Posteriormente, no século XVIII, pesquisadores descobriram nas paredes das antigas cidades de Pompeia e Herculano registros gráficos da cotidianidade e dinâmica de ambas as sociedades extintas. Por meio de escritas gráficas, os cidadãos marginalizados que não possuíam direitos políticos utilizavam as superfícies do espaço público para se manifestar e serem ouvidos e, além do clamor contestatório, passaram a adotar as paredes como uma tela de registros de sua cultura, cotidianidade e até mesmo obscenidades (Ganz, 2004). Ambos marcos históricos são aqui evocados para sinalizar o desejo humano de ser lembrado através da marcação de superfícies públicas para registrar fragmentos de sua história e, graças a este processo, os registros possibilitaram o entendimento mais aprofundado sobre ambas as sociedades extintas. No século

XX, mais precisamente na década de 1960, as inscrições de protesto em meio à urbe marcaram as revoltas estudantis como na França de 1968 e na luta contra a ditadura brasileira na década de 1970 ao representar a busca efervescente pela liberdade de expressão (Ganz, 2004; Silva, 2014).

Posteriormente, na década de 1970, em Nova Iorque e na Flórida, o *graffiti* consolidou-se enquanto uma expressão subversiva e contestatória. As manifestações gráficas sobre mobiliários urbanos e transportes públicos demarcaram territorialidades e identidades características de jovens discriminados e excluídos dos lugares de fala. Sem dúvidas, a grande convergência entre culturas e lutas de classe contribuiu para o fortalecimento do *graffiti* como forma de resistência social (Castleman, 1982; Ganz, 2004). A grafitagem inicialmente baseava-se na estilização de assinaturas – o *tag*[3] – e gradualmente adquiriu maior complexidade nos traços, conteúdos e cores, como ilustrado no livro de 1984 *Subway Art*, de Marta Cooper e Henry Chalfant[4], que apresenta um dossiê fotográfico e informativo sobre as mais diversas formas de se fazer *graffiti* na cidade de Nova Iorque.

A tensão entre os praticantes do *graffiti* e as autoridades esteve presente desde sua origem, onde inferiram-se campanhas de discriminação e criminalização da prática. Mesmo assim, ao ser reconhecido enquanto o componente visual da cultura hip-hop, a grafitagem expandiu-se para outros países e influenciou o cenário artístico e cultural de diversas cidades. Por ser um movimento intrinsecamente urbano, as práticas de *graffiti* tornaram-se fundamentais para a construção imagética e comunicacional das cidades, alterando a percepção do espaço público no contexto contemporâneo.

Juntamente com a metamorfose visual, o movimento da arte de rua caracterizou-se por catalisar e fortalecer redes de comunicação e atuação no espaço urbano. O entendimento do *graffiti* enquanto prática cultural perpassa pela compreensão de sua coletividade, a qual demarca a partilha de experiências, o sentido de comunidade, valores e atitudes. Ou seja,

> "a *crew*[5] surge como fonte de identidade, filiação grupal e apoio local, facto que esboça uma grande e fulcral diferença entre o *graffiti* e as artes convencionais, na medida em que o *graffiti* é geralmente uma actividade colectiva, que só faz sentido na partilha, enquanto as artes plásticas convencionais são, usualmente, o resultado de uma actividade solitária e retirada." (Campos, 2007, p. 279)

No cenário brasileiro, as intervenções realizadas pelo artista plástico Alex Valauri a partir da segunda metade da década de 1970 marcaram as primeiras imagens pintadas nos muros de São Paulo no Brasil. O artista executava desenhos simplistas que geravam identificação imediata e expressava algumas sátiras sobre a classe média da época. Apesar de seu pioneirismo, Alex não se utilizava do cunho contestatório e subversivo característico do *graffiti* e, portanto, não era reconhecido como uma referência para os grafiteiros ligados ao *hip-hop*. A cronologia apresentada na Figura 2, ilustra a cultura *hip-hop* no Brasil, iniciada a partir de 1980, através do *breakdance*, dança composta por movimentos quebrados e giros no solo, o qual era performado em festas privadas e, posteriormente, estendeu-se ao espaço público. No meio urbano, o movimento da dança integrou-se aos rappers, DJ's e grafiteiros e a cultura de rua foi adotada de forma integral por jovens, sobretudo periféricos.

3 *Tag:* assinatura estilizada do pseudônimo de cada praticante.

4 *Subway Art*, dos fotógrafos Marta Cooper e Henry Chalfant foi originalmente publicado no ano de 1984 e representa um importante instrumentos de disseminação global do *graffiti*.

5 *Crew*: grupo identitário que partilha afinidades e territórios de atuação.

Figura 2. Cronologia de marcos simbólicos do *graffiti* no séc. XX



Fonte: Colagem elaborada por autoras, 2024.

Inspirados pelo estilo estadunidense, os grafiteiros desenvolveram suas próprias técnicas e materiais, o que tornou o *graffiti* brasileiro singular em sua gênese. Muitas das adaptações ocorreram devido à ausência de lojas especializadas e o alto custo da tinta *spray*, substituída por tinta látex ou automotiva. Assim como em Nova Iorque, o *rap* e a arte de rua denunciavam a realidade marginalizada de muitos jovens, em sua maioria negros, e apontava o ímpeto deles em se fazerem vistos na selva de pedra de São Paulo. Neste período inicial, as cidades do Rio de Janeiro e Belo Horizonte também conquistaram destaque na cena brasileira (Gitahy, 1999).

Campos (2021, p. 143) aponta que o "caráter paradoxal do *graffiti*", resultante de sua resiliência e acelerada disseminação, foi acentuado ao longo das mais de 5 décadas de existência e, portanto, possibilitou a mutação e adaptabilidade do mesmo desde as ruas até as galerias de arte. Mesmo não compondo o escopo principal discutido neste artigo, julga-se importante contextualizar a reconfiguração e novas utilidades empregadas nas manifestações artísticas de rua. Com o transcorrer das décadas, o movimento do *graffiti* se popularizou globalmente e ganhou espaço na cena da arte contemporânea, o que ampliou gradualmente sua aceitação e valorização. Mesmo com subjetividades implicadas, a mercantilização tensiona fortemente para a estetização progressiva da arte de rua, o que gera inúmeras contradições e conflitos. Sobretudo nas últimas duas décadas, o *graffiti* se expandiu de tal forma que foi cooptado por artistas e curadores de arte que o encaram como um adorno que pode ser privatizado e comercializado, ou ainda pelo poder público que reconfigura o simbolismo da arte de rua ao utilizá-la como ferramenta desenvolvimentista e estratégica da cidade neoliberal (Campos, Abalos Junior e Raposo, 2021). O termo arte urbana justamente representa "o corolário do processo de institucionalização e mercantilização" das práticas do *graffiti* (Campos e Sequeira, 2018, p. 80).

Invariavelmente, devido ao ritmo acelerado das cidades contemporâneas, o *graffiti* garante a sua permanência, mesmo no inconsciente, através da efemeridade, o que possibilita a constante renovação das formas de comunicação e relação com os transeuntes (Barrozo et al., 2020). Para além

da interação visual, as intervenções comunicam subjetividades que, mesmo visualmente ocultas, compõem a leitura e absorção das tensões existentes na estrutura social atual, e mais ainda, a forma com que a realidade é absorvida e manifestada por cada *writer*[6].

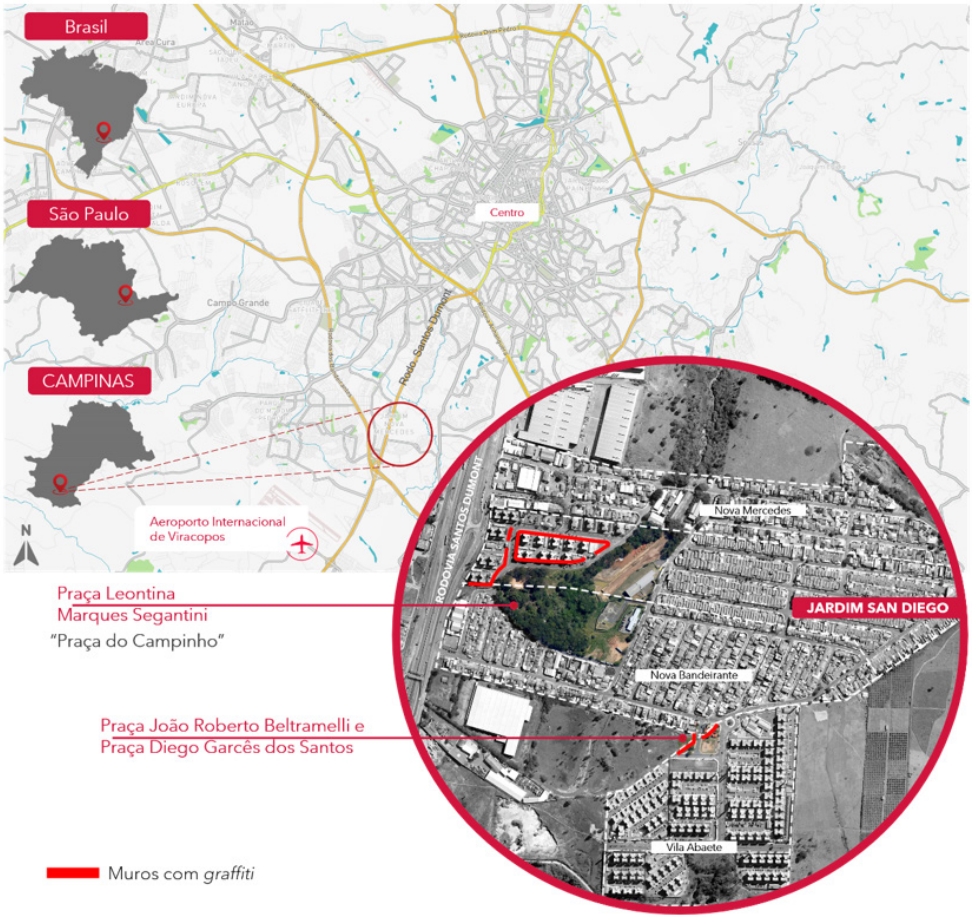
3. Transitoriedade e articulação social: a experiência na periferia de Campinas/SP

Mesmo com características compartilhadas entre praticantes, a pintura das intervenções congrega distintas realidades e vivências, o que origina a imprevisibilidade desse universo imagético. As linguagens e manifestações singulares demonstram a heterogeneidade existente e, portanto, expressam as múltiplas vozes constituintes do viver urbano (Rossetto e Pina, 2022). Neste contexto, o *graffiti* atua como catalisador social ao instigar a interação entre diversos indivíduos e possibilitar o fortalecimento de redes de comunicação. Através dos muros, a arte de rua propõe novas constituições e leituras da paisagem urbana ao ressignificar espaços e incentivar demais formas de apropriação. Sob tal perspectiva, o muro constitui-se como um palimpsesto urbano que detém nas camadas de tinta múltiplas narrativas traçadas pelos citadinos. Ou seja, mesmo oculto por camadas sobrepostas, o *graffiti* permanece no imaginário social e registra processos de transitoriedade da paisagem, visto que as intervenções artísticas remetem a determinados períodos e evocam a memória significativa de sua realização.

A fim de investigar o *graffiti* nos muros e sua relação com a produção e apropriação criativa do espaço (Lefebvre, 2006), foi realizado um estudo de caso no bairro Jardim San Diego, na região sul da periferia de Campinas – SP, Brasil, a partir de critérios e sondagens preliminares (Rossetto, 2024). A cidade de Campinas é a terceira mais populosa do Estado de São Paulo (IBGE, 2024) e importante centro regional. Em razão do seu crescimento populacional descontrolado, com extrema desigualdade social e segregação socioespacial, o local possui números preocupantes de déficit habitacional e uma imensa fração da sua população vivendo em alojamentos precários e domicílios subnormais. A área acompanha, assim, o processo de urbanização excludente nos moldes capitalistas neoliberais brasileiras, tendo se transformado nas últimas décadas num território corporativo e fragmentado, marcado pelo seu histórico de urbanização excludente. É nesse contexto que se encontra a unidade de análise (Figura 3), localizada num dos bairros oriundos deste processo predatório e fragmentado do desenvolvimento urbano de Campinas. A aplicação do marco sanitarista no século XIX, após grave crise devido à epidemia de febre amarela na região, desencadeou diversos movimentos de diferenciação socioespacial do território, acarretando a gentrificação de operários e imigrantes pobres. O deslocamento desta massa populacional foi direcionado para a parte posterior da Estação da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, indicando a tendência de expansão em direção ao Sul da mancha urbana. Enquanto a região central adquiria valorização imobiliária e o norte mantinha-se majoritariamente agrícola devido as terras férteis e o domínio territorial da elite campineira, a implantação de indústrias e a construção de habitações populares distanciou cada vez mais a população carente para o quadrante sul e sudoeste de Campinas. A fragmentação socio territorial foi agravada a partir de 1950, com a chegada em massa de migrantes vindos de outras cidades e Estados, o que resultou no aumento do déficit habitacional e na incorporação de parcelas de solo cada vez mais distantes do centro consolidado. Com o rápido surgimento de novos loteamentos populares a região sul-sudoeste recebeu um grande contingente de moradores sem ao menos possuir infraestrutura urbana básica, o que agravou a precariedade da situação das classes mais pobres. Esta dinâmica foi associada à instalação do distrito industrial e de inúmeros conjuntos habitacionais populares realizados pelo poder público estadual nas proximidades do aeroporto de Viracopos, consolidando a expansão urbana descontínua, fragmentada e socialmente desigual da cidade de Campinas.

6 *Writer*: forma de identificar os praticantes do graffiti que deixam seus registros nas estruturas da cidade.

Figura 3. Localização do bairro Jardim San Diego, com destaque para os muros analisados



Fonte: Rossetto, 2024.

Na contemporaneidade, a região segue concentrando inúmeros loteamentos de interesse social, sendo grande parte das unidades distribuídas em conjuntos habitacionais verticais em quadras cercadas por muros. A escassez de infraestrutura urbana, equipamentos públicos e serviços próximos a estes conjuntos populares desvela o modelo excludente na lógica de expansão urbana dispersa que priva e marginaliza uma população. A configuração geográfica e a localização podem alterar completamente a vivência citadina. Santos (2007, p. 112) pontua que, quando distanciados e esquecidos às margens da cidade, os residentes tornam-se cidadãos incompletos visto que "o homem-cidadão, isto é, o indivíduo como titular de deveres e direitos, não tem o mesmo peso nem o mesmo usufruto em função do lugar em que se encontra no espaço total".

Com a precariedade ou até mesmo ausência de espaços adequados para a sociabilidade, os moradores se mobilizam para conceber mecanismos inventivos a fim de preencher as lacunas causadas pela negligencia do poder público. As táticas plurais e criativas partem da realidade vivida para desafiar e questionar o poder vigente (Certeau, 1998). É através da coletividade que as maneiras de fazer são realizadas no bairro San Diego, a exemplo da praça Leontina M. Segantini, que possui um campo de futebol de areia e mobiliários como bancos, mesas e uma cobertura construídas inteiramente pelos habitantes a partir de materiais doados. A influência destas ações no entorno da praça expandira-se a partir da grafitagem realizada durante um campeonato de futebol em dezembro de 2018. De forma quase despretensiosa, o muro de um conjunto habitacional do entorno foi selecionado como suporte físico para as manifestações artísticas. A partir de então o Projeto Sou ART.E, organização coletiva local, paulatinamente expandiu o seu raio de ação e instituiu uma agenda cultural e artística no bairro firmada principalmente pela festa em comemoração ao dia das crianças em outubro.

Em todas as edições o evento é marcado pela presença de grafiteiros, músicos e demais artistas,

assim como a realização de atividades lúdicas para o público infantil, pinturas faciais, distribuição de brinquedos e lanches. Sem fins lucrativos, o aporte financeiro ocorre a partir de doações espontâneas do comércio e de moradores da localidade, além da venda de rifas. A periodicidade anual[7] do evento indica o objetivo de consolidar a arte de rua como uma prática cotidiana, que integre os valores e o cenário cultural do bairro em sua totalidade. Tais movimentos *bottom-up* possuem a natureza colaborativa a partir da consciência dos moradores da necessidade de mobilizar recursos e força de trabalho local visto que a efetivação das aspirações depende desta rede solidária. O quadro de grafiteiros convidados é composto através das redes de comunicação destes com os organizadores do evento e podem ser moradores locais ou de bairros vizinhos ou de diferentes cidades e até mesmo de outros estados. A pluralidade do grupo de *writers* é intencionalmente evidenciada pela temática livre que possibilita a expressão das mais variadas identidades urbanas, ou ainda, compreensões da realidade. Conforme indica Silva (2014, p. 104) "o sujeito se inscreve ou se desenha sobre um muro para ver a si mesmo como imagem pública".

Como indica Certeau (1998), estes procedimentos populares manipulam as condições socioespaciais precárias e ressignificam a cidade através da apropriação e simbolização de suas estruturas. Ao longo dos eventos sociais, a grafitagem revelou as possibilidades transacionais dos muros, onde torna-se factível reconhecer seus três lados: a interface opressora e o seu impacto negativo na paisagem, sendo o muro apenas a consequência de um modelo construtivo que afasta as habitações da rua; a interface mutável, onde a realização dos primeiros *graffiti* demonstraram as possibilidades de transformação da tela opaca em painéis coloridos e significativos; por fim, se reconhece a interface apropriada na qual os moradores reiteram o ímpeto em dar continuidade às ações coletivamente organizadas e adotam permanentemente os cercamentos como suportes para a expressividade e simbolização local (Figura 4). Evidencia-se como o *graffiti* ocasiona a "mutação do vazio em cheio e do entre-dois em lugar estabelecido" (Certeau, 1998, p. 214).

Figura 4. Transitoriedade entre as três interfaces do muro



Fonte: autoras, 2024.

Além do papel decisivo dos grafiteiros neste processo, a transitoriedade do muro só é possível graças à manipulação das interfaces pelos habitantes que pintaram um fundo vermelho em 2018

7 Com exceção do ano de 2020 devido a pandemia de Covid-19.

para possibilitar uma tela mais uniforme e, posteriormente, cobriram as intervenções com tinta cinza com o objetivo de disponibilizá-la novamente. Os residentes, de maneira análoga, procedem à ressignificação da coloração cinza, frequentemente associada às campanhas de repressão ao *graffiti*, transformando-a em uma ferramenta de renovação constante da paisagem urbana. Mesmo de forma inconsciente, o grupo postula a efemeridade da arte de rua ao cobri-la não como forma de apagamento, mas respeitosamente em prol da qualificação e dinamização contínuas (Figura 5).

Figura 5. A efemeridade do *graffiti* e a renovação da paisagem



Fonte: autoras, 2024.

A efemeridade, portanto, a mutação constante das imagens no muro, e a proximidade com a realidade se complementam ao permitir que o *graffiti* seja renovado constantemente e transmita as narrativas e acontecimentos do tempo em que é realizado. É a partir das múltiplas narrativas que a paisagem urbana do bairro San Diego é transformada e as interfaces dos muros refletem nuances complexas da existência humana nas mais diversas escalas (Figura 6).

Figura 6. Um *graffiti* evidencia as cercas locais; o outro deseja paz entre Israel e Palestina



Fonte: autoras, 2023.

Esta relação pode-se dar em diferentes amplitudes, como por exemplo em escala local na Figura 6A com a constatação dos artefatos complementares do muro na função de repelir indivíduos indesejados. A arte é composta pelo pseudônimo do grafiteiro em letras *wildstyle*[8] e ilustrações da concertina (arame farpado) nas bordas e da tela hexagonal no centro, ambos padrões encontrados no topo dos muros pintados no entorno da praça. Neste caso, o posicionamento critico encontra-se na superfície da própria estrutura criticada enquanto barreira opressora e hostil, o que pode provocar nos transeuntes um olhar mais atento à paisagem circundante e a formação de questionamentos sobre a realidade urbana e os modos contemporâneos de produzir as cidades. Por sua vez, a intervenção da Figura 6B se refere a uma problemática em escala global: a guerra entre o povo palestino e o exército de Israel. Ao lado de alguns *bomb's*[9] encontra-se um personagem-pássaro que cita ambos os lados do combate através das bandeiras, com a inscrição "*Stop the War*"[10] ao lado. Por mais que as situações abordadas estejam distantes fisicamente, em outro continente, e não possam ser constatadas ou vividas pessoalmente, entende-se que a ilustração igualmente suscita nos indivíduos reflexões sobre a sociedade atual e o impacto destrutivo dos combates armados.

Além da atuação dos grafiteiros como transmissores de leituras e interpretações da realidade, compreende-se a importância da articulação social que é organizada em torno do ato de pintar, sendo que ambos os movimentos se complementam na ativação dos espaços públicos do bairro San Diego. Através do *graffiti* engajado e propositivo, a ocupação da praça é fomentada pela confluência entre artistas e moradores que traçam diversas formas de apropriação citadina. Ao observar a corporeidade (Jacques, 2010) dos grafiteiros, a comunidade é instigada a explorar a própria existência urbana e experienciar novas formas inventivas de habitar a cidade. Os grafiteiros imprimem suas vozes nos muros e convidam os habitantes a igualmente se expressarem e reivindicarem o protagonismo que lhes é de direito. Como infere Silva (2014, p. 97), "é na identificação do observador com a representação enunciada que se realiza um acontecimento importante: o sujeito olha seu ponto de vista" e passa a se sentir parte de uma construção coletiva e territorial.

Através de sequências comportamentais (Del Rio, 1990), as tintas e os corpos se expandem e subvertem o muro para preencherem o espaço como um todo, fazendo com que

> "a fronteira entre público e privado parece ser temporariamente desativada e novos limites são definidos situacionalmente. Assim, se, em princípio, os muros têm a função de traçar uma fronteira física entre esses pares dicotômicos, a maneira como os sujeitos que fazem *graffiti* se servem deles parece reconfigurar tais determinações: no processo de pintura, muros, ruas e calçadas tornam-se uma coisa só e funda-se um espaço de criação, sociabilidade e aprendizado onde a aparente impessoalidade da rua dá lugar a um conjunto de interações e trocas que, segundo tal oposição, estariam reservadas ao domínio do privado." (Leal, 2019, pp. 111-112)

A conformação do espaço vivido (Lefebvre, 2006) e a afirmação territorial (Silva, 2001) perpassa pela prática do *graffiti* e resulta em outras ações de exercício coletivo de apropriação, como o ato de fechar aos veículos trechos da rua durante a realização dos eventos comunitários (Figura 7). Apesar da mobilização de boa parte dos indivíduos, notabiliza-se que alguns moradores dos conjuntos habitacionais não participam ativamente dos processos sociais desenvolvidos e apenas observam à distância. Acredita-se que parte desta negação se relaciona com a não aceitação do *graffiti* sendo realizado em uma estrutura que consideram de caráter privado por fazer parte do condomínio. Invariavelmente, o muro em sua dicotomia possui uma interface privada, da qual sim só diz respeito àqueles considerados donos, e uma face pública que conforma a paisagem urbana e, portanto, é passível de intervenções das mais diversas naturezas e origens.

8 *Wildstyle*: estilo desenvolvido nos primórdios do *graffiti* em Nova Iorque, o qual é composto pelo entrelaçamento de letras e formas, onde por vezes a leitura é dificultada devido o grau de detalhes em 3D.

9 *Bomb*: pseudônimo do grafiteiro escrito com letras de maior rapidez na execução e poucas cores, o que confere ao o estilo facilidade de ser espalhado pela cidade. Por vezes também pode conter personagens.

10 "Parem a guerra" (tradução das autoras).

Figura 7. Muro grafitado durante o evento social



Fonte: autoras, 2022.

A metamorfose da estrutura opressora em propulsora de experiências se relaciona à ativação do entre-lugar à deriva que, através da apropriação criativa, ilumina novas dinâmicas de produção do espaço público (Guatelli, 2012) e novas leituras da paisagem (Cullen, 2008). Durante a pesquisa de campo, com a observação e a escuta de relatos foi possível captar que a recriação dos cenários permite novas relações dos habitantes com a paisagem e o que antes eram apenas muros, tornam-se ponto de referência cotidiana (Figura 8). Diversos locais passaram a ser referenciados pelos moradores a partir do conteúdo visual e das cores do *graffiti* nos muros. O sentimento de pertencimento se torna constante ao manter registros da construção coletiva do bairro, onde os moradores são produtores de sua própria realidade.

Figura 8. Constante dinamização e identificação com a paisagem cotidiana



Fonte: autoras, 2023.

A linguagem não-verbal opera como apropriação e afirmação da territorialidade local. Concebido por esferas físicas e mentais, o território da comunidade engloba as mais diversas formas de habitar e praticar o espaço público. As marcas como o *graffiti* contribuem para o sentimento de pertencimento e partilha coletiva entre os moradores ao operar simbolismos que passam a ser compartilhados pelos grupos. No estudo dos imaginários urbanos, Silva (2001) disserta sobre as operações comunicativas e posiciona o território como essencial para a relação e autorrealização dos cidadãos que possuem identificações semelhantes e, portanto, podem manter-se em co-presença através dos símbolos e significados empregados. Os espaços de domínio público incorporam a identidade social construída coletivamente no Jardim San Diego através da identificação dos moradores com as manifestações artísticas. O *graffiti* simboliza simultaneamente a produção e o fortalecimento do espaço vivido (Lefebvre, 2006) daquela comunidade enquanto prática emancipatória e coletiva.

4. Considerações finais

Cada interface do muro se revela de acordo com as práticas empregadas em sua superfície. A face opressora compõe a gênese construtiva da estrutura, enquanto as faces apropriadas são iluminadas e se revelam ativadoras da paisagem urbana. A discussão traçada indica o *graffiti* como ferramenta para a transitoriedade imagética dos cercamentos ao promover a ressignificação destes enquanto suportes para expressão. Como agente produtor e reprodutor do espaço vivido, a grafitagem se manifesta em sua performatividade questionadora e simbólica do viver urbano. A prática artística transcende limites estéticos ao ser empregada como forma de resistência e afirmação de identidade por parte de indivíduos muitas vezes marginalizados e excluídos dos espaços de fala. No bairro Jardim San Diego, o ímpeto em recriar a paisagem que antes espelhava a negligência e a segregação, demonstra a constatação da hostilidade e a resposta ativa com a sua qualificação através do *graffiti*.

Evidencia-se que, para além de uma expressão visual artística, o *graffiti* configura-se como uma prática cultural que engloba gestos e performatividades características no espaço público. De acordo com Jacques (2010), as relações estabelecidas entre o corpo e a cidade constituem micro resistências no viver citadino. Entende-se que a ação corpórea e inventiva dos grafiteiros se configura como forma de enfrentamento das estruturas de poder vigentes na cidade do capital. Compreende-se que as condicionantes hostis se relacionam com a construção da urbe enquanto mercadoria, o que interfere diretamente nas sensações causadas nos habitantes e na utilização, ou não, dos espaços públicos. A apropriação criativa (Lefebvre, 2006) realizada agrega simbolismo a estes cenários amorfos ao manipular as estruturas socioespaciais impostas. As táticas populares utilizadas pelos grafiteiros e moradores configuram-se como a arte do fazer ao transgredir a ordenação cotidiana e apresentar-se nas mais diversas superfícies e confins das cidades (Certeau, 1998).

Ao incorporar atributos qualitativos espaciais e simbólicos à paisagem do bairro Jardim San Diego, o *graffiti* transcende as fronteiras físicas do muro e catalisa a amplificação da utilização dos espaços públicos. Ou seja, a apropriação criativa resulta em ambientes propícios à promoção de diversas modalidades de produção social do espaço (Lefebvre, 2006). Por sua vez, a rua enquanto o *habitat* natural da grafitagem, permite o acesso livre e a absorção democrática da arte. Atuante na cidade contemporânea, o *graffiti* traça estratégias de permanência imagética em uma realidade cada vez mais acelerada e homogênea. Conscientes da efemeridade visual e da permanência inconsciente, o coletivo Sou ART.E aplica a arte para reinventar os espaços públicos do bairro, onde torna-se plausível a compreensão das estratégias direcionadas à conquista de uma identidade social respeitável e estimada. Nesse contexto, a identidade transcende a mera congregação de indivíduos que partilham costumes, valores e traços identitários análogos, para abarcar a identificação dos sujeitos com os elementos da paisagem e os espaços de caráter coletivo. Apesar do *graffiti* ser realizado predominantemente no território do bairro, os cidadãos são instigados a ampliar sua esfera de influência e reivindicar representatividade em demais centralidades urbanas.

Considera-se essencial a participação engajada e articulada do coletivo na conscientização e disseminação do *graffiti*. Na catarse entre o muro, o *graffiti* e a articulação social, reside uma força propositiva, emancipatória e renovadora. Esta convergência não apenas desafia as barreiras físicas, mas também propõe uma narrativa alternativa do espaço urbano ao ofertar uma plataforma para a expressão coletiva e redefinição simbólica associada aos limites arquitetônicos e sociais.

Como apontado por Jacques (2010, p. 112), "as zonas opacas (...) das periferias das grandes cidades globalizadas são espaços em constante movimento exatamente por serem seus usuários/habitantes os verdadeiros responsáveis por sua construção coletiva". Conforme o objetivo proposto, foram diagnosticadas as potencialidades do *graffiti* na transformação da interface inanimada do muro e na produção do espaço quando ligado a mecanismos coletivos de moradores locais. Entende-se que a grafitagem não é apenas um ato estético, mas uma intervenção dinâmica que influencia na experiência urbana, constrói territorialidades complexas e contribui para o fortalecimento de identidades heterogêneas e da coesão social.

Referências

Barrozo, M. R. S. L. et al. (2020). Discursos visuais que o grafite revela na/da cultura contemporânea, RELAcult - *Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad, 6* (6). https://doi.org/10.23899/relacult.v6i6

Caldeira, T. (2000). *Cidade de Muros: Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34/Edusp.

Campos, R. (2007). *Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano.* [Doctoral dissertation, Universidade Aberta de Lisboa]. http://hdl.handle.net/10400.2/765

Campos, R. Sequeira, A (2018). O mundo da arte urbana emergente: contextos e atores. *Todas as Artes, 1* (2), 70-93. 10.21747/21843805/tav1n2a4

Campos, R. Abalos Júnior, J. L. Raposo. O (2021). Arte urbana, poderes públicos e desenvolvimento territorial: uma reflexão a partir de três estudos de caso. *Etnográfica*, *25* (3), 681-706. https://doi.org/10.4000/etnografica.10747

Castleman, C. (1982). *Getting up: subway graffiti in New York*. Cambridge: MIT Press.

Certeau, M. (1998). *A invenção do cotidiano: artes de fazer.* Petrópolis: Editora Vozes.

Cullen, G. *Paisagem urbana (2008).* Lisboa: Edições 70.

Del Rio, V. (1990). *Introdução ao desenho urbano no processo de planejamento*. São Paulo: Pini.

Filgueiras, T. (2021). *Muro: Filosofia, Espaço e Arte Pública*. [Doctoral dissertation, Universidade de Brasília. http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/41336

Ganz, N. (2004). *Graffiti world: street art from five continents*. Nova Iorque: Abrams Incorporated.

Gitahy, C. (1999). *O que é o grafite*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Guatelli, I. (2012). *Arquitetura dos entre-lugares: sobre a importância do trabalho conceitual*. São Paulo: Senac.

IBGE Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (2024). Censo Demográfico 2022: Panorama. https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/

Jacques, P. B. (2010). Zonas de tensão: em busca de micro-resistências urbanas. In P. B. Jacques, F. D. Britto (org.), *Corpocidade: debates, ações e articulações*. (pp. 106 -119). Salvador: EDUFBA.

Leal, G. P. O. (2019). Graffiti é existência: reflexões sobre uma forma de citadinidade, *Revista Horizontes Antropológicos, 25* (55), 89-117. https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000300004

Lefebvre, H. (2006). *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. São Paulo: Primeira Versão.

Mumford, L. (1998). *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martin Fontes.

Rossetto, T. M. Pina, Silvia A. M. G. (2022). *Práticas artísticas na apropriação do espaço urbano* [Paper

presentation]. VII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, São Carlos, SP.

Rossetto, T. M. (2024). *Interfaces do muro: barreira social, práticas artísticas e apropriação do espaço público*. [Master's thesis, Universidade de Campinas]. https://hdl.handle.net/20.500.12733/19477

Santos, M. (1979). *Espaço e sociedade: ensaios*. Petrópolis: Editora Vozes.

Santos, M. (2007). *O espaço do cidadão.* São Paulo: Editora da USP.

Silva, A. (2014). *Atmosferas urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos*. Tradução de Sandra T. Valenzuela. São Paulo - Edições Sesc.

Silva, A. (2001). *Imaginários urbanos. Tradução Mariza Bertoli e Pérola de Carvalho*. São Paulo: Perspectiva.

Zapata, R. E. Guerrero, E. C. (2022). Muros de la vergüenza: concepciones desde la gobernabilidad. *Revista Academia & Derecho, 13* (24), 1-23. https://doi.org/10.18041/2215-8944/academia.24.9539